



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA CLÍNICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E CULTURA

**EROS, ARTE E DESEJO: COMPREENSÕES SOBRE A OBRA DE
PABLO PICASSO**

André Luiz Picolli da Silva

Brasília/DF, junho de 2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA CLÍNICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E CULTURA

**EROS, ARTE E DESEJO: COMPREENSÕES SOBRE A OBRA DE
PABLO PICASSO**

André Luiz Picolli da Silva

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura – como requisito para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

ORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. Terezinha de Camargo Viana

Brasília/DF, junho de 2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA CLÍNICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E CULTURA

Este trabalho foi realizado no Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura – sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Terezinha de Camargo Viana.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Terezinha de Camargo Viana
Universidade de Brasília - Presidente

Prof^a. Dr^a. Taís Bleicher
Universidade Federal de São Carlos - Membro Efetivo Externo

Prof^a. Dr^a. Livia Mesquita Sousa
Universidade Federal de Goiás - Membro Efetivo Externo

Prof^a. Dr^a. Daniela Scheinkman Chatelard
Universidade de Brasília - Membro Efetivo

Prof^o. Dr. Luiz Augusto Monnerat Celes
Universidade de Brasília - Membro Suplente

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial desta tese, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SSI586 e Silva , André Luiz Picolli da
EROS, ARTE E DESEJO: COMPREENSÕES SOBRE A OBRA DE
PABLO PICASSO / André Luiz Picolli da Silva ;
orientador Terezinha de Camargo Viana. -- Brasília,
2017.
214 p.

Tese (Doutorado - Mestrado em Psicologia Clínica e
Cultura) -- Universidade de Brasília, 2017.

1. Psicanálise. 2. Desejo. 3. Arte. 4. Estética.
5. Picasso. I. Viana, Terezinha de Camargo, orient.
II. Título.

Agradecimentos

A realização de uma formação doutoral é um processo longo e por vezes cansativo, porém, que nunca se realiza só. A concretização deste trabalho só foi possível devido ao apoio de diversas pessoas que, embora não apareçam, contribuíram enormemente para sua existência. Assim sendo, gostaria de agradecer a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho, em especial:

À minha Orientadora Prof^a Dr^a Terezinha de Camargo Viana, que mesmo sem me conhecer anteriormente me acolheu na UNB, me orientou e me incentivou continuamente na realização de todas as etapas deste trabalho. Que transcendeu a mera atividade técnica e como verdadeira orientadora constantemente ampliou minha visão de mundo me instigando a ir cada vez mais longe não apenas na busca pelo conhecimento, mas também no encontro com a vida, dentro e fora da Academia.

Aos professores que participaram das Bancas de Qualificação e de Defesa de Tese, por todo o esmero no trabalho realizado, pelas contribuições, sugestões e recomendações que me possibilitaram e melhorar e ampliar a compreensão sobre o tema estudado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da UNB, que me forneceu um ambiente e estrutura adequados para a realização de minha pesquisa, sobretudo, colocando à disposição técnicos e professores capacitados e compreensivos à minhas demandas de estudo.

Aos colegas do Laboratório de Psicanálise e Subjetivação, em especial à Katerine Sonoda e à Michele Birck, por todo o apoio fornecido ao longo dessa caminhada, pelo compartilhamento das angústias, ansiedades, conquistas e alegrias.

Aos meus Pais, por todo apoio, compreensão e auxílio em mais essa etapa de minha vida pessoal e profissional.

À Alexandra, Everaldo, Priscila, Isabela, Gabriel e ao Perry, pela acolhida, paciência e disponibilidade em Brasília durante os quatro anos de duração deste doutorado.

Resumo

De todas as construções humanas, a arte, talvez seja a que mais contribuiu para nos tornar humanos. No centro de toda cultura encontramos o impulso para criar objetos, interpretar cenas, produzir imagens, sons e movimentos, sendo os artistas, vistos como seres especiais, quase míticos. Um exemplo desse sentimento é o que encontramos em relação ao pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973), considerado como um dos principais artistas do período moderno e influenciador da estética contemporânea. Suas pinturas causaram um grande impacto na Europa e muita repercussão no resto do mundo, porém, a razão pela qual tantas pessoas ficaram fascinadas com as imagens por ele produzidas ainda é uma incógnita. Buscando compreender essa questão a partir de uma perspectiva psicanalítica, levanta-se a hipótese de que isso ocorreu devido a intensa manifestação de Eros sobre o artista, que produziu obras com fortes marcas dessa manifestação facilitando assim o processo de sublimação do público identificado com suas obras. Baseado nisso, o presente trabalho constitui-se em uma narrativa sobre a estética do desejo em Pablo Picasso, tendo por objetivo investigar a dinâmica inconsciente do artista por meio de sua produção, bem como, identificar de que modo sua obra se caracterizou também como um sintoma da cultura. Para tanto, foram realizadas observações de pinturas gravuras e desenhos do pintor que se encontram no acervo de museus da Espanha e do Brasil, bem como de obras que se encontram publicadas em literaturas específicas sobre a arte de Pablo Picasso. A partir disso, foram selecionadas algumas obras que, devido suas características, permitiam uma melhor observação da manifestação de Eros sobre o artista e, em seguida, foi realizada uma análise relacionando-se os elementos existentes nestas obras, a biografia do artista e conceitos da teoria psicanalítica. Posteriormente, visando uma melhor contextualização do fenômeno estudado, foram identificadas as principais características psicológicas da sociedade da época em que Picasso viveu, de modo a compreender em que medida ocorreram identificações entre a cultura e as produções do artista. Ao discutir os dados produzidos nesse processo constatou-se que a obra de Picasso apresentou uma grande mutabilidade ao longo do tempo devido as diversas formas de manifestação das pulsões do artista visando garantir a realização de desejos como: o desejo de liberdade, de querer mudar a realidade, de ser um objeto de amor e de querer controlar o outro. Tais manifestações, aliado ao alto grau de narcisismo encontrado na obra de Picasso, vão de encontro as principais características identificadas na sociedade em que que Picasso viveu, o que, dentro da narrativa produzida, confirma a ideia de que arte produzida por ele se configura em um sintoma da cultura. Por fim, concluiu-se o presente trabalho constatando que Picasso deu livre vazão as manifestações de Eros que sentia em si e, desse modo, construiu uma estética que reflete a realização de seus desejos narcisistas. Tal estética serviu como meio ideal para que indivíduos da sociedade moderna e contemporânea, identificados com sua obra, pudessem sublimar seus desejos com características semelhantes, razão pela qual entendemos, que tantas pessoas se fascinaram e ainda se fascinam pela obra de Pablo Picasso.

Palavras-chave:

Picasso, Desejo, Arte, Pulsão, Psicanálise, Estética

Abstract

Of all human constructions, art may be the one that most contributed to make us human. At the center of every culture is the impulse to create objects, to interpret scenes, to produce images, sounds and movements, and the artists are seen as special beings, almost mythical. An example of this feeling is what we find in relation to the Spanish painter Pablo Picasso (1881-1973), considered as one of the main artists of the modern period and influential of contemporary aesthetics. His paintings have had a great impact on Europe and much repercussion in the rest of the world. However, the reason why so many people were fascinated with the images produced by him is still unknown. Seeking to understand this question from a psychoanalytical perspective, the hypothesis arises that this happened due to the intense manifestation of Eros on the artist, who produced works with strong marks of this manifestation facilitating the process of sublimation of the public identified with his works. Based on this, the present research constitutes a narrative about the aesthetics of the desire in Pablo Picasso, aiming to investigate the artist's unconscious dynamics through his production, as well as to identify in what way his work was also characterized as a symptom of the culture. To that end, observations were made of paintings of the painter's drawings and drawings found in the collection of museums in Spain and Brazil, as well as works that are published in specific literatures on the art of Pablo Picasso. From this, some works were selected which, due to their characteristics, allowed a better observation of the manifestation of Eros on the artist, and then an analysis was made relating the elements existing in these works, the artist's biography and psychoanalytic theory. Later, in order to better contextualize the studied phenomenon, the main psychological characteristics of the society of the time in which Picasso lived were identified, in order to understand to what extent identifications occurred between the culture and the artist's productions. In discussing the data produced in this process it was found that the work of Picasso showed a great mutability over time due to the various forms of manifestation of the artist's drives in order to guarantee the fulfillment of desires such as: the desire for freedom, reality, of being an object of love and of wanting to control the other. These manifestations, together with the high degree of narcissism found in Picasso's work, go against the main characteristics identified in the society in which Picasso lived, which, within the narrative produced, confirms the idea that art produced by him is shaped by a symptom of culture. Finally, the present work was concluded, stating that Picasso gave free flow to the manifestations of Eros that he felt in himself and, in this way, constructed an aesthetic that reflects the fulfillment of his narcissistic desires. Such aesthetics served as an ideal means for individuals of modern and contemporary society, identified with their work, to sublimate their desires with similar characteristics, which is why we understand that so many people were fascinated and still fascinated by the work of Pablo Picasso.

Key words:

Picasso, Desire, Art, Drive, Psychoanalysis, Aesthetics.

Sumário

INTRODUÇÃO	01
1. Inquietudes e trajetória inicial	01
2. Delineando contornos, percursos e direções	08
2.1. O brincar e a arte: reflexos em Picasso	08
2.2. Objetivos	12
2.3. Justificativa	14
2.4. Procedimentos metodológicos e materiais utilizados	16
CAPÍTULO 1 - UMA ESFINGE A DESVELAR	26
1. O entendimento da arte ao longo da obra Freudiana	26
2. Os conceitos de desejo e pulsão e sua relação com a arte	38
3. Arte e prazer	56
4. Arte: um sintoma da cultura?	71
5. Sobre a noção de narcisismo e o narcisismo em Picasso	81
CAPÍTULO 2 - MARCAS DO DESEJO NA OBRA DE PICASSO	102
1. O destruir e o reconstruir	103
2. Normas, regras e a liberdade	118
3. O controle, o amar e o ser amado	133
4. A mescla total: o eterno retorno	139
CAPÍTULO 3 - FIGURA E FUNDO: PICASSO E A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA	154
1. Características narcísicas da sociedade contemporânea	158
2. Picasso e a estética contemporânea	171
FINALIZANDO	181
1. Últimas pinceladas	181
REFERÊNCIAS	192
ANEXO 1: CRONONOLOGIA - BIOGRAFIA DE PABLO PICASSO	200

Lista de Figuras

Figura 1	Exemplos de pinturas de Louis Wain	06
Figura 2	Bisão na Caverna de Lascaux (15.000 A.C.)	76
Figura 3	Ouvindo Qin - 1102	77
Figura 4	Ritmo de outono nº 30 - 1950	79
Figura 5	Auto retrato com paleta - 1906	98
Figura 6	Nu com chapéu turco - 1955	98
Figura 7	A primeira comunhão - 1895	100
Figura 8	As duas irmãs -1904	105
Figura 9	A vida - 1903	107
Figura 10	Les Demoiselles d'Avignon -1907	110
Figura 11	Máscara Africana de Picasso	110
Figura 12	Retrato de Ambroise Vollard - 1910	113
Figura 13	O guitarrista 1910	113
Figura 14	A penteadeira - 1910	113
Figura 15	O acordeonista - 1911	113
Figura 16	Mulheres correndo na praia - 1922	115
Figura 17	Camponeses Dormindo 1919	115
Figura 18	Mãe e filho - 1921/1922	116
Figura 19	Abdução (Nessus e Deianeira) - 1920	120
Figura 20	Paulo vestido de arlequim - 1924	120
Figura 21	Minotauro com uma taça na mão e mulher jovem 1933	124
Figura 22	Escena Báquica com Minotauro - 1933	124
Figura 23	Minotauro atacando uma amazona - 1933	124
Figura 24	Minotauro vencido - 1933	124
Figura 25	Minotauro moribundo - 1933	125
Figura 26	Minotauro cego guiado por uma menina a noite - 1934	125
Figura 27	Banhista sentada - 1930	129
Figura 28	Mulher com flor - 1932	129
Figura 29	Banhista com bola na praia - 1932	129
Figura 30	Banhistas com barco de brincar - 1937	129
Figura 31	Marie Thérèse com face de frente e de perfil - 1931.....	137
Figura 32	Mulher lendo - 1932	137
Figura 33	Almoço na relva (Manet) - 1863	140
Figura 34	Almoço na relva -1960	140
Figura 35	Almoço na relva - 1960	140
Figura 36	Almoço na relva - 1960	140
Figura 37	As meninas (Velázquez) -1656	141
Figura 38	As meninas - 1957	141
Figura 39	Infanta Margarita Maria - 1957	141
Figura 40	Infanta Margarita Maria - 1957	141
Figura 41	O pintor e seu modelo - 1968	145
Figura 42	O pintor e seu modelo - 1968	145
Figura 43	Rembrant e o amor -1969	146
Figura 44	Raphael e Fornarina (Ingres) - 1814	148
Figura 45	Raphael e Fornarina - 1968	148
Figura 46	Raphael e Fornarina - 1968	149
Figura 47	Raphael e Fornarina - 1968	149
Figura 48	O abraço - 1971	150
Figura 49	Sem título - 1972	150
Figura 50	Sem título - 1972	150
Figura 51	Sem título - 1972	150

A pintura é mais forte do que eu, ela me faz fazer o que ela quer.
(Picasso)

Quando era criança minha mãe dizia: “Se fores soldado, hás de chegar a General. Se fores frade, acabarás Papa”.
Mas eu quis ser pintor e tornei-me Picasso!
(Picasso)

INTRODUÇÃO

Na nossa miserável época importa sobretudo despertar o entusiasmo. Quantas pessoas leram realmente Homero? E no entanto, todo mundo fala dele. Assim nasceu a lenda Homero. E uma tal lenda tem o poder de construir um valioso incentivo. Entusiasmo é o que mais falta nos faz, a nós e à juventude

(Picasso)

1. Inquietudes e trajetória inicial

Escrever uma tese de doutorado é, antes de tudo, uma aventura pessoal. Como toda aventura, esta também se torna um lançamento no incerto, no desconhecido. O aventureiro sabe de onde sai e o que deixa para trás, porém, mesmo que tenha objetivos claros, não possui garantias de que chegará onde pretende. Em uma situação assim é natural que a angústia surja como uma companheira constante de caminhada e que o aventureiro se pergunta se deveria ter saído de onde estava.

Ter a angústia como companheira de viagem, entretanto, não é de todo mal. É certo que durante boa parte do percurso, tal como Orestes foi açoitado pelas Eríneas com a pergunta “o que fizestes? ”, o caminhante será açoitado por sua angústia com a pergunta “o que estou fazendo? ”. Entretanto, do mesmo modo que na tragédia grega, o passo após passo conduz o caminhante ao encontro consigo mesmo, ao julgamento de suas próprias convicções e a liberação de forças que de tanto tempo presas, chegaram a ser esquecidas. Nesse ponto, também tal como na tragédia, do mesmo modo que as Eríneas se transformaram em Graças, a angústia se transforma em prazer e o caminhante se sente

revigorado para avançar em sua jornada. Nesse contexto, a aventura que agora realizo não surge do mero acaso e, como toda aventura, é o resultado de uma história prévia.

Após a realização de meu Mestrado em Psicologia, no campo referente a processos de aprendizagem na área de avaliação psicológica a partir da teoria comportamental, uma constatação se impôs diante de mim: o conhecimento que ali foi produzido gerou poucos frutos em comparação ao que poderia ter gerado. Essa constatação, ocorrida depois de 10 anos de exercício profissional (inclusive com a prática da docência), foi obtida depois de uma profunda reflexão sobre “o que havia dado errado”, afinal todo o trabalho foi realizado com o máximo rigor exigido pela ciência dentro da perspectiva comportamental e os resultados obtidos correspondiam ao que se esperava.

A pergunta que por anos me fiz foi: se todos os procedimentos necessários para se produzir um conhecimento válido foram seguidos com rigor, por que então não me sentia realizado? Por que não dei continuidade aos estudos que foram iniciados? A conclusão a que cheguei foi que o tipo de controle realizado (advindo principalmente da metodologia imposta, do referencial teórico e da natureza do objeto de estudo), levou a reflexões com o máximo de assepsia para evitar “contaminações” indesejáveis que pudessem perturbar a certeza que deveria ser obtida no final da pesquisa. No fim, as reflexões realizadas tiveram tanta assepsia que se tornaram estéreis. Assim sendo, depois de 10 anos de reflexões sobre a produção de conhecimento, em especial, a produção de conhecimento que havia realizado na academia voltada para uma lógica da razão e da ciência tradicional, conseguia apenas recordar de um antigo Provérbio Zen: “Água pura demais não dá peixes”.

Ao constatar isso, uma única certeza se apresentava diante mim: podia não saber ao certo o que faria no doutorado, mas certamente, não faria o mesmo que no mestrado. Assim, aquele jovem psicólogo que buscava encontrar a “verdade” por meio de um único tipo de conhecimento, constatou que a ciência isolada da arte, da filosofia, da religião e da vivência

prática, pouco tinha a oferecer para a elevação do espírito humano e, de certo modo, o conhecimento produzido dessa maneira constituía-se em um conhecimento próximo do estéril, pelo menos para mim, visto que dava poucos frutos.

Percebi que minha busca principal era pela vida, por algo que transbordasse para além da simples racionalização sobre um tema específico. Sendo assim, logo constatei que para o doutorado não desejava encontrar um objeto de estudo dentro de um universo asséptico onde o sujeito estivesse separado do objeto e se constituísse como mero observador, tão pouco, que o conhecimento viesse apenas por um viés racional/lógico/intelectual.

Assim, percebi que meu objeto de estudo poderia ser um antigo objeto de desejo, que era o de aproximar a arte e a ciência. Do mesmo modo, já que estava dando vazão aos meus desejos, percebi que o referencial teórico que necessitava não poderia ser um referencial que me separa-se de meu objeto de desejo, me colocando no lugar de uma consciência que observa e que busca produzir uma “verdade” sobre o objeto. Ao invés disso precisava de uma teoria que permitisse me aproximar do objeto, me colocando em um envolvimento pessoal com este visando a produção de um discurso dessa relação, sendo assim, considerei que o referencial teórico mais adequado para essa atividade era a psicanálise.

Quando percebi que a relação entre a ciência e a arte era o “lugar” onde com mais facilidade poderia realizar meus anseios, decidi me dedicar não ao estudo intelectual isolado (pois isso invariavelmente me levaria a exercícios de racionalização que poderiam fazer com que a essência da arte me escapasse entre os dedos), mas sim a contemplação, ao saborear de obras de arte. Aqui uso o termo saborear como metáfora, me apoiando no fato de que tanto as palavras “saber” e “sabor” derivam da mesma raiz latina “sapere” e assim, tentar expressar meu entendimento de que é possível produzir também um saber pela fruição estética, pois “saborear” uma obra de arte transcende ao simples “ver”.

Então iniciei uma viagem vagando por diversas formas de manifestações artísticas, como o teatro, a literatura, esculturas e pintura. Nessa caminhada, no universo específico das pinturas fiquei fascinado com obras clássicas de pintores como Botticelli e Michelangelo, pelo contraste entre luz e sombras de Caravaggio, pelo sombrio e revelador trabalho de Bosch, pelo vigor das obras de Portinari, etc. Porém, de todas as pinturas que observava as de um artista em particular me chamavam a atenção, eram as pinturas de Pablo Picasso.

No começo não sabia ao certo porque ficava atraído por imagens que de início causavam mais repulsa que admiração devido à falta de exatidão das formas, excesso e desconexão das cores. Mas era justamente essa repulsa, essa negação, que atraía o olhar. Era como se ouvisse Freud falando que é justamente o estranho que nos atrai. A racionalização, na tentativa de negar o contato com as obras de Picasso também eram frequentes e constantemente me perguntava: como esses quadros podem ser considerados obras de arte? O que tem de especial em um monte de formas retorcidas? Como Picasso pode ter sido considerado o maior pintor da modernidade produzindo tais imagens? Será possível considerar essa produção moderna como arte?

O curioso era que quanto mais eu tentava negar o interesse por essas obras, mais vontade sentia de observar outras obras feitas por Picasso para tentar entender melhor por que ele era considerado um grande pintor. Quanto mais eu negava, mais atraído ficava. Até que finalmente compreendi o que tanto me atraía e ao mesmo tempo me repulsava em suas obras. Era o alto grau de erotismo encontrado nas suas pinturas, um erotismo tão explícito e ao mesmo tempo tão mutante, que podia por vezes ir a extremos, do sacro ao pornográfico.

De instante percebi que isso, o alto grau de erotização e sexualidade, demonstrando uma intensa manifestação de vida, era o que ao mesmo tempo me atraía (pois esse era o foco da minha busca), e me repulsava (pois o que fazer com aquilo que se deseja, quando finalmente se obtém?). De qualquer modo, constatei que havia encontrado um objeto sobre

o qual valeria a pena realizar um investimento e decidi me dedicar ao seu estudo. Com alguma surpresa notei que em relação as obras de Picasso, identificava em mim a mesma necessidade que Freud sentiu diante do Moisés de Michelangelo:

A meu ver, o que nos prende tão poderosamente só pode ser a *intenção* do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la. Entendo que isso não pode ser simplesmente uma questão de compreensão *intelectual*; o que ele visa é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar. Mas por que a intenção do artista não poderia ser comunicada e compreendida em *palavras*, como qualquer outro fato da vida mental? Talvez, no que concerne às grandes obras de arte, isso nunca seja possível sem a aplicação da psicanálise. (...) Para descobrir sua intenção, contudo, tenho primeiro de descobrir o significado e o conteúdo do que se acha representado em sua obra; devo, em outras palavras, ser capaz de *interpretá-la*. É possível, portanto, que uma obra de arte desse tipo necessite de interpretação e que somente depois de tê-la interpretado poderei vir a saber por que fui tão fortemente afetado. (Freud, 1914a/1996, p. 142-143).

Mas de imediato uma questão se colocava: O fato de me interessar pelas obras desse artista em particular poderia ser explicado pela minha própria história pessoal, porém porque toda uma sociedade, toda uma cultura se interessou se impactou com obras com essas características? O alto grau de erotização das pinturas poderia até ser algo que justificasse o elevado interesse da sociedade pelas obras de Picasso, mas seria só isso? O simples fato de fazer obras erotizadas não tornaria Picasso assim tão diferente de outros pintores, nem o transformaria em um ícone destacado da arte. Outros pintores talvez tenham feito obras mais

eróticas que as dele e nem por isso causaram tanto impacto na humanidade. Assim, notei que nas pinturas de Picasso, deveria existir um “algo a mais”, algo que o fez ser considerado um divisor de águas, um fundamento para a estética contemporânea. Mas o que seria?

Dedicando-me a estudar as pinturas identifiquei algo marcante nas obras de Picasso que parece não ser tão presente nas obras de outros pintores, a saber, o alto grau de mutabilidade de estilos artísticos ocorrida ao longo de sua vida. Se entendermos uma manifestação artística, grosso modo, como as projeções dos desejos ou conflitos internos de seu autor, é natural que o padrão estético de um pintor vá se alterando com o tempo, pois os desejos mudam ao longo dos anos. As modificações psíquicas advindas da mudança de idade, de traumas sofridos, ou mesmo de processos de autoconhecimento podem fazer com que um pintor vá alterando sua forma de produção como, por exemplo, as alterações que podem ser vistas no padrão de pintura de Louis Wain¹ a seguir:

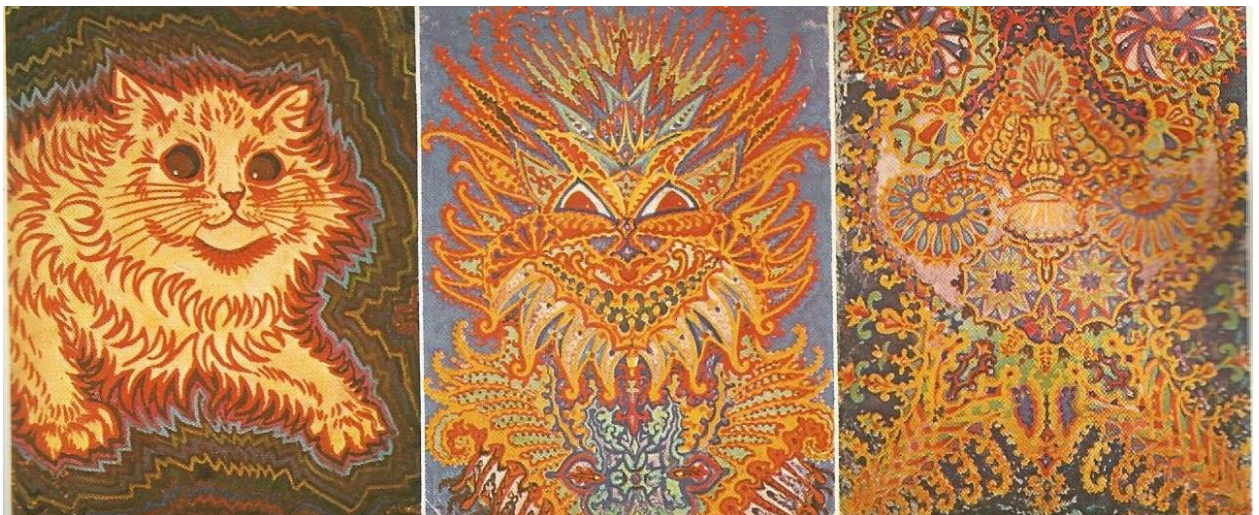


Figura 1
Exemplos de pinturas de Louis Wain

¹ Louis Wain foi um artista inglês que viveu no início do Século XX, que se dedicava a pintura de gatos e sofria de esquizofrenia. Com o passar dos anos, a medida que sua doença foi se agravando suas pinturas sofreram alterações gradativas até se tornarem completamente abstratas.

Um pintor mudar sua técnica de pintura ao longo do tempo é natural e até esperado, visto que os anos de pesquisa e prática refinam a técnica do artista. Porém em Picasso isso foi um pouco além do mero refinamento da técnica. O que houve foram alterações drásticas nos estilos de pinturas, alterações tão intensas que os historiadores da arte tiveram que classificá-las como “períodos” em sua produção. Sendo assim, logo me questionei se essas alterações não seriam em decorrência de eventos perturbadores (em especial de eventos na infância, como ocorre com outros artistas), e que tais modificações na produção artística seriam uma tentativa de lidar ou elaborar os conflitos aflorados.

Então percorri a biografia de Picasso para saber se ele teria sofrido algum transtorno ou algum evento impactante, mas nada encontrei. Picasso aparentemente nunca teve nenhum grande choque ou padeceu de algum transtorno emocional, tão pouco realizou algum processo terapêutico ou se envolveu com alguma busca intencional por autoconhecimento. Mesmo a proximidade emocional e geográfica com eventos considerados catastróficos para a humanidade, como a Guerra Civil Espanhola ou a 1ª e 2ª Guerras Mundiais não parece ter causado nenhuma desestruturação significativa do seu psiquismo. Ao invés disso, ele parece ter se mantido o mesmo ao longo de sua vida, um boêmio apreciador de cafés, mulheres e touradas que se interessava basicamente pela sua arte e pela busca de reconhecimento.

Então porque Picasso apresentou tanta transformação em seus estilos de trabalho, a ponto de em momentos diferentes da vida, produzir obras tão distintas de modo que os historiadores da arte tiveram dificuldade de enquadrá-lo em um estilo artístico? Ao fazer essas perguntas, percebi que sozinho não conseguiria obter respostas a tais inquietações e que finalmente estava preparado para ingressar em um processo de doutoramento, sendo o que fiz. A partir desse momento minhas inquietações já não eram mais individuais, mas faziam parte das inquietações de um grupo maior que me ajudava no processo de reflexão

sobre o tema. Sendo assim, a partir desse ponto o “eu” cedeu lugar ao “nós” na construção de um entendimento sobre o fenômeno que me propunha a investigar.

2. Delineando contornos, percursos e direções

2.1. *O brincar e a arte: reflexos em Picasso*

Em “*Escritores Criativos e Devaneio*” Freud (1908/1996) faz uma alusão entre a escrita criativa (que podemos estender também à atividade artística criativa) e a fantasia, sendo está relacionada ao ato de brincar da criança.

Será que deveríamos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa? A ocupação favorita e mais intensa da criança é o brinquedo ou os jogos. Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrada. (...) A antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real. (Freud, 1908/1996, p.79).

Tomando isso como referência, entendemos que as brincadeiras infantis podem ser vistas, de modo geral, como defesas contra realidades com as quais o ego rudimentar da criança não consegue lidar totalmente. Entretanto, dependendo do contexto em que a criança esteja inserida as brincadeiras podem apresentar características tanto patológicas quanto saudáveis. A brincadeira pode ser, tanto uma tentativa estereotipada da criança elaborar conflitos psíquicos advindos de uma experiência traumática, quanto uma forma fluída de canalizar as pulsões que não encontram meios de serem satisfeitas na realidade.

Nesta perspectiva, do mesmo modo que o brincar a arte, de modo geral, também pode ser dividida em, pelo menos, dois grandes grupos. Um em que o artista busca por meio da projeção defender-se ou tentar elaborar os conflitos internos infantis que possui e que foram revividos por algum evento atual (esse grupo foi amplamente estudado por Freud, por exemplo, na *Gradiva* de Jensen, no *Moisés* de Michelangelo, em *Leonardo e uma Lembrança de sua Infância*, em *Hamlet*, *Édipo*, etc.). E outro, no qual a arte seja uma tentativa de controle da realidade, na qual por meio da criação de uma fantasia, o artista busca criar uma realidade diferente onde possa realizar seus desejos, de modo semelhante ao que acontece no processo do sonho. Acreditamos que a arte de Picasso seja um exemplo desse segundo tipo e, embora na Psicanálise haja poucas referências que permitam essa compreensão sobre a criação artística nas artes plásticas, a mesma fornece elementos suficientes para desenvolver tal linha de pensamento.

Ainda em “*Escritores Criativos e Devaneio*” Freud argumenta que quando a criança cresce e para de brincar ela substitui o ato de vivenciar a fantasia pelo puro devaneio e que isto seria a base para o surgimento do escritor criativo. Tomando essa premissa como verdadeira, observamos que no tocante as artes plásticas (no caso, à pintura), ocorre algo ligeiramente diferente, mais próximo do que Freud (1906/1996) irá apresentar em “*Personagens Psicopáticos no Palco*”.

O pintor (em especial um pintor que não esteja preso há um conflito neurótico), diferentemente do escritor não se defende de uma realidade pelo devaneio e, ao invés disso, nunca deixa de brincar. O pintar é uma atividade extremamente lúdica. Os pinceis, as telas, as tintas, os cheiros, as cores, as texturas, o sujar com a tinta as mãos, o corpo, a roupa, o chão, tudo remete a um universo lúdico da infância, a um estado anterior ao devaneio do escritor identificado por Freud que, embora também possa apresentar elementos lúdicos, se

caracteriza por estar mais próximo de um processo de racionalização comum ao universo adulto. A pintura é uma forma de manifestação artística que favorece o estender da infância.

No caso de Picasso que parece ter tido uma infância feliz e sem grandes conflitos emocionais é esse fluir pulsional que entendemos que se reflete em suas telas, nas quais ao invés de defesas contra conflitos neuróticos, podemos ver uma tentativa lúdica de criação de outra realidade mais prazerosa. É como que para se defender de todas as agruras que via fora de si ele voltasse a utilizar os mecanismos de defesa da infância e pela fantasia com o auxílio da atividade lúdica da produção de arte, distorcesse a realidade vivida e criasse uma nova realidade, utilizando para isso grandes doses de sua pulsão de vida. Ao fazer isso, Picasso de modo sublimado realizava seus desejos pessoais, que de tão semelhantes aos desejos latentes nas outras pessoas da época, se convertiam nos próprios desejos da sociedade que estava a sua volta, que agora por sua vez se identificava com as suas pinturas.

Nessa perspectiva, a arte funciona como um sintoma da cultura (Bleicher, 2007) e Picasso, a exemplo de outros grandes artistas, ao buscar a realização dos próprios desejos, inconscientemente também aglutinou os desejos em comum reprimidos de muitos indivíduos, contribuindo para o seu retorno por meio da arte. Desse modo, a arte é (entre outras coisas) o retorno do desejo coletivo recalcado de sociedade e o artista é o elemento que modifica esse desejo dando vazão a sua manifestação modificada de modo a realizá-lo, mesmo que parcialmente. Daí a semelhança entre a criação artística e processo onírico.

As modificações nas representações, nos estilos e conteúdos artísticos ao longo do tempo, mostram as mudanças dos desejos dos indivíduos em cada época que, em conjunto, dão forma aos ideais culturais. Não é demais lembrar que o artista, como argumenta Freud, é esse “estranho ser” que nos impressiona retirando o material de sua arte de fontes que passam despercebidas para as pessoas comuns. Nesse sentido, fica claro que não conhecemos todas as possibilidades de fontes das quais o artista pode se apropriar e

considerar que tais fontes seriam sempre advindas de conflitos neuróticos seria algo por demais simplista como alerta Raffaelli (1996).

Além disso, como bem nos lembra Freud (1908/1996, p.81)

Não devemos supor que os produtos dessa atividade imaginativa - as diversas fantasias, castelos no ar e devaneios - sejam estereotipados ou inalteráveis. Ao contrário, adaptam-se às impressões mutáveis que o sujeito tem da vida, alterando-se a cada mudança de sua situação e recebendo de cada nova impressão ativa uma espécie de ‘carimbo de data de fabricação. (Freud, 1908/1996, p.81)

Os conflitos que se evidenciam nas obras de Picasso parecem não dizer tanto respeito ao retorno de desejos que foram impossibilitados de realizar na infância (como acontece nas neuroses), mas sim, por constatar que a realidade em que vivia não era tão perfeita quanto poderia. Nesse sentido, como uma criança, ele refugiava-se em sua própria fantasia e criava uma “realidade mais aceitável” para si, que também era estendida às demais pessoas.

As obras de Picasso, desse modo, foram um sintoma da cultura e dos conflitos nela existentes, sua arte parece ser o resultado de um processo de inconformismo com a realidade e uma tentativa de alterá-la. É uma arte próxima das manifestações psíquicas da infância, com todo o excesso transbordante de pulsão de vida que uma criança pode ter antes de sofrer as imposições das censuras culturais. É uma arte que não remete, no geral, aos conflitos internos da infância do artista. Ao invés disso, reflete seus conflitos atuais advindos do embate entre os desejos e a realidade da sociedade de sua época, uma sociedade que estava passando do predomínio de um padrão neurótico para um padrão narcísico de estruturação.

Como a livre vazão de seus impulsos libidinais parece ser uma constante na vida de Picasso e um elemento estruturante de seu modo de funcionamento psíquico, os eventos do dia a dia que por alguma razão impactavam sua psique (quer fosse uma noite em um bordel, uma nova paixão avassaladora ou o bombardeio de uma cidade), eram configurados em uma nova forma, adaptados e depositados em uma tela para formarem uma imagem que pudesse fornecer um alívio das tensões que foram ampliadas pelos eventos cotidianos. Como lembra Gertrude Stein, ele constantemente precisava se esvaziar. “Picasso foi sempre possuído por uma necessidade de esvaziar a si mesmo, de esvaziar-se completamente, de sempre estar esvaziando-se, ele é tão cheio de si que toda a sua existência é a repetição de um esvaziamento completo...” Stein (1984, p.32). (Tradução livre).

2.2. Objetivos

Tais características apresentadas acima, dizem respeito ao todo, ou ao geral da produção artística de Picasso. Para atingir essa configuração, houve uma trajetória de transformações fortemente marcadas pela manifestação Eros (pulsão de vida) atuando no artista, sendo o estudo dessa manifestação a aventura proposta neste processo de doutoramento. Para tanto, buscamos realizar um estudo sobre as manifestações das pulsões em Pablo Picasso que foram sublimadas em suas pinturas, gravuras e desenhos, de modo que se possa ampliar a compreensão sobre o discurso do desejo do artista. Do mesmo modo, investigamos em que medida os desejos do artista correspondiam aos desejos da sociedade de sua época a ponto de suas obras se caracterizarem como um sintoma da cultura.

A premissa em que nos baseamos é de que Picasso se destacou no mundo das artes porque Eros agia nele de modo tão livre que transbordava em sua produção, sendo possível observar as marcas dessa manifestação em suas obras. Bem como, que isso ocorria de modo tão intenso, que as pessoas que observavam suas pinturas se identificavam com suas obras,

transformando-as em um “lugar” para a sublimação de seus próprios desejos devido a semelhança destes com os desejos do artista sublimados nas telas. Como argumenta Bleicher (2007, p.85) “... a obra de arte é considerada como tal, desde que cause impacto nas outras pessoas. É necessário que ela reverbere em outras fantasias”. Nessa perspectiva, pelo destaque que as obras de Picasso ganharam no mundo é possível constatar que em seus quadros reverberaram muitas fantasias.

Suas imagens artísticas, em certo grau, forneciam (e ainda fornecem) satisfações parciais aos desejos das pessoas, semelhante a satisfação parcial que sentimos na realização dos desejos em um sonho. Nesse sentido, não houve com Picasso um fenômeno diferente do que ocorre com outros artistas, sua arte reflete não apenas os desejos do autor, mas também os desejos de uma época. Sendo assim, nesse caso específico, observar e identificar as principais características da estética do desejo presente nas obras de Picasso nos permite ampliar nossa compreensão sobre os desejos da sociedade moderna que são a base sobre a qual se construiu a sociedade contemporânea, ou seja, nos permite ampliar nossa compreensão sobre nós mesmos na atualidade.

Com base nisso, esta pesquisa de doutoramento teve como principal objetivo compreender dentro de uma perspectiva psicanalítica porque a arte de Picasso foi tão valorizada a ponto de se tornar uma das bases de sustentação para a estética contemporânea. Para alcançar este objetivo, realizou-se uma investigação sobre as principais características da manifestação das pulsões em Picasso que acabaram marcadas em suas pinturas, gravuras e desenhos. Além disso, também se buscou caracterizar à luz da teoria psicanalítica, os principais aspectos da sociedade da época que valorizou a obra produzida por Picasso a ponto desta se configurar como um sintoma da cultura.

2.3. Justificativa

Quando Freud percebe que os destinos das pulsões vão além da satisfação libidinal individual, ele abre um novo campo de investigação e aplicação do conhecimento psicanalítico: o estudo da própria cultura. Ao fazer isso, Freud demonstra que o conhecimento psicanalítico transcende a clínica, tendo algo a dizer sobre os fatos sociais existentes. Assim, Freud coloca a Psicanálise não apenas no centro do estudo do homem, mas da própria humanidade e, lança o desafio de compreender esse fenômeno tão complexo que é a cultura. Desafio esse, que tem sido aceito por vários estudiosos como Birman (2006), Kehl (2002), Mezan (1985) e Roudinesco (2000).

Sendo assim, a importância e a necessidade de estudos dentro do campo teórico da Psicanálise sobre fenômenos culturais apresentam-se hoje como algo consolidado. Desse modo, o estudo da arte a partir de uma perspectiva psicanalítica ultrapassa a questão de um simples interesse pessoal e se firma como um objeto consolidado dentro da academia. Tanto que trabalhos atuais de autores brasileiros como Bartucci (2002), Birman (2008), Bleicher (2007), Dionísio (2012), Falbo (2010), Matias (2012), Rivera (2005) e Vargas (2001), são apenas alguns exemplos de como o fenômeno arte, desperta interesse em pesquisadores de Psicologia e Psicanálise sendo, portanto, em um excelente objeto de estudo na contemporaneidade.

Por conseguinte, a realização desta pesquisa justifica-se devido sua relevância tanto do ponto de vista científico quanto social. Do ponto de vista científico, esse trabalho justifica-se por ampliar a produção de conhecimento sobre a compreensão dos fenômenos culturais e a inscrição do sujeito nesses fenômenos, que ainda são pouco estudados pela Psicanálise se comparados aos estudos clínicos. Desse modo, busca-se contribuir para suprir uma lacuna que ainda persiste no bojo do conhecimento psicanalítico como afirma Birman (2008), que é a produção de conhecimento em larga escala sobre fenômenos culturais.

Além disso, trabalhos como este, que visam investigar por meio do referencial teórico psicanalítico, fenômenos que transcendem os aspectos diretamente clínicos e que vão em direção de uma compreensão mais ampla sobre a relação entre o homem e a Cultura, ajudam a expandir o que Pontalis (2005) chama de limites do campo psicanalítico, e que, segundo o próprio autor, precisam constantemente ser revistos, questionados e ampliados, principalmente no tocante ao tratamento de fatos sociais e estéticos.

Do ponto de vista social, o presente trabalho justifica-se, devido ao fato de que a produção de conhecimentos sobre fenômenos culturais, como a arte, é essencial para compreender os modos de construção da subjetividade. Como afirma Birman (2008), a experiência cultural propriamente dita coloca-se em pauta para a compreensão da constituição do sujeito. Tendo esta perspectiva de sujeito (entendido como um ser construído e construtor da cultura na qual está inserido), a produção de conhecimento voltado para a compreensão das dinâmicas que ocorrem em um fenômeno da cultura, como é o caso da arte, contribui para essa compreensão da construção da própria subjetividade dos indivíduos inseridos nessa cultura.

Do mesmo modo que estudos clínicos sobre constituição do sujeito são importantes para se compreender o desenvolvimento da cultura, no sentido reverso, um estudo que amplia a compreensão da dinâmica de fenômenos culturais como a arte, justifica-se por ajudar a compreender a dinâmica de funcionamento psíquico do indivíduo, e da sociedade. Assim, a relevância social deste trabalho fica evidenciada, pois como argumentam Santos e Ghazzi (2012), ampliar a consciência sobre fenômenos que transcendem o indivíduo em si, e que atuam sobre a constituição do sujeito, auxilia a todos que futuramente irão se aventurar na arte da escuta desse sujeito.

2.4. Procedimentos metodológicos e materiais utilizados

Para alcançar os objetivos propostos neste trabalho foi realizado uma série de procedimentos metodológicos que visaram não apenas garantir o controle sobre o processo de produção do conhecimento que estava sendo feito, mas, sobretudo, garantir ao leitor do trabalho uma compreensão ampla do percurso feito para obtenção dos resultados alcançados. Nesse sentido, por ser um trabalho fundamentado na teoria psicanalítica, o mesmo se apresenta, antes de tudo, como um trabalho conceitual e histórico de acordo com a perspectiva de Mezan (1994), pois foram utilizados materiais já existentes a partir dos quais foi realizada uma releitura e uma reescrita para ampliar o grau de compreensão sobre conceitos específicos, bem como, sobre a própria teoria.

Além disso, com base em referenciais como Ceccarelli (2001), Nogueira (2004) e Rosa e Domingues (2010), que afirmam que em pesquisas psicanalíticas, não é possível fazer uma observação direta do objeto de estudo (pois este é o inconsciente), sendo possível somente realizar uma observação indireta deste, por meio da observação de sua dinâmica, foi realizada uma observação de pinturas, gravuras e desenhos de Pablo Picasso visando identificar projeções em forma de marcas da dinâmica pulsional do artista. A identificação dessas marcas deu-se a partir da relação feita entre os principais desejos manifestados pelo artista em diferentes momentos de sua vida (identificados em suas biografias), com as características que sua obra apresentava a cada mudança que lhe acontecia ao longo dos anos, características essas que foram interpretadas como projeções das dinâmicas inconscientes de Picasso.

Devido ao fato da produção de Pablo Picasso ser intensa, o que inviabilizaria a observação de toda sua obra dentro do espaço de tempo existente para a realização desse trabalho, a fim de delimitar a quantidade de material a ser estudado definiu-se que seria realizada a observação das pinturas, gravuras e desenhos do pintor que fazem parte do acervo

do Museu Pablo Picasso em Barcelona. Realizou-se a opção deste Museu em particular, devido ao fato do mesmo ser o mais antigo e principal museu no mundo dedicado exclusivamente a Picasso, bem como, por estar localizado na Espanha, País cujos elementos culturais constantemente foram tomados como objetos de expressão do artista.

Entretanto, apesar desta delimitação inicial, evitamos que a mesma funcionasse como uma “camisa de força” impedindo que se realizassem outras observações. Assim, devido a possibilidade de acesso a outras obras de Picasso ao longo do período de coleta de dados, foram utilizadas outras fontes de informação além da especificada no projeto de pesquisa. Assim, além da observação das obras do acervo permanente do Museu Picasso em Barcelona em novembro de 2016, também foram observadas as obras presentes nas seguintes exposições: Exposição “O Cubismo e a Guerra”, em novembro de 2016 no Museu Picasso de Barcelona. Exposição do acervo permanente do Museu de Nacional de Arte da Catalunha em Barcelona, em novembro de 2016. Exposição “Picasso, Mão Erudita, Olho Selvagem”, em junho de 2016 no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo. Exposição “Picasso e a Modernidade Espanhola” em julho de 2015 no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) no Rio de Janeiro. Observação de quadros de Picasso da exposição permanente do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em dezembro de 2015. Além disso, também foram observadas diversas obras apresentadas em catálogos de arte ou em publicações de literatura especializada.

Nessa perspectiva foi realizada uma observação global, das pinturas, gravuras e desenhos das diversas fases de Picasso, que foram entendidas como um grande discurso imagético que foi produzido ao longo de diversos anos revelando os desejos do artista. Em seguida, utilizando-se a lógica da técnica da interpretação do sonho, foram selecionadas pinturas, gravuras ou desenhos, que foram analisadas em seus detalhes, do mesmo modo como Freud analisava partes isoladas de um sonho.

O critério utilizado para a seleção de uma obra específica para ser analisada, foi a identificação de uma significativa manifestação pulsional de Picasso projetada na obra. Dessa forma, o que foi entendido por uma manifestação pulsional significativa, foi o impacto que as imagens causaram no observador, no caso, o realizador da pesquisa, que de antemão adotou uma atitude de “observação flutuante” semelhante a “escuta flutuante” realizada pelo analista na clínica. Buscou-se assim, identificar as referidas projeções por meio de uma relação transferencial com a obra, como sugerem Iribarry (2003), Nogueira (2004) e Rosa e Domingues (2010).

Porém, ao realizar um trabalho que busca identificar a manifestação das pulsões em uma pessoa, a primeira pergunta que surge é: Como é possível observar a manifestação de uma pulsão? Freud (1905a/1996) e (1915/1996), nos deixa claro que só é possível conhecer uma pulsão por meio de seus representantes, e para se referir ao conceito de representante utiliza a palavra alemã *vorstellung* que é traduzida por “ideia/imagem”, entendendo, desse modo, que a pulsão pode ser reconhecida por meio de imagens. Como salienta Hanns (1999) ao explicar a escolha de Freud pelo termo *vorstellung*:

Neste sentido, pode-se dizer que a pulsão aparece na psique sob a forma de uma representação *vorstellung* (ideia/imagem) de sensações. Frequentemente, o termo *vorstellung* (ideia/representação), que, como foi mencionado, possui forte carga imagética, é equiparado por Freud a uma imagem (*bild*) ou colocado em conexão com uma imagem (*bild*). Pode-se dizer que é pelo *bild* (imagem) que a pulsão se expressa, é esta a *base da linguagem pulsional* mesmo quando trata da linguagem posteriormente colocada em palavras. (Hanns, 1999, p.81)

Vemos assim que existe uma íntima relação entre a pulsão e a imagem e, dessa maneira, as artes plásticas, em especial a pintura, constitui-se com local ideal para observar uma correspondência entre as manifestações de pulsões que ocorrem no indivíduo (artista) e as projeções dessas manifestações realizadas pelo mesmo. Isso é especialmente verdadeiro no caso de Picasso, visto que, todos seus biógrafos são unânimes em afirmar que Picasso pintava o que sentia e não o que via.

Grosso modo, poderíamos simplesmente dizer que imagens que remetem a uma ligação demonstrariam a manifestação da pulsão de vida enquanto imagens que remetem ao desligamento demonstrariam a manifestação da pulsão de morte. Entretanto, esse entendimento constitui uma percepção superficial sobre o fenômeno em questão, podendo ser melhor refinada. Nasio (2015), ao falar sobre a questão da produção de artística, argumenta que só pelo fato de uma pintura ser realizada já se observa ali a existência de uma pulsão, nem que seja pelo fato da mesma ter sido sublimada. Entretanto, entendemos que essa explicação também é muito ampla e, portanto, contribui pouco para elucidar a questão.

Então voltamos a questão: como observar a manifestação de uma pulsão pela arte? Seria possível uma identificação mais detalhada do que simplesmente dizer que toda produção artística é uma pulsão sublimada? Seria possível identificar marcas da sua manifestação projetadas na obra de arte? Se considerarmos que a pulsão é algo limítrofe entre o somático e o psíquico, constataremos que não podemos ver a “pulsão em si”, mas é possível observar o resultado da pressão que ela exerce sobre o corpo e o psiquismo do artista, pressão essa que deixará traços, ou melhor dizendo, marcas, que serão visíveis na obra.

Este, por exemplo, é o princípio utilizado em testes expressivos/gráficos e projetivos que se propõem a realizar avaliações psíquicas a partir de análises gráficas, como destaca Buck (2003, p.144): “O uso projetivo dos desenhos foi considerado útil isoladamente porque

os conflitos profundos são mostrados mais prontamente durante o desenho do que em outras atividades”. Nessa mesma perspectiva Alves (2004), argumenta que:

Por essa razão o estudo direto da expressão é a abordagem mais natural para o estudo da personalidade. (...) Na força do movimento se expressa a força do impulso psíquico, que pode se manifestar de diversas formas como a amplificação do movimento, a aceleração da velocidade, o reforçamento do traço ou a intensificação da pressão sobre o lápis. (Alves, 2004, pp. 24-25).

Nessa mesma direção, Campos (1998), enfatiza:

Assim, a afirmação de que o indivíduo desenha o que sente, em vez de somente o que vê, resume as observações dos clínicos e dos experimentadores mencionados. O indivíduo, pelo tamanho, localização, pressão do traço, conteúdo do desenho, etc., comunica o que sente, em adição ao que vê. Seus aspectos subjetivos definem e dão cor às suas intensões objetivas. (Campos, 1998, p. 22).

Dentro desta perspectiva, como podemos constatar, a pulsão é como a eletricidade, a qual não conseguimos vê-la “em si”, mas podemos observar as consequências de sua manifestação. Como nos lembra Hammer (1982):

Para a maioria dos psicólogos é inquestionável a hipótese de que um escritor se projeta em seus escritos e, portanto, que é possível analisar sua personalidade a partir do que ele escreve. Esta mesma hipótese projetiva é válida para pintores,

compositores, arquitetos, desenhistas e qualquer um que produza algo com sua imaginação (...) nos desenhos projetivos as atividades psicomotoras da pessoa são capturadas no papel. (Hammer, 1982, p.21). (Tradução livre).

Corroborando com essa linha de pensamento Mezan (1998), demonstra que no campo geral das artes é possível fazer esse tipo de observação, por exemplo, na literatura, quando ele mesmo faz uma brilhante análise da dinâmica pulsional (no caso, da pulsão escópica), do personagem José Matias (de um conto de mesmo nome escrito por Eça de Queiroz), não sem antes frisar que o próprio Freud realizou análises semelhantes dos personagens Lady Macbeth e Rebeca West de Shakespeare e Ibsen.

Desse modo, podemos nos perguntar: se é possível fazer a análise (identificando as manifestações pulsionais) de um personagem na literatura, não seria possível fazer algo semelhante em uma obra visual, como um quadro, nas artes plásticas? O próprio Mezan (1998), oferece uma resposta a essa pergunta, ao argumentar que isso é possível citando um exemplo de um estudo realizado sobre as produções de Cézanne por um psicanalista francês chamado Michel Artières:

Através de uma minuciosa análise da maneira pela qual Cézanne maneja o pincel, bem como dos temas que escolhe e da forma como os representa, Artières procura desvendar que impulsos e fantasias o mobilizam, e de que modo o pintor ao criar seus quadros, ao mesmo tempo lhes dá vazão e se protege deles. (Mezan, 1998, p.172).

Em seu trabalho Mezan (1998), não expressa abertamente como seria possível observar sinais das manifestações pulsionais em uma pintura. Porém, deixa pistas, por meio

da referência a trabalho de Artières, que os elementos que precisam ser observados para compreender a dinâmica pulsional projetada em uma pintura, como os quadros de Cézanne, passam pela análise do tema e o manejo do pincel, ou seja, do modo como a tinta é depositada sobre a tela e as formas utilizadas para representar o tema escolhido. Isso vai de encontro ao argumenta Nasio (2015), quando enfatiza que a forma é o principal indicador que pode ser utilizado para identificar a presença de uma pulsão em uma pintura.

Além disso, em um trabalho específico sobre modos para se observar obras de arte Woodford (1983), enfatiza que no caso das pinturas quatro elementos são essenciais para se realizar uma adequada análise de um quadro, a saber, a forma, o conteúdo (tema), a textura e as cores. Nesse sentido, considerando que Freud (1915/1996) define que as pulsões são identificadas por meio de seus representantes (as ideias/imagens e os afetos), e tomando por base o que foi argumentado por Mezan (1998), Nasio (2015) e Woodford (1983), entendemos que o melhor modo para identificar as projeções de manifestações pulsionais de um artista é observar as marcas desses representantes, onde o representante ideia/imagem pode ser identificado pelo conteúdo e pela forma e o representante afeto pode ser identificado pela textura e pelas cores presentes em uma obra.

Assim sendo, entendemos que os modos como o artista “escolheu” pintar um determinado tema, com uma determinada forma, utilizando determinadas cores e deixando determinadas texturas revelam o impacto da dinâmica pulsional que ocorre no seu interior, de modo muito semelhante ao que faz um indivíduo submetido a um teste PMK. “Esse princípio postula que o espaço psicológico não é neutro. Todos os movimentos que requerem uma contração muscular constituem um processo intraorgânico, mas o movimento é uma função das relações do indivíduo e seu mundo”. Mira (2004, p.28).

Nessa perspectiva, a cor, o conteúdo, a textura e a forma são os detalhes que revelam de modo projetado a manifestação das pulsões agindo sobre o artista. É o impacto das

pressões agindo sobre seu psíquico que reverberam em seu orgânico ficando marcados em suas telas. Um exemplo próximo desse entendimento, nos é dado por Chabert (2004), quando esta argumenta que a organização perceptiva de uma projeção, por exemplo, em um Rorschach, é dada pela dimensão estrutural das formas e pela sensibilidade dos elementos cromáticos.

O modo como os detalhes são arrançados na tela formam o discurso que é manifesto (pelas suas características, pela presença ou pela ausência desses detalhes), sendo nesse arranjo que é revelado o desejo, apresentado em um modo deslocado e condensado, como no sonho. A pulsão se manifesta constantemente sobre o aparelho psíquico do artista, o que faz com que este perceba o mundo de um modo específico e conseqüentemente represente esse mundo a partir do que sente. Como nos lembra Garcia-Roza (1995):

Não quero dar a entender que possamos pura e simplesmente identificar pulsão e estímulo, mas sim aceitar a indicação de Freud segundo a qual a pulsão pode ser considerada como um estímulo para o psíquico. Isto significa, em primeiro lugar, que ela é externa ao psíquico, que ela não é um estímulo psíquico, mas um estímulo para o psíquico, ou seja, algo de fora faz uma exigência de trabalho ao aparato psíquico. (Garcia-Roza, 1995, p.84):

A pulsão se manifestava sobre o aparelho psíquico de Picasso e este com sua sensibilidade artística dava forma (do seu jeito) a essa pressão que sentia constantemente.

Desse modo, observamos que a constante atuação das pulsões sobre o psiquismo de um artista gera padrões de funcionamento que, no âmbito das artes plásticas, acaba sendo definido como o estilo de cada artista. Todas as vezes que ocorre uma mudança do estilo na produção de um artista isso é um indicador de alguma modificação também na dinâmica de

funcionamento interno do artista. Algo novo, que não se encaixa no modo operante que até então o artista vinha produzindo nos revela o surgimento de um conflito e o movimento de adequação que a pulsão teve que realizar para garantir a satisfação do desejo do artista.

Como nos lembra Mezan (1998), ao comparar o processo de análise de uma produção artística com um processo clínico:

Também na prática da análise, a interpretação costuma surgir de um movimento semelhante: a percepção de um elemento dissonante, de algo que não se “encaixa” e que, ainda sem sabermos o que significa, nos prende a atenção e nos faz ouvir o contexto de modo diferente do que vínhamos fazendo. (Mezan, 1998, p.174).

Assim sendo, a identificação da projeção da manifestação das pulsões nesta pesquisa, foi feita primeiro pela identificação de alterações de estilo que ocorreram na produção de Picasso e depois pela análise das características apresentadas na forma, no conteúdo, na textura e nas cores das pinturas. Entendemos assim, que este conjunto de elementos é capaz de revelar os principais desejos do artista por ocasião da realização da pintura (corroborando com o que havia sido identificado a partir da leitura das biografias de Picasso), pois como ressalta Hammer (1982), as pinturas são capazes de revelar os desejos de seus autores:

Há outro princípio de desenhos projetivos ou expressivos que se encontram na obra de Botticelli: que mais do que sentimentos verdadeiros sobre si mesmo, podem transcrever a realização de desejos. Botticelli era inválido desde tenra idade, afetado por um físico subdesenvolvido e delicado. Goldscheider observa que, em seu autorretrato, Botticelli rejeita "a realidade odiosa, e representa-se sob

a forma esguia e elegante, com a qual poderia representar-se naquilo que os psicólogos chamam de um "sonho de realização de desejos"; assim como Dureno se visualizou como Cristo, Botticelli se viu como um robusto jovem florentino, que não tinha porque envergonhar-se de aparecer em companhia do mais elegante dos Médicis". (Hammer, 1982, p. 24). (Tradução livre).

Após a realização dos procedimentos que aqui foram descritos, com o objetivo de se obter uma melhor organização e apresentação do conhecimento produzido, o presente trabalho foi estruturado em três capítulos específicos. No primeiro capítulo "*Picasso: uma esfinge a ser desvendada*", foi feito um estudo aprofundado dos principais conceitos utilizados para analisar os quadros, bem como, foram feitas aproximações da teoria psicanalítica com alguns aspectos da vida de Picasso. Do mesmo modo, no primeiro capítulo também foi realizado um estudo sobre as principais características psicológicas de Picasso, a fim de que os conhecimentos adquiridos sobre o artista pudessem ajudar a compreender os elementos existentes em sua obra.

No segundo capítulo "*marcas do desejo na obra de Picasso*", foi elaborada a análise propriamente dita das obras que foram selecionadas para a elaboração deste trabalho. Por fim, no terceiro capítulo "*figura e fundo: Picasso e a sociedade contemporânea*", foram identificadas as principais características da sociedade da época em que Picasso viveu (na transição do período moderno para o pós-moderno), a fim de se compreender como esta sociedade influenciou e foi influenciada pela obra do artista. A partir disso, foi realizada uma comparação entre as descobertas feitas nas pinturas, gravuras e desenhos de Picasso com as principais características identificadas, de modo a constatar como as obras do artista se configuraram como um sintoma da cultura, um discurso imagético capaz de revelar os desejos marcantes na sociedade em que vivemos.

CAPÍTULO 1

UMA ESFINGE A DESVELAR

Contra isso nada posso. O pintor não escolhe. Há formas que se lhe impõem, vêm às vezes de uma hereditariedade cuja origem é mais velha do que a vida animal. É um grande mistério e terrivelmente irritante

(Picasso)

1. O entendimento da arte ao longo da obra Freudiana

O alto grau de erudição é uma característica amplamente conhecida de Freud. É possível que essa alta erudição tenha sido despertada por seu pai, o velho Jacob, que desde cedo lhe iniciou na leitura da Bíblia Judaica que tanto lhe fascinava, fazendo-o ter interesse em conhecer os fatos históricos por trás dos relatos bíblicos, como lembra Gay (1989). Também é possível que sua erudição seja decorrente do fato de ter crescido em Viena, cidade com um amplo repertório cultural na qual possuir erudição era um dos requisitos básicos para ser recebido nos altos círculos. Aliás, a relação altamente ambígua de Freud para com a cidade de Viena a qual dizia abertamente odiar, mas que resistia deixar, Gay (1989) e Mezan (1985), evidencia que existiam elementos ali que o fascinavam, sendo quase certo que o aspecto cultural da cidade seja um deles.

O fato, é que não é de se estranhar que um homem com elevado grau de erudição manifestasse também um elevado grau de interesse pelas artes. Apesar de que no caso de Freud (do mesmo modo que com Viena), sua relação com as artes era ambígua, pois se por um lado este se mostrava encantado pelas produções clássicas e renascentistas, por outro, mostrava uma total indiferença pelas artes de vanguarda como foi o caso da sua relação com os surrealistas, Burke (2010) e Mezan (1985), ou mesmo com o cinema, Rivera (2008). Não

sabemos ao certo porque Freud evitava o contato mais próximo com a vanguarda da arte de sua época, talvez a proximidade temporal não lhe permitisse o distanciamento necessário para compreendê-la. Porém isso é apenas uma especulação. O que podemos ter certeza é que a arte proporcionou um impacto sobre Freud, tanto que a presença desta é observada ao longo de todo percurso de desenvolvimento da Psicanálise, desde sua obra inaugural.

Em “*A Interpretação dos Sonhos*” Freud (1900/2001), faz referência às obras literárias de Ibsen, Sófocles e Shakespeare realizando uma alusão (que pode ser estendida a qualquer obra de arte de impacto universal), de que as obras imortais da Literatura, como “*Hamlet*” e “*Édipo Rei*”, remeteriam a desejos infantis que foram recalçados. Na verdade, Freud faz uma associação das obras clássicas desses autores com os chamados “sonhos típicos” (sonhos de estar nu e de morte), para demonstrar que o interesse quase universal por essas obras é devido aos desejos reprimidos dos expectadores que são idênticos aos de seus autores. Além disso, Freud também sustenta a ideia de que o ato criativo apresenta fortes relações com o processo de elaboração onírica. “Não há dúvidas de que os vínculos entre nossos sonhos típicos, os contos de fadas e o material de outros tipos de literatura ficcional não são poucos nem acidentais”. Freud (1900/2001, p.247).

Assim, para Freud, o fascínio causado por uma obra literária (ou de arte), ocorreria pela identificação, pelo leitor, da história de sua vida pessoal, com a história de vida do personagem da obra ou, melhor dizendo, pela identificação advinda do fato de ambos possuírem os mesmos desejos causando situações semelhantes ao longo de sua vida. “Seu destino (de Édipo) comove-nos apenas porque poderia ter sido o nosso – porque o oráculo lançou sobre nós, antes de nascermos, a mesma maldição que caiu sobre ele” Freud (1900/2001, p.263). Também é interessante notar que para Freud a arte não apenas teria uma ligação com os sonhos, mas praticamente está vinculada a este, como se a criatividade do

artista fosse um desdobramento do trabalho do sonho. “A história de Édipo é a reação da imaginação a esses dois sonhos típicos²” Freud (1900/2001, p.264).

Depois de fazer referência à questão da arte em “*A Interpretação dos Sonhos*”, Freud retoma a esse tema em “*Personagens Psicopáticos no Palco*”, Freud (1906/1996), trabalho este, que pode ser considerado o primeiro texto Freudiano dedicado a uma tentativa sistemática de compreender o campo das artes. Partindo de uma noção econômica para a obtenção do prazer (noção essa que já havia sido enfatizada na obra “*Os chistes e sua Relação com o Inconsciente*”), Freud explora a questão da fantasia para explicar que as brincadeiras infantis são prolongadas no contato com as criações artísticas, Nakasu (2010). Dessa forma as representações teatrais, por exemplo, seriam basicamente representações de desejos infantis (eróticos e agressivos) que, por intermédio da fantasia podem ser realizados, visto que a realidade não permitiria que esses desejos fossem efetivados. Vê-se assim que uma das compreensões mais básicas de Freud em relação à arte é que esta se constitui em um meio para a realização de desejos reprimidos, e que a mesma age por “representação”, ou seja, existe um deslocamento na arte, onde algo (a representação) é colocado no lugar de algo (a realidade) para que o desejo possa ser realizado.

Em 1907 Freud irá escrever “*Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*” (Freud, 1907/1996), sendo esse talvez o texto em que mais enfatize a relação entre a arte e sonho, pois descreve com detalhes como conseguiu encontrar na estrutura da obra de Jensen a mesma estrutura existente na construção de sonho. Freud vê uma proximidade tão grande na dinâmica psíquica para a elaboração dos sonhos e da obra literária, que chega a insinuar que muitas dessas obras correspondem a sonhos não sonhados. Tanto que para Freud, se fosse

² Nessa parte do texto Freud faz referência a dois sonhos que embora não sejam tão comuns, como os citados anteriormente, ocorrem com frequência, que é o sonho de ter relações sexuais com a mãe e o sonho de matar o pai, sendo que a criação de uma obra como o Édipo Rei seria uma reação a esses sonhos.

realizada uma análise mais aprofundada em diversas obras literárias, se constataria que a aproximação com o sonho não é um caso isolado do texto de Jensen.

Podemos adotar dois métodos para essa investigação. Um deles seria examinar um caso particular, penetrando a fundo nas criações oníricas de uma das obras de um determinado escritor. O outro consistiria em reunir e cotejar todos os exemplos que pudessem ser encontrados do uso de sonhos nas obras de diversos autores. (Freud, 1907/1996, p. 5).

Neste texto, Freud não faz nenhum avanço teórico, mas este se destaca pelo fato de Freud ter demonstrado de modo prático, a concretização dos conceitos e elaborações teóricas defendidas e utilizadas pela Psicanálise. Seu propósito maior é de realizar uma ilustração demonstrando os mecanismos presentes nos sonhos, bem como, que tais mecanismos funcionam como descritos pela Psicanálise, sendo a prova disso, o fato de terem sido observados, captados e relatados (só que na forma de arte) por pessoas que não tem nenhum envolvimento com a Psicanálise, no caso, os escritores.

Nesse ponto, Freud (1907/1996), vai colocar a arte e os artistas em patamar de destaque. A arte é um lugar onde a dinâmica do psiquismo vai se apresentar externamente, de modo idêntico ao que ocorre internamente sendo, portanto, um lugar de excelência para o estudo do inconsciente. Do mesmo modo, o artista é uma criatura diferenciada que consegue acessar lugares obscuros da alma humana com uma facilidade invejável ao psicanalista. Entretanto, ambos, o artista e o psicanalista, realizam as mesmas descobertas, o que reforça a ideia de que na arte se encontra muitas verdades sobre o psiquismo humano.

Provavelmente bebemos na mesma fonte e trabalhamos com o mesmo objeto, embora cada um com seu próprio método. A concordância entre nossos resultados parece garantir que ambos trabalhamos corretamente. Nosso processo consiste na observação consciente de processos mentais anormais em outras pessoas, com o objetivo de poder deduzir e mostrar suas leis. Sem dúvida o autor procede de forma diversa. Dirige sua atenção para o inconsciente de sua própria mente, auscultando suas possíveis manifestações, e expressando-as através da arte, em vez de suprimi-las por uma crítica consciente. Desse modo, experimenta a partir de si mesmo o que aprendemos de outros: as leis a que as atividades do inconsciente devem obedecer. Mas ele não precisa expor essas leis, nem dar-se claramente conta delas; como resultado da tolerância de sua inteligência, elas se incorporam à sua criação. Descobriremos essas leis pela análise de sua obra, da mesma forma que as encontramos em casos de doenças reais. A conclusão evidente é que ambos, tanto o escritor como o médico, ou compreendemos com o mesmo erro o inconsciente, ou o compreendemos com igual acerto. (Freud, 1907/1996, p.51-52).

É também nessa perspectiva que Freud (1908/1996) irá escrever “*Escritores Criativos e Devaneio*”. O que Freud vai chamar atenção nesta obra, nada mais é do que o fato dos escritores criativos possuírem suficiente sensibilidade (ou de não serem tão neurotizados), a ponto de conseguir captar os modos de funcionamento do psiquismo e transmitir na forma de histórias. Nessa obra Freud retoma pontos que já foram apresentados em textos anteriores, mas reforça a ideia de que a arte está associada às fantasias, ao brincar e pode ser vista como um modo de se estender os prazeres infantis. Aliás, como ocorreu em “*Personagens*

Psicopáticos no Palco”, fica evidenciada nessa obra a relação entre arte e prazer, só que agora direcionada a questão da escrita.

O que Freud procura demonstrar aqui é que nunca renunciamos a um prazer, apenas trocamos uma forma de obter prazer por outra. Por conseguinte, o interesse que o homem tem pela arte, ou melhor, pelo prazer obtido na arte, seria uma espécie de troca que realizamos com o mundo como compensação para lidarmos com a realidade. Em suma, já que somos constantemente tensionados pela realidade e pelas exigências culturais, nos momentos em que temos a liberdade de nos entregarmos a nossas fantasias e devaneios, fruindo de uma produção artística, sentimos um imenso prazer, não só pela energia que é investida nessa atividade, mas também, pela diminuição da energia gasta nos protegendo da realidade. Freud assim reforça o caráter econômico do prazer advindo pela arte.

Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse *prazer preliminar*, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. (Freud, 1908/1996, p.84).

Pouco tempo depois Freud escreveu aquela que seria uma das suas obras mais polêmicas dentro no universo psicanalítico, ou seja, “*Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*” Freud (1910/1996). Nessa obra, como destaca Raffaelli (1996) Freud estava mais interessado em fazer uma análise do artista através de sua obra. Mas, além disso, Freud também demonstrou sua preocupação com a pesquisa psicanalítica, tentando demonstrar de modo semelhante ao que fez no texto sobre a Gradiva de Jensen, como é possível encontrar

fora do âmbito clínico elementos que comprovem conceitos utilizados na psicanálise, aliás essa obra ficará famosa também pela ênfase dada por Freud à sublimação na criação artística.

Voltando ao âmbito da pesquisa psicanalítica, Freud tenta demonstrar como as fantasias e as primeiras experiências da infância se tornam determinantes do funcionamento psíquico do indivíduo adulto, o que no caso de Leonardo se refletia em sua arte. A ideia central do livro era o questionamento se seria pertinente analisar uma lembrança que Leonardo descrevera sobre sua infância, de que enquanto estava em seu berço um pássaro teria vindo até ele e fustigado várias vezes a cauda contra seus lábios, caso fosse comprovado que tal cena não se tratava de algo real, mas de uma fantasia do artista. Em relação a isso Freud “afirma então que, se tal história fosse desprezada por se tratar de uma fantasia, estar-se-ia cometendo uma injustiça tão grande quanto se todo o conjunto de lendas e tradições encontrado na história primitiva de um povo fosse desconsiderado” Izaias (2003, p172).

Entendendo que fantasias da infância influenciam deterministicamente a vida do indivíduo, Freud fez uma análise que culminou no argumento de que a presumível homossexualidade de Leonardo e que o estilo de sua produção intelectual e artística estavam ligadas a essa lembrança do artista. Freud argumenta que tais fantasias têm como base as primeiras inquietações e pesquisas sexuais infantis motivadas pela ação das pulsões sexuais as quais poderiam ter três destinos: a repressão, a erotização do pensamento (que pode levar a neurose obsessiva), ou a sublimação em curiosidade, o que fortaleceria o interesse dos indivíduos no campo das ciências e das artes como foi o caso de Leonardo.

Observa-se que nessa obra Freud avança no seu entendimento sobre a arte introduzindo novos pontos a essa questão, tais como, a existência de elementos infantis que atuariam como determinantes na produção adulta do artista, a pulsão como sendo a fonte principal que está por trás de toda manifestação artística, sendo esta basicamente o resultado de um processo de sublimação. Entretanto, como dito anteriormente essa obra causou muitas controvérsias,

sendo que para alguns, considerar apenas os aspectos referentes a conflitos infantis e a sublimação, para compreender a arte, implicaria em um reducionismo superficial indigno da genialidade de Freud como pensador da cultura, Raffaelli (1996).

Após a escrita do texto sobre Leonardo, Freud retorna novamente aos estudos envolvendo a arte no artigo “*O tema dos três escrínios*”, Freud (1913a/1996). Nesse texto ele traça correlações entre obras artísticas, no caso, as peças de Shakespeare “*O Mercador de Veneza*” e “*O Rei Lear*” com aspectos do folclore e da mitologia, aos quais atribui construções oriundas do psiquismo humano que são projetadas nas formas de histórias.

No desenrolar do texto, Freud não parece preocupado em fazer nenhuma exposição em especial sobre algum aspecto da psicanálise, nem introduzir nenhum novo conceito. Na verdade, parece mais fazer uma análise sobre o fato do tema de três damas, três cofres, três deusas se repetir continuamente ao longo da história da humanidade, pelo simples prazer pessoal de interpretar as obras. Entretanto, é interessante notar, como alerta Dionísio (2012) que nesse texto Freud parece indicar a possibilidade de outro destino da pulsão no tocante as artes, ou seja, a formação reativa, a transformação do afeto no seu contrário.

Entretanto, contradições de um certo tipo - substituições pelo contrário exato - não oferecem dificuldade séria ao trabalho da interpretação analítica. Não apelaremos aqui para o fato de os contrários (referente a elementos da arte e da mitologia que foram apresentados) serem tão amiúde representados por um só e mesmo elemento nos modos de expressão utilizados pelo inconsciente, tal como, por exemplo, nos sonhos. Mas lembraremos que existem na vida mental forças motivadoras que ocasionam a substituição pelo oposto, na forma do que é conhecido como formação reativa; e é precisamente na relação de forças ocultas

como estas que procuramos a recompensa de nossa indagação. (Freud, 1913a/1996, p.182)

Dessa maneira, para além da sublimação, haveria na arte mais de uma possibilidade de defesa egóica, ampliando assim o escopo de possibilidades de entendimento sobre a função da arte.

No ano seguinte, Freud publica aquela que é, provavelmente, sua mais famosa obra relacionando Psicanálise e arte, “*O Moisés de Michelangelo*”, Freud (1914a/1996). O Moisés é a famosa estátua esculpida por Michelangelo como um dos elementos do monumento funerário em homenagem ao Papa Júlio II. O ponto de destaque na interpretação realizada por Freud é o da agressividade ou, melhor dizendo, da repressão do ímpeto agressivo. O dedo tensionado sobre a barba e o pé em atitude de ação projetada, fazendo menção de se levantar foram vistos por Freud (1914a/1996), como o esforço feito por Moisés para conter o ódio que sentiu quando, estando sentado e segurando as Tábuas da Lei, percebeu que o povo judeu festejava alegremente cultuando um bezerro de ouro.

Esta obra caracteriza-se por uma reviravolta no modo freudiano de compreender e analisar a obra de arte, Raffaelli (1996), pois como também afirma Nakasu (2010), pela primeira vez Freud realiza uma interpretação de uma obra de arte, não literária, utilizando basicamente o universo circunscrito à obra e não fazendo uma análise biográfica do artista como aconteceu com Leonardo da Vinci, por exemplo. Freud já havia realizado esse procedimento antes na *Gradiva* de Jensen e nas peças de Ibsen e Shakespeare, mas estas eram obras que apresentavam uma narrativa, portanto, em tese mais fáceis de serem interpretadas pelo método psicanalítico do que uma estátua, como a de Moisés.

Pode-se considerar esse texto emblemático também, pois dentro de uma visão psicanalítica revela o desejo de agressão, de destruir (em especial o desejo endereçado ao

Pai), bem como a necessidade imperativa de conter esse desejo em Moisés, em Michelangelo e no próprio Freud. Essa característica mostra que o contato e o estudo de uma obra de arte pode alcançar dimensões amplas do conflito psíquico dos indivíduos, evidenciando os conflitos tanto do artista quanto do observador da obra e, nessa relação, em especial devido a identificação de um grande número de observadores com a obra, expondo os conflitos que estão latentes nas relações entre as pessoas.

Para Nakasu (2010), a tentativa de controle que Freud identificou no Moisés eram as projeções de Michelangelo querendo simbolicamente reprimir a destrutividade e onipotência dele próprio e de Júlio II. Porém, tendo um olhar um pouco mais aguçado sobre o texto freudiano como fez Mezan (1985), é possível identificar no livro que Freud irá, como observador da obra, se deparar com sua própria necessidade de reprimir sua agressividade, pois ele próprio (identificado com o profeta naquele momento) tentava reprimir o ódio que sentia por Jung por este se recusar a aceitar sua teoria da libido, como também lembram Gay (1989) e Mendes (2000). Essa análise realizada por Mezan (1985), será discutida mais a frente, porém, por hora, é interessante destacar que em “*O Moisés de Michelangelo*”, inconscientemente na sua escrita, Freud demonstra que a fruição estética da contemplação de uma obra de arte pode servir como instrumento para o autoconhecimento, afinal não é por acaso que um indivíduo (ou uma massa de indivíduos) se identifica e se fascina com uma determinada obra de arte, e isso pode ser utilizado para além da obtenção de prazer.

Em 1919 Freud irá escrever outra obra extremamente interessante para a compreensão da arte, trata-se de “*O estranho*” Freud (1919/1996). Nessa obra, Freud enfatiza que o que desperta nosso interesse em produções artísticas, não necessariamente é o que seja belo, mas sim, o que é estranho. A ideia central que é apresentada aqui é que o fascínio que algumas obras nos causam deve-se ao fato de reconhecermos nelas elementos que possuímos e que por tê-los reprimido sentimos uma sensação de estranhamento em contato com a obra.

É interessante o modo como Freud aborda o fato que o sujeito evita entrar em contato com o que foi reprimido e tende a negar os afetos que sente quando por alguma razão entra em contato novamente com esses conteúdos. Nesse sentido, qualquer coisa que faça com que o indivíduo entre em contato com o que foi reprimido, sofreria uma rejeição por parte do mesmo indivíduo, justamente pelo sentimento de estranheza. É, por exemplo, o que aconteceria com pessoas que apresentam resistência a Psicanálise, “Na verdade, não ficaria surpreso em ouvir que a psicanálise, que se preocupa em revelar essas forças ocultas, tornou-se assim estranha para muitas pessoas, por essa mesma razão”. Freud (1919/1996, p.153).

Assim para Freud, a estranheza que temos ao ler ou ver uma determinada obra de arte que nos cause esse sentimento, deve-se ao fato de termos a sensação de já conhecermos aquilo que em tese estamos vendo pela primeira vez sendo que, na verdade, não é o que acontece, pois estaríamos entrando novamente em contato com o afeto que foi reprimido. É interessante destacar nesse ponto, que a arte moderna e contemporânea, que constantemente não fornecem “formas fechadas” ao espectador, frequentemente são rotuladas como estranhas, o que nos faz pensar que esse tipo de arte justamente por ter um caráter mais ambíguo, facilita que cada espectador preencha as formas com seus próprios conteúdos internos, como seus próprios afetos e, conseqüentemente, tenham a sensação de estranheza, pelos motivos expostos por Freud (1919/1996). Seria talvez esse o motivo pelo qual Freud evitava ter um contato mais próximo com os artistas de vanguarda de sua época? Novamente quanto a isso, podemos apenas especular.

Como é possível perceber ao longo de toda essa explanação, fica evidente na obra freudiana o interesse de Freud por questões relacionadas à arte, à criação artística e à criatividade. Basicamente Freud encontrava nas manifestações artísticas não somente provas das manifestações do psiquismo humano com a mesma dinâmica apresentada pela

Psicanálise, mas também um lugar ideal para se observar e estudar o psiquismo de modo a avançar nas descobertas feitas na clínica.

Também é possível observar que não foi uma preocupação para Freud estabelecer de modo absoluto um conceito, um limite ou definições específicas para o que seja a arte, bem como, de qual seja sua utilidade. O que se vê, no entanto, é que nos sucessivos textos freudianos não foram ocorrendo modificações, mas sim complementações no entendimento da arte e de sua relação com o homem e com a cultura.

No pequeno texto “*O Interesse da Psicanálise do ponto de vista da Ciência Estética*” Freud (1913b/1996) é possível encontrar uma tentativa por parte de Freud de fornecer uma delimitação maior sobre a questão da arte. Nele vê-se a argumentação de que a arte é uma construção humana destinada a apaziguar desejos não gratificados, que o prazer que ela proporciona vem de fontes ocultas pulsionais, que o objetivo primário do artista é libertar-se e ao comunicar sua obra oferecer aos outros a mesma libertação, que a arte constitui um meio caminho entre o mundo que frustra e o mundo dos desejos realizados pela imaginação.

Entretanto, por mais que essas definições sejam um esboço de delimitações, dentro do próprio universo da psicanálise elas se remetem a uma gama tão grande de possibilidades e de entendimentos que acabam se convertendo mais uma espécie de linha norteadora para futuras investigações do que uma tentativa sistemática de esgotar o tema. Tanto que o próprio Freud adverte para essa questão no texto:

A psicanálise esclarece satisfatoriamente alguns dos problemas referentes às artes e aos artistas, embora outros lhe escapem inteiramente.... Quanto ao resto, a maioria dos problemas de criação e apreciação artística esperam novos estudos, que lançarão a luz do conhecimento analítico sobre eles, designando-lhes um

lugar na complexa estrutura apresentada pela compensação dos desejos humanos. (Freud, 1913b/1996, p.130).

Como é possível observar, o entendimento sobre arte para Freud foi sendo ampliado ao longo do tempo, semelhante a metáfora encontrada em “*O Mal-Estar na Civilização*” Freud (1930/1996), sobre a cidade de Roma que foi ao longo dos séculos sendo construída sobre edificações anteriores. Longe de tentar fornecer uma explicação final e acabada sobre o tema, Freud fornece entendimentos fundamentais, mas deixa a questão em aberto em uma espécie de convite para que futuros estudiosos tanto da arte quanto da psicanálise venham a contribuir, ampliando também essa construção.

2. Os conceitos de desejo e pulsão e sua relação com a arte

A noção de desejo se constitui, assim como a noção de inconsciente, em um conceito que se encontra na base da teoria psicanalítica. Por estar também no cerne desta pesquisa, torna-se importante agora expressar com clareza qual a definição de desejo que foi utilizada na realização deste trabalho. Definir o que é desejo não é uma tarefa simples nem mesmo quando se faz referência ao uso coloquial do termo, imagine-se então quando se busca defini-lo como um termo técnico, como é o caso de sua utilização na Psicanálise.

Alie-se a isso a problemática da tradução e dos diferentes usos do termo em línguas diferentes como é o caso, por exemplo, das possibilidades de uso e tradução entre o português e o alemão, língua original da Psicanálise. Se em português temos palavras próximas como “desejo”, “necessidade” e “vontade” cujos significados, dependendo da utilização se confundem, na língua alemã essa característica também existe. Dessa forma, é imperioso recorrer a dicionários técnicos específicos para definirmos com a maior clareza possível o que estamos entendendo por desejo.

Em seu Dicionário de Psicanálise, Roudinesco e Plon (1998), fazem referência ao fato da palavra “desejo” corresponder a um termo utilizado tanto na Filosofia, Psicologia e Psicanálise para designar ao mesmo tempo algo que é ansiado, esperado, bem como, uma propensão a um apetite. Além disso, o desejo pode ser entendido como qualquer forma de movimento em direção a um objeto cuja atração é sentida pelo corpo e pela alma.

Roudinesco e Plon (1998) também enfatizam que esse amplo aspecto de entendimento sobre o desejo surge do fato de que na língua alemã existem três palavras, “*wunsch*”, “*lust*” e “*begierde*” para se referir ao termo sendo que as mesmas foram utilizadas em diferentes momentos da Psicanálise ou por Freud ou por psicanalistas posteriores a ele. De acordo com os autores o termo “*wunsch*” (realização de um anseio ou voto) é o termo mais utilizado por Freud e foi o escolhido para ser utilizado em “*A Interpretação dos Sonhos*” e, por conseguinte, está mais próximo de uma referência a um anseio do inconsciente cuja realização se daria no sonho. Por sua vez o termo “*lust*” (paixão ou penhor) foi utilizado por Freud para fazer referência a noção de desejo mais próxima ao “princípio do prazer” (*lustprinzip*), ou seja, uma ação ou atividade que visaria evitar qualquer forma de desprazer.

O termo “*begierde*”, de acordo com Roudinesco e Plon (1998), remete mais a Filosofia da Consciência e do Sujeito, sendo introduzido como termo filosófico a partir da publicação da “*Fenomenologia do Espírito*” de Hegel. “*Begierde*” que é definido como a “tendência”, “apetite” pelo qual se expressa a relação entre a consciência e o eu, não é, segundo os autores uma terminologia que tenha sido utilizada por Freud. “Desprezando a tradição filosófica, Freud não emprega o termo “*begierde*”. Roudinesco e Plon (1998, p.146).

Freud pode não ter utilizado diretamente o termo “*begierde*” em seus escritos, porém, de acordo com Garcia-Roza (1998) o sentido do termo pode ser encontrado nos escritos freudianos desde “*A Interpretação dos Sonhos*”, pois quando Freud fala de “desejo”, faz referência ao fato de que este não aponta para um objeto empiricamente considerado, mas

sim, a uma relação com uma falta. Desse modo, para Garcia-Roza (1998) que corrobora o entendimento proposto por Lacan, a noção de desejo em Freud seria a mesma encontrada em Hegel, com a única diferença de que para Freud essa “falta” estaria localizada no inconsciente e não no consciente como propunha o filósofo. É também dentro dessa perspectiva que Roudinesco e Plon (1998), apontam que foi Lacan, influenciado pelos seminários de Alexandre Kojève que conciliou a utilização dos termos “*begierde*” com “*wunsch*” utilizando o discurso filosófico hegeliano para ampliar a visão freudiana.

Em seu Vocabulário de Psicanálise, Laplanche e Pontalis (2001), apresentam as mesmas definições dadas por Roudinesco e Plon (1998). Porém, apresentam uma compreensão diferente sobre qual termo alemão apresentaria um entendimento mais adequado para o sentido de “desejo” utilizado em Psicanálise. Para estes, a melhor definição do que seria o desejo são as definições dadas pelos termos “*begierde*” e “*lust*”:

Note-se, em primeiro lugar, que o termo *desejo* não tem, na sua utilização, o mesmo valor que o termo alemão *wunsch* ou que o termo inglês *wish*. *Wunsch* designa, sobretudo, a aspiração, o voto formulado, enquanto o *desejo* evoca um movimento de concupiscência ou de cobiça, em alemão traduzido por *begierde* ou ainda *lust*. (Laplanche e Pontalis, 2001, p.113).

As explicações fornecidas por Laplanche e Pontalis não vão muito além das já apresentadas anteriormente. Em suma, eles apresentam as mesmas concepções que Roudinesco e Plon. Entretanto, também alertam que apesar de Freud não identificar a necessidade com o desejo, de considerar este sempre inconsciente e ligado a signos infantis indestrutíveis, a utilização do termo pelo próprio Freud não segue rigorosamente essa

definição, por isso muitas vezes iremos encontrar expressões como “desejo de dormir” ou “desejo pré-consciente”.

Também corroborando o que foi apresentado por Roudinesco e Plon (1998), Hanns (1996) ao estudar a definição do termo desejo utilizado por Freud em alemão, centrará suas explicações a partir dos verbetes “*wunsch*” e “*lust*” não considerando “*begierde*” como um termo que tenha sido utilizado por Freud. Entretanto, faz uma breve referência a esse termo traduzindo-o como “fissura”, “desejo intenso”.

As definições fornecidas pelo autor para os termos “*wunsch*” e “*lust*” vão de encontro ao que foi até agora apresentado. Entretanto, em seu dicionário, Hanns (1996) também fornece uma descrição etimológica das palavras que, nesse caso específico, oferece uma considerável ajuda para a compreensão dos termos. Assim, tem-se como origem etimológica de “*wunsch*” e “*lust*” o seguinte:

“*Wunsch*” - Da raiz indo-europeia *uen*[³] (circular, vagar procurando por algo). Provavelmente referia-se a ações de procurar alimento ou rastrear pistas de guerra. Derivaram-se muito cedo no indo-europeu os sentidos de “procurar/desejar”, “amar”, “gostar”, “exigir” e “necessitar”. No antigo indiano, já se encontra as formas *vánati* (deseja, deseja intensamente, ama) e *vanas* (o desejo intenso, a vontade prazerosa) e no latim *venus*, *-eris* (prazer amoroso). (Hanns, 1996, p.137).

“*Lust*” - Derivado do germânico *lutan* (inclinar-se, inclinação, tendência a), no gótico assume a forma de *lustus*, no antigo e no médio alto-alemão *lust*. Ao longo do tempo subdivide-se em dois ramos, um mais sexual, ligado ao “intenso desejo sexual” (que frequentemente expresso em alemão por *begierde*), e outro que

passa a indicar “sensações agradáveis”, designando “prazer e alegria”. (Hanns, 1996, p.149).

Como se pode observar, e indo de encontro ao que argumenta de Garcia-Roza (1998), na sua origem, “*wunsch*” faz referência ao sentido de “procurar algo”, portanto, se algo está sendo procurado, é porque algo foi perdido ou está faltando. Nesse sentido, a ideia de desejo expressa por “*wunsch*” se aproxima também da noção de falta e vai de encontro ao que, posteriormente à Freud, foi postulado por Lacan no sentido de reencontro. Ao mesmo tempo, a etimologia de “*lust*” vai remeter mais para uma “tendência para ação”, para “busca de prazer e alegria” se aproximando mais da ideia que temos de pulsão.

Com base no exposto até o momento fica claro as nuances preciosas da língua alemã, bem como, o evidente trabalho de Freud para escolher o termo mais adequado para cada situação. Do mesmo modo, pode-se constatar a dificuldade de se realizar uma tradução adequada dos textos psicanalíticos, sendo que em português, termos que tem conotações distintas em alemão foram traduzidos em uma única expressão, “desejo”. Daí se observa também o porquê da grande variação da compreensão do significado do termo. Com base nisso, tomando por base as argumentações feitas pelos autores citados e visto a complexidade e a variabilidade que o termo “desejo” pode apresentar a partir das três possibilidades do termo em alemão, bem como, por se considerar que cada termo alemão remete para aspectos importantes que não podem ser desconsiderados, para esse trabalho buscou-se uma noção do conceito de “desejo” que tente abranger de modo equilibrado as definições aqui expostas. Assim, para esse trabalho foi utilizada a definição de “desejo” como sendo uma presença de uma ausência, como estipula Garcia-Roza (1998), que impulsiona o indivíduo para a ação visando a obtenção de uma sensação de prazer.

Como se pode observar, a definição exposta anteriormente se confunde com a própria noção de pulsão. Fazemos isso intencionalmente por acreditarmos que na língua alemã as fronteiras entre esses conceitos não são efetivamente claras e que o próprio Freud não fez questão de marcar tão distintamente as diferenças entre pulsão e desejo como fez, por exemplo, de acordo com Bettelheim (1982) e Garcia-Roza (1995), entre pulsão e instinto. Devido a isso, convém que se faça então uma caracterização do que se está entendendo por pulsão. Para fins desse trabalho utilizamos o conceito de pulsão a partir do termo alemão “*Trieb*” associado a “*Drang*” conforme definido por Hanns (1996).

Isto posto tem-se então como noção do conceito de “trieb” o seguinte:

Trieb, tal qual usado em alemão, entrelaça quatro momentos, que conduzem do geral ao singular. Abarca um princípio maior que rege os seres viventes e que se manifesta como força que coloca em ação os seres de cada espécie; que aparece fisiologicamente “no” corpo somático do sujeito como se brotasse dele e o aguilhoasse; e, por fim, que se manifesta “para” o sujeito, fazendo-se representar ao nível interno e íntimo, como se fosse sua vontade ou imperativo pessoal. No texto freudiano também, a palavra mantém essas características de uso. (Hanns, 1996, p.338).

E por “drang”, entende-se:

Em alemão, o substantivo *drang* significa tanto um ímpeto ou pressão para descarga corporal (necessidade/urgência) quanto uma forte aspiração ou ânsia. Abarca o arco entre a necessidade (algo de ordem mais fisiológica) e a ânsia (algo de ordem da vontade). É usado por Freud em conexão com pulsão (*trieb*)

e frequentemente considerada como seu elemento essencial. O substantivo *drang*, o verbo *drängen* e o gerúndio *drängend* são habitualmente traduzidos como “pressão”, “pressionar” e “pressionante”, eventualmente como “impulso”, “impelir” e “impelente”, ou ainda como “necessidade. (Hanns, 1996, p.324).

Como exposto, a ideia de “pressão” (*drang*) é apresentada por Freud (1915/1996) como o principal componente da pulsão (*trieb*). Entretanto, nessa obra Freud também faz referência a outros componentes das pulsões, tais como “fonte” (*quelle*), que é sempre um processo somático vindo de um órgão ou parte do corpo; “finalidade” (*ziel*), que é sempre a satisfação, obtida por meio da descarga da energia que foi acumulada pela pressão (*drang*), sendo assim, é a diminuição da pressão interna que causa a sensação de prazer e, conseqüentemente a satisfação; e por fim, o “objeto” (*objekte*), que é o que existe de mais variável na pulsão.

O objeto é o que existe de mais variável, pois qualquer coisa pode se converter em um objeto para a pulsão tentar realizar sua finalidade, tanto que diversas pulsões diferentes podem buscar satisfação em um mesmo objeto. É também devido a essa característica da variabilidade do objeto da pulsão que o psicanalista argentino André Green ampliou a compreensão sobre a teoria das pulsões e criou a noção de “Função Objetalizante” e “Função Desobjetalizante” Green (1998), que serão vistas mais à frente.

Além disso, a pulsão, essa “entidade mítica da psicanálise”, que como afirma Freud (1905a/1996) e (1915/1996) é um conceito limite entre o psíquico e o orgânico que exerce um impacto constante sobre o sujeito impelindo-o para a ação, é também aquilo que está na base da criação e da transformação do psiquismo dando existência ao seu caráter dinâmico. Como argumentou Green (2000) e (2001), é a pulsão que provê a manutenção energética dos sistemas de relações que o sujeito estabelece.

Sendo a provedora da manutenção energética, vê-se aqui uma das principais características da pulsão, que é o fato desta estar diretamente ligada ao “princípio do prazer”, pois a pulsão sempre busca por uma descarga energética. Observe-se que isso ocorre mesmo com as “pulsões do Eu” que estão mais ligadas ao “princípio da realidade”, pois a distinção entre o real e o irreal visa, em última instância, evitar o aumento do desprazer. “A finalidade [Ziel] de um instinto é sempre satisfação, que só pode ser obtida eliminando-se o estado de estimulação na fonte do instinto”, Freud (1915/1996, p.72). Assim, se observa a proximidade entre pulsão e desejo, pois a pulsão visa sempre sua satisfação para obter a realização do desejo, descarregar a tensão originada e, conseqüentemente a obtenção do prazer.

Entretanto, o desejo nunca pode ser completamente satisfeito, pois a falta nunca será totalmente completada. É muito provável que seja por essa razão, e não apenas por uma questão de nuances da língua alemã, que nos textos freudianos vemos referência não a satisfação, mas a realização dos desejos que é, por exemplo, o que acontece nos sonhos. A ideia de satisfação, ou seja, da obtenção de uma sensação agradável, de um prazer ao realizar uma determinada ação está mais ligada ao conceito de pulsão. “Freud tende a utilizar para o termo “desejo” (*wunsch*) a palavra “realização” (*erfüllung*) e para “pulsão” (*trieb*) a palavra “satisfação” (*befriedigung*). Muito raramente emprega o termo “satisfação” (*befriedigung*) em conexão com o “desejo” (*wunsch*)” Hanns (1996, p. 143).

Nesse ponto específico, convêm fazer um parêntese. No âmbito da criação artística, acreditamos que alguns artistas, ou no caso específico Picasso, apresente o seguinte mecanismo na realização de uma obra: devido a algum estímulo externo ou interno, o artista é acometido por alguma excitação interna (*quelle*), que faz aumentar a pressão (*drang*), tanto no organismo quanto no psiquismo. Tal excitação/pressão é captada pela sensação e/ou percepção (inconsciente ou consciente) de uma falta, ou seja, pelo desejo, que tenta orientar

essa excitação/pressão para sua realização por meio do esgotamento (*ziel*) da energia acumulada em um objeto específico (*objekte*), que não é encontrado, porque não existe.

A realidade então se apresenta como algo frustrante (não castrador, porque não há a proibição, há apenas a impossibilidade), e como o objeto específico não existe, o que impede o artista de alcançar a finalidade (*ziel*) da pulsão e realizar seu desejo, não lhe resta outra opção a não ser criar outra realidade. Como afirma Mélega (2012, p.221), “criar o que nunca existiu, usando uma nova capacidade de percepção”, criar uma realidade simbólica, por meio da obra, onde possa satisfazer suas pulsões visto que a realidade (o mundo) não dá conta de fornecer condições para essa satisfação. “E de novo, a partir de nossa analogia, parece que o artista sonha acordado. Sonha, fantasia com aquilo que poderia tamponar sua falta-em-ser, com o objeto do desejo que é também a causa de seu desejo...” Scotti (2005, p.81).

Outro ponto interessante em relação a teoria das pulsões é que estas, em todos os momentos da teoria psicanalítica sempre apresentaram um caráter dual. De acordo com Hanns (1996) essa insistência de Freud em apresentar a pulsão sempre em uma dualidade de oposição/complementação pode ser um resquício de sua origem judaica, visto que na Bíblia utilizada pela família de Freud, essa distinção entre pulsões “boas” e “más” no homem está explícita no Genesis. Curiosidades a parte, Laplanche e Pontalis (2001), vão apontar que a dualidade pulsional está presente desde o início quando, por exemplo, em 1915 em “*Os Instintos e suas Vicissitudes*” Freud vai contrapor as “pulsões sexuais” e as “pulsões do Eu”.

Entretanto, mesmo as pulsões do Eu apresentavam um caráter de ligação, característica basicamente sexual, que remete a uma única direção, a manutenção da vida. Por analogia, todas as pulsões seriam em última análise “pulsões sexuais”, o que ia de encontro direto à ideia da dualidade pulsional, tão cara a Freud. Essa situação só foi resolvida quando Freud percebe que a agressividade possuía basicamente um caráter desagregador e que, portanto, não poderia se estabelecer como um representante das pulsões já conhecidas. Sendo assim,

em 1920 em “*Além do Princípio do Prazer*” Freud reúne todas as pulsões em duas grandes categorias: Eros (as “pulsões de vida”) e Thanatos (as “pulsões de morte”), que não são necessariamente opostas, mas complementares.

Nesta obra Freud (1920/1996), analisou o princípio de prazer do ponto de vista econômico, correlacionando-o ao princípio de constância, cuja função é de manutenção da quantidade de energia no nível mais baixo possível. Dessa forma, o prazer corresponderia a uma diminuição da quantidade de excitação, enquanto o desprazer corresponderia a um aumento. Foi por meio do estudo sobre a compulsão para a repetição que Freud desenvolveu a ideia de “pulsões de morte”, a qual antepôs à ideia de “pulsões de vida”.

A partir da observação das brincadeiras de seu neto, com um ano e meio de idade, dos sonhos das neuroses traumáticas de guerra e das transferências na situação da análise (onde os pacientes repetiam na transferência os acontecimentos traumáticos da infância), Freud passa a questionar o papel desempenhado pelo princípio do prazer. Nestas situações nota a presença de uma compulsão à repetição de cenas que não representam prazer e que indicam que o princípio de prazer não rege, pelo menos não por completo, todo o funcionamento psíquico. Pois, se assim o fosse, não haveria explicação para certos fenômenos como, por exemplo, os sonhos de angústia.

Ao observar seu neto brincar com um carretel de madeira e um pedaço de cordão amarrado em volta dele, Freud percebeu que a criança fazia com que este objeto desaparecesse e reaparecesse. Freud interpreta esse jogo como sendo um processo de simbolização da falta materna, em que a criança encenava a alternância entre ausência e presença da mãe. O jogo era acompanhado das verbalizações *Fort* (ir embora), quando o objeto se afastava e *Da* (ali), quando o mesmo reaparecia.

No início, a criança encontrava-se numa situação passiva, era dominada pela situação, porém, ao repetir o processo de desaparecimento e reaparecimento do carretel, ela

encenava a situação que, por mais desagradável que fosse, como em um jogo, ela assumia um papel ativo. Freud articula como provável interpretação para a brincadeira: “jogar para longe o objeto, de modo que fosse “embora”, poderia satisfazer um impulso da criança, suprimido na vida real, de vingar-se da mãe por afastar-se dela. Nesse caso, possuiria significado desafiador: “Pois bem, então: vá embora! Não preciso de você. Sou eu que estou mandando você embora””, Freud (1920/1996, p.10). Ou seja, quando a criança passava da passividade da experiência para a atividade do jogo, transferia a experiência desagradável para um de seus companheiros de brincadeira e, dessa maneira, vingava-se num substituto.

Ao se deparar com os sonhos repetitivos de pacientes com neuroses traumáticas (e de guerra), Freud passa a questionar sua teoria dos sonhos, pela qual afirmava que todos os sonhos seriam uma realização de desejo. Ele analisa a função desses sonhos, que repetem cenas traumáticas como dolorosas. Para ele, tais sonhos teriam a função de desenvolver a angústia retroativamente, onde ela faltou.

A fim de tornar mais fácil a compreensão desta ‘compulsão à repetição’ que surge durante o tratamento dos neuróticos, Freud afirma que é equivocado pensar que a luta contra as resistências seja uma resistência por parte do inconsciente, pois o inconsciente, ou seja, o ‘reprimido’, não oferece resistência alguma aos esforços do tratamento. Não se trata de um contraste entre o consciente e o inconsciente, mas sim entre o Eu coerente e o reprimido. As resistências do paciente originam-se do Eu e buscam evitar o desprazer produzido pela liberação do reprimido; e a compulsão à repetição deve ser atribuída ao reprimido inconsciente. Claro que a maior parte do que é reexperimentado sob a compulsão à repetição, deve causar desprazer ao Eu, pois traz à luz as atividades dos impulsos instintuais reprimidos. Isso, no entanto, constitui um desprazer que não contradiz o princípio de prazer, pois constitui desprazer para um dos sistemas e, simultaneamente, satisfação para outro.

O que Freud evidencia é que todas as pulsões nos conduzem a um estado originário, seja no prazer por repetir o mesmo ato ou pelo desprazer causado por não conseguirmos evitar as excitações sexuais, que nos afastam do princípio de prazer. Com isso, chega à conclusão que seria uma contradição dizer que o sentido da vida é chegar a um lugar jamais alcançado e concorda ao refletir que, na verdade, se busca o retorno a um estado perdido, logo, o objetivo da vida é a volta ao estado inanimado, ou seja, à morte. Sendo assim, o homem luta, contraditoriamente, contra os perigos que podem auxiliá-lo a atingir seu objetivo de vida.

Indo nesta mesma direção de tentar explicar o funcionamento entre Eros e Thanatos, “pulsões de vida” e “pulsões de morte”, encontramos o psicanalista argentino André Green que em um texto intitulado “*Pulsão de Morte, Narcisismo Negativo, Função Desobjetalizante*”, Green (1998), fornece complementos interessantes aos argumentos de Freud e que são de grande interesse para a realização desse trabalho.

Green (1998) inicia sua argumentação enfatizando que a discussão sobre o conceito de “pulsão de morte” gira em torno de duas ordens de reflexão específicas: uma que se refere a interpretação do que Freud queria designar por esse conceito e outra que se refere a interpretação atual do que Freud designa por “pulsão de morte” (o que faz surgir o problema sobre a manutenção ou sustentação dessa interpretação).

Entretanto, apesar das divergências entre essas duas formas de reflexão, todos os psicanalistas reconhecem o postulado fundamental do conflito psíquico. Os desacordos só surgem quando se trata de precisar a natureza dos elementos conflitivos, as modalidades destes e as conseqüências que deles decorrem. Um exemplo disso é encontrado nos opositores da ideia da “pulsão de morte” que argumentam não ser possível localizar com precisão nesta, as características específicas das pulsões (fonte, pressão, finalidade e objeto), como ocorre nas “pulsões sexuais”, nas quais isso está bem claro.

Green (1998) argumenta que o que não é percebido pela maioria dos críticos é que a tese do conflito pulsional fundamental responde, em Freud, a uma exigência: explicar o fato de que o conflito é repetível, deslocável, transportável e que sua permanência resiste a todas as transformações do aparelho psíquico Green (2000). É isso que obriga Freud a postular teoricamente a existência de um conflito original, fundamental que coloca em jogo as formas mais primitivas de atividade psíquica. Existiria a necessidade de haver forças contrárias que inicialmente colocassem em movimento a dinâmica psíquica, para além da básica relação fisiológica de arco reflexo de descarga presente na biologia.

De acordo com Green (1998), Freud não opõe a “pulsão de morte” as “pulsões sexuais”, mas sim, à “pulsão de vida”, a Eros. Por isso deixa de falar em “pulsão sexual” e fala em “função sexual”, a qual, embora Eros possua uma forte ligação, não se confunde com ele. Assim, levanta-se a hipótese de que a sexualidade é a representante de Eros, mas não possui as propriedades deste.

Em contrapartida se questionaria qual seria a função que poderia desempenhar o papel correspondente de representante da “pulsão de morte”. Green concorda com Freud que o representante da “pulsão de morte” seria a agressividade voltada à autodestruição, embora discorde da ideia de Freud que esta tendência se expresse primitivamente, espontaneamente ou automaticamente. Portanto a dificuldade em relação à “pulsão de morte” está no fato de não podermos atribuir uma função a ela com a mesma precisão com que atribuímos à “pulsão de vida”. Além disso, tornando a situação ainda mais complexa, Green coloca que nenhum argumento clínico fala em favor da “pulsão de morte”, pois todo quadro clínico é suscetível de explicações diversas e não necessariamente uma expressão direta da “pulsão de morte”.

Nessa perspectiva, para formular uma hipótese sobre o representante da “pulsão de morte”, Green argumenta que essa hipótese precisa partir de dois pressupostos: 1 - É impossível dizer algo sobre a “pulsão de morte” sem se remeter automaticamente a “pulsão

de vida” (portanto, para compreender melhor a “pulsão de morte” precisamos avançar mais sobre da “pulsão de vida”). 2 - A teoria das pulsões é isso, uma teoria, uma abstração pertencente à ordem dos conceitos que não pode ser completamente provada pela experiência. Entretanto, a teorização das pulsões visa esclarecer a experiência e, dessa forma, não pode ser dissociada dela.

Partindo disso, é preciso lembrar que para Freud os dois grandes mecanismos característicos das pulsões de “vida” e de “morte” são a ligação e o desligamento. Entretanto, como define Green (1998), essa afirmação, apesar de correta, é incompleta. Para Green, a “pulsão de vida” garantiria a “função objetalizante” que é mais que a pura ligação com o Objeto. Essa função pode fazer chegar à categoria de Objeto o que não tem as características, qualidades e atributos do Objeto, desde que uma característica se mantenha no trabalho psíquico realizado, ou seja, “o investimento significativo”.

A função objetalizante, se utiliza tanto da ligação quanto do desligamento para, além de ligar o sujeito aos objetos, transformar estruturas em objetos. Tal objetalização das estruturas pode culminar na objetalização do Eu, o que resolveria o “aparente paradoxo” do narcisismo, mas ao mesmo tempo, exigiria uma complementação desta teoria. Enquanto a função desobjetalizante se expressa exclusivamente por meio do desligamento, a função objetalizante se utiliza tanto da ligação quanto do desligamento para alcançar seus objetivos.

Tal observação permite pensar o trabalho do luto como produto da função objetalizante e expressão da dominância da pulsão de vida (Eros) sobre a pulsão de morte (Thanatos). Conforme defende Freud (1917/1996), o sujeito em luto desinveste progressivamente a energia ligada ao(s) objeto(s) perdido(s), substituindo-o(s) por outros investimentos objetivos. Durante o trabalho de luto, o objeto é superinvestido para ser, aos poucos, abandonado, o que faz com que a energia retorne ao Eu e procure novos objetos para servirem de investimento. Logo, “o luto está no centro dos processos de transformação

característicos da função objetalizante” (Green, 1998, p.65), enquanto que a função desobjetalizante faz oposição ao luto, se aproximando não apenas da melancolia, como também se mostra dominante nas psicoses crônicas não paranoides, em casos de autismo infantil, anorexia mental e em patologias somáticas do lactante.

Quanto a esse conflito “objetalização” x “desobjetalização”, Green defende a posição na qual a função objetalizante das pulsões de vida, tem como meta a realização da simbolização por meio da função sexual. Em oposição a isso, a função desobjetalizante, expressão da pulsão de morte, tende ao exclusivo desligamento dos objetos, do próprio Eu ou a desobjetalização do investimento, o que tende a dificultar ou inviabilizar o processo de simbolização.

Com base no que foi exposto até agora em relação as funções objetalizante e desobjetalizante das pulsões, propostas por Green (1998), convém que retomemos alguns pontos explanados anteriormente com objetivo de chegarmos a um fechamento. Como foi possível constatar, a teoria das pulsões pode ser vista como uma das teorias (se não “a teoria”) com maior grau de metafísica dentro da psicanálise, visto que ela surge puramente do campo conceitual, tanto que Freud vai se remeter a teoria das pulsões como sendo a “Mitologia da Psicanálise” (Garcia-Roza, 1998).

Em o “*Além do Princípio de Prazer*” essa impossibilidade de demonstrar diretamente a existência das pulsões também fica evidenciada quando Freud afirma que “O que se segue é especulação, amiúde especulação forçada, que o leitor tomará em consideração ou porá de lado, de acordo com sua predileção individual. É mais uma tentativa de acompanhar uma ideia sistematicamente, só por curiosidade de ver até onde ela levará. ” Freud (1920/1996, p.15). Portanto, isso demonstra que ao falarmos sobre o universo da teoria pulsional, estamos falando sempre no nível das possibilidades e não das certezas. O próprio Green (1998) também evidencia essa característica quando vai afirmar que só podemos conhecer algo das

pulsões após elas terem estabelecido sua ligação com o objeto, pois a própria pulsão só pode ser “observada” por meio do objeto.

Essa “ligação” tão forte entre a pulsão e o objeto só pode ser compreendida pela via do princípio do prazer, pois só conhecemos a pulsão depois, se sentirmos o prazer da descarga da pressão existente, ou pela expectativa dessa descarga. Nessa perspectiva, não é à toa que Freud irá ampliar a teoria das pulsões falando de algo que está “para além do princípio do prazer”. Em um primeiro momento se poderia achar que o que está além do princípio do prazer seria o princípio da realidade. Porém, isso não estaria correto, pois como afirma Garcia-Roza (1998), o princípio da realidade está a serviço do princípio do prazer, visto que a principal função do primeiro é garantir que não haja um aumento da tensão, ocasionada pela tentativa (do sujeito) de se obter uma satisfação (descarga pulsional) por meio de uma alucinação (criada a partir do processo primário). Então, se não é o princípio da realidade, o que é que estaria para além do princípio de prazer?

Como se viu, é nesse texto que Freud vai ampliar a teoria das pulsões substituindo a dicotomia “pulsões sexuais *versus* pulsões do Eu” por “pulsões de vida *versus* pulsões de morte” (Eros *versus* Thanatos). Sob essa perspectiva, uma das opções que se poderia considerar é que a pulsão de vida é aquilo que está além do princípio de prazer, visto que, a pulsão de vida associada ao princípio da realidade teria a capacidade de fazer a ligação ao objeto real (e a constantes novos objetos) favorecendo a satisfação por meio da descarga das tensões acumuladas. Essa ideia pode ser melhor entendida, se levarmos em consideração o que argumenta Green (1998), quando este afirma que além da capacidade de “objetalização”, a pulsão de vida também tem a capacidade de “desobjetalizar” quando um determinado objeto não apresenta mais a capacidade de favorecer a descarga libidinal. É isso que observamos, por exemplo, durante o processo do luto quando a pulsão de vida desliga o

investimento realizado em um objeto (que não existe mais) para se ligar em um novo objeto e assim dar continuidade aos processos de descarga e obtenção de prazer.

Essa dupla capacidade da pulsão de vida (ligamento e desligamento ou objetualização e desobjetualização) é tão interessante, que se poderia até mesmo especular que é a pulsão de vida está na base do processo de construção da cultura, pois ela favoreceria o desligamento do “objeto em si” para realizar a ligação em um símbolo que substitui o objeto perdido (ou morto, como no mito da horda primitiva). Nesse sentido, a própria compulsão a repetição poderia ser entendida como uma manifestação da pulsão de vida, pois seria a tentativa do indivíduo passar de uma posição de passividade para a atividade e garantir a descarga em um objeto (ou símbolo) que ele decide rejeitar, abandonar ou mandar embora ou invés de ser rejeitado ou abandonado. Porém, se houver sentido nesse pensamento de que a pulsão de vida está na base dos processos de simbolização, não é possível aceitar que ela seja o que está além do princípio de prazer, no máximo é possível dizer que ela está associada a esse princípio e “presa” na dinâmica prazer-desprazer.

Explicando melhor, se a pulsão de vida está na base dos processos de simbolização, ela fornece ao indivíduo milhares de possibilidades de ligação, pois qualquer coisa pode se converter em um símbolo. Não é isso, por exemplo, o que constantemente vemos na arte? Imagens ou artefatos sendo, por intermédio do investimento libidinal de centenas de pessoas, transformadas (nos moldes do argumento de Green (2000) e (2001)) em símbolos de liberdade, de paz, de poder ou de horror? Indo mais além, pode-se dizer que na verdade ao invés de infinitas possibilidades de descarga, o que a pulsão de vida fornece ao sujeito são infinitas obrigações de carga (pela ligação que proporciona no símbolo), pois devemos lembrar que o objetivo inicial da pulsão de vida é sempre promover a ligação com algo.

A pulsão de vida busca a ligação com objeto (ou seu substituto, o símbolo), para realizar a descarga, mas essa descarga não pode ser total, sempre ficando um resquício de

energia para reiniciar o movimento de buscar uma nova ligação (se a descarga fosse completa, haveria a morte, sem esperança de uma nova ligação). Assim, a pulsão de vida sempre precisa se ligar novamente e é por isso que em cada prazer obtido por descarga pulsional sempre existe a “promessa de um novo desprazer futuro”, pois cada descarga incompleta é seguida de uma nova ligação, uma nova carga, um novo aumento de tensão, um novo desprazer. A cada experiência prazerosa, a vida apresenta também, no âmago dessa experiência, o germe de um desprazer futuro, por essa razão a pulsão de vida não se encontra além do princípio do prazer.

Portanto, percebe-se que o que está além do princípio do prazer é o rompimento definitivo com esse ciclo interminável de prazer-desprazer proporcionado pela pulsão de vida. Se lembrarmos que o que define o prazer é a ausência do desprazer (o alívio), fica fácil compreender que o prazer supremo só pode ser obtido pela morte, pela anulação completa de todos os sentidos e excitações.

Porém, diante dessa constatação, uma questão obrigatoriamente se impõe: se o objetivo da existência então é buscar a morte, porque não morrer logo e assim evitar toda a série de desprazeres que inevitavelmente virão? Segundo Garcia-Roza (1998), não nos matamos quando tomamos consciência disso porque o inconsciente deseja escolher a forma de morrer. Tomando por base essa colocação de Gracia-Roza, podemos ampliar sua resposta e especular que o que o inconsciente deseja não é, em si, escolher a forma de morrer, mas sim, escolher a morte que garanta realmente o prazer contínuo, ou seja, a morte que garanta a volta a um estado de inação, porém com a nutrição de um ser animado, ou falando de outro modo, desejamos “nos ligar” a algo a partir do qual “podemos nos desligar”, e nisso vemos a impossibilidade de separação entre a pulsão de vida e a pulsão de morte.

É o retorno ao ventre materno, a um estado que não é em si de morte, mas de uma “pré-vida”, ou “não-vida” como argumentam Zavaroni e Celes (2004), pois nesse estado

existe a ausência das excitações, existe a anulação dos sentidos, mas ao mesmo tempo existe a união com algo que fornece tudo o que se necessita. É um estado de gozo contínuo, o samadhi hinduísta, o nirvana budista, a união com o espírito santo dos cristãos, é o êxtase místico que promove a morte do “ego” e a união com o ser supremo buscado pelas religiões. A pulsão de vida tenta continuamente nos ligar a isso, a algo que nos desligue com a promessa de um prazer eterno, essa é a morte que se busca.

Por isso não nos matamos deliberadamente, pois temos essa esperança de retornar a esse estado rudimentar (esperança essa que por milênios foi representada na arte) e é por isso que a pulsão de morte está intrinsecamente ligada a pulsão de vida. Ela não é o seu oposto, mas sim, seu complemento, por isso age silenciosamente, sem alardes, sem ser vista, até que consegue definitivamente seu objetivo. Por essa razão a humanidade precisa da arte, para constantemente entrar em contato com a esperança de conseguir encontrar essa morte. Paradoxalmente, é a pulsão de morte que conduz a pulsão de vida nas suas mais diversas manifestações e assim a arte transcende a vida tentando dar sentido a morte. É isso que encontramos, por exemplo, nas séries de Minotauros pintadas por Picasso, ou na frase emblemática do poeta Ferreira Gullar: a arte existe porque a vida não basta.

3. Arte e prazer

Quando se começa a fazer um estudo de qualquer natureza sobre arte, um problema se coloca diante do pesquisador: como definir o conceito de arte? Ou dito em palavras mais simples, o que é arte? Tentar encontrar um conceito absoluto de arte, ou tentar definir o que é a “arte em si”, trata-se de uma tarefa hercúlea que por fugir aos propósitos desse trabalho, será intencionalmente colocado de lado.

A razão disso é que é impossível, pelo menos dentro do espaço deste trabalho, definir o que é arte. Cada um dos diversos teóricos que tentaram realizar essa proposta acabaram

não encontrando um conceito universal do que é arte, mas sim, um conceito específico dentro de suas visões de mundo e circunscritas as suas concepções teóricas. O próprio Freud como visto anteriormente, não propôs um conceito exato e fechado para a arte, ao invés disso, utilizou aproximações em diferentes trabalhos de acordo com a perspectiva da análise que realizaria.

Dessa maneira, dado a impossibilidade de se obter um conceito único para a arte, mas também, tendo-se em vista a necessidade de termos uma concepção norteadora para a realização deste trabalho, utilizamos aqui duas ideias, uma mais geral e outra mais específica para entender a arte neste trabalho. Assim, utilizamos aqui o entendimento geral conforme Bleicher (2007), de que a arte se caracteriza como um sintoma da Cultura e, num sentido mais específico, nos ancoramos à ideia apresentada por Freud (1906 e 1908/1996) quando este afirma que a arte é um desdobramento das experiências infantis sendo, portanto, colocada no mesmo patamar da fantasia e do sonho. Entretanto, para este trabalho, talvez mais importante do que buscar um entendimento sobre o que é arte, seja compreender melhor a origem do impulso artístico e da finalidade da arte para o indivíduo.

Com base nisso, entendemos que a melhor explicação na obra de Freud para o surgimento do impulso criativo está localizada em um trabalho intitulado “*Algumas Consequências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos*” Freud (1925/1996). Neste livro Freud retoma e amplia sua compreensão sobre as teorias sexuais infantis acerca das diferenças anatômicas entre os sexos e os destinos que são dados pela criança quando suas investidas para resolver essas questões que são frustradas e reprimidas. Freud argumenta que essas teorias seriam os protótipos dos pensamentos destinados a resolver problemas e, portanto, estariam na base de sistemas científicos e filosóficos.

O ponto central do início dessas teorias infantis seria a recusa da percepção da vagina, visto que a existência desta levaria o menino a ser obrigado a aceitar a possibilidade da

castração como real. Diante dessa angustia, como afirma Freud (1925/1996), o menino prefere distorcer a realidade, não acreditar naquilo que os olhos veem e acreditar que o pênis ainda crescerá. Observa-se que se trata, portanto, de uma situação relacionada ao real, ou uma tentativa de controlar a realidade, de determinar qual deveria ser a realidade correta para explicar os fatos vivenciados e ainda incompreendidos. Diante dessa situação a criança recusa o princípio da realidade e refugia-se no princípio do prazer, dado a satisfação advinda da produção de uma realidade distorcida, “o pênis crescerá”, ou seja, existe o surgimento da fantasia como um mecanismo capaz de tornar a realidade suportável para o Eu.

Como é possível observar, nesse ponto encontra-se a gênese de alguns tipos de processos criativos envolvendo manifestações artísticas. Alguns artistas inconscientemente recusariam a realidade para se refugiar no prazer das fantasias existentes em sua obra. Como argumenta Freud (1908/1996) falando a criação poética:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade... A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor. (Freud, 1908/1996, p.79).

Dessa forma, observamos que (pelo menos para alguns artistas), a criação artística é uma retomada desse prazer infantil, envolto nas primeiras descobertas sexuais e da tensão

oriunda dessas descobertas. Atente-se também para o fato (que não será trabalhado agora, mas será retomado mais a frente), de que é a questão de “criar uma fantasia” é antes de tudo um ato de “criar” e que toda criação é invariavelmente sexual, é a busca do surgimento do novo, da ligação, portanto, está diretamente ligada a uma manifestação de Eros.

De acordo com Mezan (1985) a questão das teorias sexuais infantis, que estão presentes desde o início nos trabalhos de Freud, seria utilizada principalmente na análise de Leonardo da Vinci para explicar o impulsivo investigativo do artista. Como visto anteriormente e de acordo com Mezan (1985), nesta obra Freud irá explicar 3 destinos possíveis para as tendências investigativas das crianças que seriam: a completa repressão que resultaria na fraqueza intelectual, a sexualização do pensamento como ocorreu no caso do “homem dos ratos” levando a uma obsessão investigadora que conduziria a neurose obsessiva, e o terceiro destino é o que ocorreu no caso de Leonardo da Vinci seria a sublimação que levaria a construção dos pilares da civilização como a ciência, a filosofia e a arte. Dessa maneira, observamos que para Freud (pelo menos no momento em que escreveu essa obra), aqui estaria gênese para a arte, ou seja, a sublimação.

Entretanto, simplesmente a presença da sublimação não é suficiente para explicar o surgimento do impulso criativo, principalmente no tocante a arte. Acreditamos que a gênese que conduzirá alguém para o campo da criatividade e não da mera reprodução (como é comum encontrar nos grandes nomes que revolucionam a arte), encontra-se em uma etapa anterior, na etapa da diferenciação entre os sexos e da negação do princípio da realidade e do predomínio do princípio do prazer.

A sublimação pura, ou poderíamos dizer “em si”, implica a aceitação da realidade e o desejo de compreendê-la, de adequar-se a ela, e vemos que não são em todas as manifestações artísticas que isso acontece. Muito pelo contrário, é comum no campo de arte encontrar artistas que constroem uma profícua produção totalmente refugiada em distorções

da realidade, talvez o exemplo mais evidente disso sejam os surrealistas.

De qualquer modo, entendemos que apesar de mecanismos como a formação reativa e a sublimação serem os responsáveis por fornecer a energia necessária ao processo, a origem dos impulsos criativos encontra-se nesse momento em que a criança é forçada a se confrontar com a diferença anatômica entre os sexos e tem que escolher a melhor forma de lidar com essa realidade. Porém, independente da escolha que seja feita, todas elas têm por base o mesmo princípio, ou seja, a eliminação da angústia sentida pelo confronto com a realidade e a obtenção de prazer pela diminuição dessa tensão.

Nesse sentido concordamos com Mezan (1985), quando este afirma que a arte ocupa um lugar fundamental na existência do indivíduo (o que justificaria o alto investimento feito pelas pessoas, representado pelo investimento financeiro), pois ela é uma reconciliadora entre o princípio do prazer e o princípio da realidade. Mais do que isso, acreditamos que a grande finalidade da arte é proporcionar prazer por meio da realização de desejo de modo idêntico ao sonho, ou seja, a arte está para o indivíduo acordado no mesmo patamar que o sonho para o indivíduo dormindo.

A ideia de que a arte possui uma associação, ou melhor, a mesma finalidade que os sonhos é um pensamento corroborado por muitos estudiosos em psicanálise, por exemplo: “Não seria vão pensarmos a obra de arte como um sonho. Encontramos nela os simbolismos, condensações e deslocamentos que caracterizam a linguagem onírica”. Scotti (2005, p.79). “Desenhos e relatos livres, em pouco tempo revelam possuir um significado análogo ao dos sonhos...” Anzieu (1984, p.17). “Paul Ricoeur (1972), ao refletir sobre a semelhança e a diferença entre um sonho e uma obra de arte, afirma que as obras de arte são criações, uma vez que, não são simples projeções de conflitos do artista, mas também o esboço de soluções”. Mélega (2012, p.225).

O próprio Freud (1906/1996) faz alusão ao fato da arte servir como modo de realização de desejos que foram reprimidos, portanto, semelhante ao sonho, onde por meio da fantasia tais desejos são disfarçados de modo a que possam ser realizados, visto que de outro modo, a realidade não permitiria a realização desses desejos. De acordo com Nakasu (2010):

A operação do trabalho do sonho reaparece nas interpretações que Freud concede às produções artísticas. A equação freudiana dos mecanismos em jogo nos afetos que a obra de arte incitaria é, em linhas gerais, esta: deforma-se o conteúdo reprimido para a obtenção do prazer preliminar. Com um *plus* de prazer suspendem-se as resistências que mantêm os conteúdos inconscientes, permitindo um prazer ainda maior. Esse prazer é expresso nos chistes pela gargalhada e nas demais expressões artísticas pela liberação de afetos variados: o terror, a repugnância, a excitação sexual, a raiva, etc. (Nakasu, 2010, p.146).

Não é possível dizer que a arte tenha apenas uma finalidade, mas de modo geral observa-se que arte tem a finalidade de produzir prazer, quer seja pela expulsão de conteúdos que causam sofrimento ao artista internamente, quer seja pela realização ou pela tentativa de realização de desejos. Já no espectador o prazer advém pela realização dos desejos que ocorrem devido a identificação com a obra (ou partes dela), ou pela percepção de um ideal a ser seguido. Há sempre uma relação de prazer na arte, uma relação que se inicia no artista, mas é finalizada no espectador tendo a obra como elemento de ligação, como lembra Aumont (2012, p. 327) “O prazer da imagem – entenda-se o prazer do espectador da imagem – é sem dúvida inseparável de um suposto prazer do criador da imagem”.

Em resumo, a arte é mais do que a pura expressão de conflitos infantis ou defesa contra tais conflitos, como argumenta Mélega (2012). Não negamos a existência, também, desse

aspecto na arte, porém acreditamos este esteja mais circunscrito ao universo do artista (ou de alguns artistas) que elabora a obra. Pois não é possível acreditar que toda arte seja resultado de uma defesa ou uma tentativa de resolução de um conflito infantil, se assim o fosse, o criador de uma obra de arte não seria um artista, mas sim, um neurótico, e não seria capaz de transitar entre a realidade e a fantasia sem enlouquecer, como argumenta Freud (1907/1996). Isso não quer dizer que não existam manifestações artísticas com essas características, o que se pode classificar como uma arte neurótica (assim como existem manifestações psicóticas ou narcísicas), mas seria um reducionismo muito grande atribuir a arte apenas essas características.

Além disso, para o espectador, por meio do contato com a obra, a arte também pode proporcionar a obtenção de um prazer pela realização de um desejo e a satisfação parcial de uma pulsão semelhante ao sonho. Em um sonho, por exemplo, um indivíduo faminto obtém prazer ao realizar, no sonhar, o desejo de comer, porém esse prazer obtido é parcial visto que o representante da pulsão, a fome, não obtém uma satisfação plena, mas apenas em parte por meio de alguma descarga motora e pela liberação de afetos que possibilitem ao indivíduo, ao acordar ir a busca desse ideal alucinado no sonho.

É neste sentido que afirmamos que a principal finalidade da arte, assim como o sonho, é a realização de desejos, não apenas infantis, mas também atuais como aconteceu com Freud ao observar o Moisés de Michelangelo. “O efeito em termos de prazer estético para o espectador ocorreria após a identificação com Moisés ou com aqueles sobre quem ele lança seu olhar furioso”. Nakasu (2010, p.151). É também nessa perspectiva que vemos a arte como um sintoma da cultura, da relação do indivíduo com a cultura. “A relação com a arte está permeada, portanto, com o prazer. Ora o sintoma, como aquilo que “dobra, mas não quebra” acarreta sofrimento, mas também gera prazer, por via de uma satisfação parcial das pulsões” Bleicher (2007, p.86).

Um exemplo de como a arte por meio da fruição estética tem a finalidade de realizar desejos e satisfazer parcialmente o expectador, pode ser encontrado no próprio “*O Moisés de Michelangelo*” Freud (1914a/1996). Nesse texto é possível observar também como o criador de uma obra projeta na mesma, não apenas seus conteúdos reprimidos infantis, mas também os afetos que existem no presente, em seu meio social. E de como o artista que, tendo uma sensibilidade mais apurada, capta e transmite em sua obra os afetos que lhe cercam, como é possível observar pelas projeções do artista/escultor (Michelangelo) descritas no texto e nas que são encontradas na escrita do artista/escritor (Freud).

Em “*O Moisés de Michelangelo*”, Freud localiza como tema principal da obra o ato de repressão da agressividade sentida por Moisés, que na sua interpretação, seria a tentativa de Michelangelo de conter seus próprios impulsos agressivos para como o Papa Júlio II, bem como os do próprio pontífice, conhecido por seus sentimentos de onipotência.

A escultura, um fragmento do gigantesco monumento funerário que o artista se propunha a erigir em memória do poderoso Papa Júlio II, refletia, para Freud, uma situação em que Moisés conseguiu controlar sua raiva e renunciar a expressão de agressividade sobre o povo judeu. E é precisamente nesse ponto que Michelangelo teria projetado sua vontade de inibir e reprimir a própria destrutividade e onipotência, traços comuns que mantinha com Júlio II. (Nakasu, 2010, p. 147).

Até aqui concordamos com Freud que o ponto principal da estátua de Moisés seja expressão da intenção de Michelangelo de reprimir sua agressividade conforme descrito por Nakasu (2010) e Mendes (2005). Dessa forma, já vemos aqui que a obra de arte serviu para o artista realizar um desejo atual que era o de reprimir a própria raiva que sentia em relação

ao Papa Júlio II, transcendendo a questão da realização de desejos infantis (por mais que possamos argumentar que o Papa ocupasse um lugar de transferência dos afetos do artista em relação ao seu próprio pai).

Que um dos pontos principais da estátua é a repressão da agressividade, isso está claro, mas a pergunta que se pode fazer é: Porque Freud se interessou por essa estátua em particular, quando tinha tantas outras disponíveis em Roma? Ou porque detalhes como o dedo pressionando a barba ou o pé em posição para a ação chamaram tanto a atenção de Freud enquanto outros detalhes, no mínimo curiosos, como o fato de Moisés apresentar chifres não foram interpretados? Freud não poderia pelo menos ter feito menção aos chifres de Moisés e, por exemplo, tê-los interpretado como projeções da libido do profeta, como fez no caso dos raios que saíam da cabeça do Dr. Schereber? Porque não o fez?

Uma resposta possível é que a escolha dessa estátua e, de interpretar os detalhes que fazem referência a agressividade, devem-se ao fato de que o próprio Freud (entendido agora como espectador da obra), estava as voltas de um contexto social que fazia aflorar seus sentimentos de raiva e agressividade conforme descreve Mendes (2005) e, para evitar manifestá-las, em uma ação de sublimação, satisfaz suas próprias pulsões agressivas, deslocando-as e produzindo ele próprio uma obra onde a agressividade fosse um objeto de investimento, ou seja, ele escreveu "*O Moisés de Michelangelo*".

Nesse caso específico parece que a raiva contida, identificada no Moisés, era a própria raiva que Freud naquele período estava sentindo em relação a Jung. Azevedo (2006), argumenta que quando nos relacionamos com um campo da arte, o fazemos a partir dos nossos próprios sintomas. Dessa maneira, a obra de Michelangelo realmente expressa um sentimento de censura da agressividade, porém fica evidente que esta só chamou a atenção de Freud por causa do seu próprio sintoma, porque ele mesmo enquanto observava a obra estava vivenciando esses afetos e tentando reprimir a raiva que sentia de Jung dentro de si.

Por outro lado, para Freud a questão do Pai se inscreve nas elaborações de suas representações pessoais, e o período que examinamos marca um momento decisivo na evolução de seu próprio complexo paterno. A identificação a Moisés, figura por excelência do fundador em seu imaginário, e que forma o subsolo de “O Moisés de Michelangelo” corresponde a uma etapa intermediária na resolução deste complexo... Além disso, a data deste ensaio - 1913 - não deixa dúvidas quanto ao alvo da cólera do profeta, que, na interpretação de Freud, é retida no gesto imperioso cujo traço é a posição do indicador na barba: os idólatras que renegam o Pai – entre os quais Freud, no texto manifesto, inclui a si mesmo – são também Jung e seus adeptos que regressam a posições pré-psicanalíticas ao recusar a teoria da libido. (Mezan, 1985, p.266).

Assim observamos que o “Freud observador da obra de arte” pôde por meio da fruição, aliviar suas tensões internas e identificando-se com o profeta satisfazer parcialmente sua agressividade e realizar seu desejo. Parece que o prazer parcial obtido na fruição estética da estátua causou um alívio na pressão interna de Freud, permitindo um reordenamento das pulsões de modo que elas encontrassem o destino da sublimação (a escrita do texto) evitando a passagem ao ato.

Num segundo momento, o “Freud Criador”, escritor do livro canaliza a tal ponto o sentimento de agressividade que estava presente nas relações sociais que mantinha naquele período que acaba criando uma obra na qual o ponto crucial é uma análise da cultura, mostrando que para erigir uma grande causa, os homens nela envolvidos devem conter seus ímpetus agressivos de uns para com os outros em nome da glória de uma causa maior e do

bem da humanidade. Fica evidente a mescla de sentimentos e das tentativas de realizações de desejos de grandes homens em seus determinados períodos históricos.

Podemos observar que Freud na sua obra fez referência a Moisés e a importância de conter a agressividade para o bem do judaísmo na época da libertação do povo hebreu do Egito, ou a Michelangelo e a importância de conter a agressividade para o bem do cristianismo no renascimento, ou ainda ao próprio Freud e a importância de reprimir a agressividade para o bem da psicanálise no período moderno. Pensamento esse que também é corroborado por autores como Mendes (2005, p.26) “Freud escreve a Ferenczi que, naquele momento, “a situação em Viena faz com que meu ânimo seja mais semelhante ao do Moisés histórico do que o outro, o de Michelangelo””. Mas acima de todas as emoções estava a suprema necessidade de salvar, de algum modo, a obra da sua vida, a psicanálise, exatamente como Moisés pôs sua força de vontade para salvar as preciosas tábuas da Lei.

Por conseguinte, em “*O Moises de Michelangelo*” (assim como num sonho), é possível encontrar a condensação e deslocamento dos desejos de Freud, pois como ele mesmo (intencionalmente, ou não) argumenta na introdução do texto: “... de modo que a estrutura gigantesca, com a sua tremenda força física, torna-se apenas uma expressão concreta da mais alta realização mental que é possível a um homem, ou seja, combater com êxito uma paixão interior pelo amor de uma causa a que se devotou”. Freud (1914a/1996, p.175).

Como é possível observar, “*O Moisés de Michelangelo*” mesmo não sendo uma obra com um objetivo artístico, é um exemplo de como uma obra se estrutura do mesmo modo que um sonho, por deslocamentos e condensações visando a realização de um desejo. Entretanto, apesar de considerar a arte no geral como um lugar para a realização de desejos, ou como diria Vargas (2001, p. 65) “um lugar para sonhar os sonhos”, entendemos que um tipo específico de arte, como a pintura, possui uma proximidade maior com o mundo onírico, por utilizar do mesmo veículo de expressão, ou seja, a imagem. Como argumenta Raffaelli

(1996, p.12) “poderia ser dito então que a imagem é o ponto de tangência entre a psicanálise e a história da arte, sua dupla natureza ambígua, igualando as artes plásticas e os sonhos”.

A imagem caracteriza-se como a forma mais primitiva do psiquismo estabelecer uma relação com o mundo, sendo anterior a linguagem falada, já que no início da vida psíquica as sensações corporais são convertidas em traços mnêmicos e alucinações. Assim, somos antes de tudo seres desejantes, mas que desejam por meio de imagens, visto que a imagem acoplada ao desejo está presente em nosso psiquismo desde o início de nossa existência, quer como indivíduo ou como humanidade.

Na nota de rodapé de “*O mal-estar na civilização*” Freud (1930/1996), o editor inglês destaca uma carta escrita por Freud a Fliess, na qual Freud faz referência de que o andar bípede, que foi um dos fatores que nos levou a civilização, gerou o primeiro recalque básico da humanidade ocasionando a substituição do olfato pela visão como sentido dominante e, desse modo, lançou o homem em uma nova forma de sexualidade. A sexualidade deixou de ficar presa aos ritmos da natureza e agora se apresentava na dependência da visão, o cheiro cedeu espaço às imagens, como argumenta Mendes (2011, p. 57): “As impressões visuais continuam a ser o mais importante caminho para que a excitação libidinal seja despertada”.

Como se pode ver, a imagem atravessada pelo desejo vai se transformar na fantasia que se torna o principal veículo para a descarga pulsional. É nesse sentido que é possível obter o prazer estético, sensual, pois a energia que é investida na imagem e parcialmente descarregada pela consequência do olhar é a própria libido.

Os órgãos diretamente relacionados à função de olhar são os olhos e, portanto, as pulsões relacionadas ao olhar buscariam prazer nos mesmos. Essas, em primeira instância, atrelar-se-iam ao desejo de ver os genitais do objeto desejado, entretanto, tais pulsões poderiam ser sublimadas para a arte. Embora ocorra uma

incidência moral sobre o desejo de olhar, para algo culturalmente mais valorizado (as artes), é necessário perceber que são os mesmos órgãos da pulsão de olhar que estão em questão; a energia, não se importando o que se admira, é sexual; e, ainda, há uma satisfação, mesmo que parcial da pulsão. (Bleicher, 2007, p.64).

Como é possível observar, o prazer que é obtido na contemplação de uma obra de arte que por razões de identificação com nossos próprios desejos nos impacta, está diretamente relacionada a um prazer de ordem sexual. É por essa razão que a ideia de prazer estético na psicanálise não se refere a uma abstração filosófica acerca do belo, mas sim, ao impacto psíquico-corporal (pulsional) causado pelo contato com imagens.

A obra de Witz é essencial em nosso próprio percurso por uma segunda razão: ela introduz definitivamente o que será o fio condutor da estética freudiana, isto é, o ponto de vista econômico ligado a magnitude relativa das forças psíquicas, cujo jogo engendra o sentimento do prazer e do desprazer. Todas as análises estéticas de Freud começam por colocar a questão do efeito produzido pela obra sobre o seu destinatário, e é deste feito que parte a reconstrução; ora, efeito emocional é sentido pelo sujeito como uma qualidade da série prazer-desprazer, indo do êxtase à repugnância ou ao terror. (Mezan, 1985, p. 222).

Como é possível observar o prazer estético obtido pela contemplação da obra de arte, está diretamente ligado a uma descarga ou economia libidinal sentida no corpo pelos afetos que são mobilizados. O prazer estético que um observador tem ao contemplar uma obra de arte é um prazer dado por uma descarga parcial da pulsão no próprio corpo que pode ocorrer

pelo olhar, pelo falar, ou por qualquer outra reação corpórea. Até mesmo pelo pensar, pois como bem lembra Roussillon (2006), o pensamento é um ato internalizado, e de acordo com Anzieu (1984), devido a intrínseca ligação entre psiquismo e soma, qualquer ação imaginária mental provoca efeitos no funcionamento somático.

Assim sendo, podemos constatar que a obtenção de prazer é o que existe de mais fundamental na arte, o que a apenas corrobora a ideia de que a arte possui basicamente a mesma função dos sonhos e atua na cultura do mesmo modo que os sonhos atuam no indivíduo, ou seja, garantindo um lugar seguro para a realização dos desejos. Esse processo de uma ação do pensamento ou da imaginação causando a liberação de afetos que levam descarga corporal também é facilmente encontrado em outro fenômeno estudado por Freud tão próximo da arte como os sonhos, a saber, os chistes.

O chiste, de acordo com Freud, nos dá a possibilidade de entrarmos em contato (mesmo que parcialmente) com aquilo que não pode ser falado, visto ou tocado diretamente. “Tratamos ainda uma vez da questão de representar alguma coisa, que não pode ser expressa diretamente. Como ocorre esta ‘representação indireta’? Partindo da representação dada no chiste, reconstituímos o trajeto inverso através de uma série de associações e inferências facilmente estabelecíveis”, Freud (1905b/1996, p.49). É nesse sentido que Freud aproxima o chiste do sonho, uma forma de obter prazer pela realização de um desejo, mesmo que indiretamente, pois nem ele (o chiste) escapa a censura, contra a qual surge como uma forma de se proteger de eventuais críticas.

É nessa perspectiva que tanto a arte quanto o chiste favorecem a obtenção do prazer pela diminuição da censura interna, visto que a imagem que contemplamos está protegida pelo status de algo socialmente aceito, o que facilita a contemplação do que é proibido, indesejável ou inaceitável de alguma forma. Obtemos o prazer, pois o nosso desejo chega até nós deslocado, condensado, disfarçado na forma de arte e assim podemos contemplá-lo

diminuindo a tensão vinda da censura e obtendo prazer pela descarga libidinal no olhar, bem como, pela economia de energia advinda da diminuição de investimento na censura interna.

Outro ponto que favorece o prazer na contemplação estética de uma obra é o fato de que somos “autorizados socialmente” a entrar no devaneio e ficar por algumas horas nos entregando abertamente a nossas fantasias, coisa que “no mundo real” constantemente é proibido, pois somos forçados a dar conta da realidade gastando muita energia para isso. A realidade é constante fonte de proibição e frustração, o que gera uma grande tensão interna e conseqüente desprazer. A realidade proíbe o mais simples prazer como o de pensar por conta própria e de brincar com as palavras (linguagem, pensamento):

O período em que uma criança adquire o vocabulário da língua materna proporciona-lhe um óbvio prazer de ‘experimentá-lo brincando com ele’, segundo as palavras de Gross. Reúne as palavras, sem respeitar a condição de que elas façam sentido, a fim de obter delas um gratificante efeito de ritmo ou de rima. Pouco a pouco esse prazer vai lhe sendo proibido até que só restam permitidas as combinações significativas de palavras.... Muito mais poderosas são as restrições impostas à criança durante o processo educacional, quando se a introduz no pensamento lógico e na distinção entre o que é falso e verdadeiro na realidade; por essa razão a rebelião contra a compulsão da lógica e da realidade é profunda e duradoura. Mesmo o fenômeno da atividade imaginativa pode ser incluído nessa categoria [rebelde]. O poder de crítica aumenta tanto na derradeira infância e no período da aprendizagem, estendida além da puberdade, que o prazer do ‘*nonsense* liberado’ só raramente ousa se manifestar diretamente. Ninguém se aventura a dizer absurdos. (Freud, 1905b/1996, p.84).

Como se pode ver pela argumentação de Freud o prazer no chiste vem da possibilidade de fazer o que é considerado absurdo (realizar um desejo proibido), sob a proteção de uma estrutura social que permite uma suspensão da realidade (contar uma anedota, uma piada) e assim conseguir uma descarga energética diminuindo a pressão interna quer pela fala, pelos movimentos corporais, pela reflexão e principalmente pela risada. Em outras palavras, o chiste proporciona um prazer estético dentro da compreensão psicanalítica.

Levando isso para o campo da arte, percebe-se que além das formas de obtenção de prazer já mencionadas anteriormente, a obtenção de prazer por um mecanismo análogo ao chiste também se faz presente. Mediante a aura protetora que a arte culturalmente fornece, podemos contemplar imagens de corpos nus, mutilados, cenas de blasfema, de violência ou de sexualidade e obter uma satisfação pulsional pelo olhar, fala, reflexão ou pela imaginação. Assim constatamos que a arte serve, sobretudo, para a realização dos desejos e obtenção de prazer, sendo possível observar também os desejos predominantes em um determinado conjunto social, uma cultura, observando os detalhes das obras por ela valorizadas.

4. Arte: um sintoma da cultura?

Como visto até o momento, a arte é um fenômeno complexo que possui muitos aspectos diferentes. Na seção anterior, quando analisamos a finalidade da arte para o indivíduo, foi definido que neste trabalho entendemos que a arte é uma construção humana a serviço do princípio do prazer, que estende os prazeres da infância para vida adulta com a finalidade de oportunizar aos indivíduos a realização de seus desejos. Sendo assim, a arte foi equiparada ao sonho, dentro de uma perspectiva psicanalítica.

Entretanto, diferentemente do sonho, a arte não se apresenta apenas a um único indivíduo que, se quiser, pode manter segredo das cenas que viu enquanto dormia. Ao invés disso, a arte está permanentemente exposta a todos os indivíduos que a quiserem ver, o que

faz com que ela ganhe uma dimensão própria, mais ampla, funcionando como um veículo de divulgação de desejos coletivos na forma de visões de mundo e, conseqüentemente, um meio que auxilia na construção da subjetividade em uma cultura. Por isso foi dito que a arte também pode ser vista como um sintoma da cultura, pois as manifestações criativas dos indivíduos (artistas) revelam também os desejos latentes do conjunto de indivíduos (sociedade) onde ela foi criada que, em sua coletividade, identificados com os elementos expostos, as valorizam dando-lhes o status de arte.

Nessa perspectiva, convém que se entenda um pouco mais de que modo a arte atua como um veículo de expressão dos desejos de uma cultura. Em um trabalho destinado a compreender a finalidade da arte, Botton e Armstrong (2014), realizam uma série de reflexões dentro de uma compreensão filosófica da arte, sendo conveniente observar algumas delas nesse momento. Para os autores, a arte possui várias funções como, por exemplo, a função de recordar. Assim, de acordo com os autores uma das atribuições dos artistas seria a de decidir o que deveria ou não ser lembrado pela sociedade e, portanto, reproduzido em uma obra para os demais indivíduos e as futuras gerações. O que deveria ser esquecido, conseqüentemente, nem chegaria a ser criado na forma de arte, pois isso nem passaria pela cabeça do artista. É claro que Botton e Armstrong (2014), não desconsideram questões como a pressão política sobre essas “escolhas”, bem como, que muitas obras são feitas por encomenda justamente para imortalizar alguém ou alguma ocasião.

O que Botton e Armstrong (2014), tentam demonstrar é que a arte, muitas vezes de modo intencional e outras, de modo totalmente inconsciente, se transforma numa espécie de memória de uma sociedade, de uma cultura, cristalizando na forma de uma obra “aquilo que não deve ser esquecido”, valores, símbolos, certezas, etc. Esse pensamento vai de encontro ao que argumentam Santos e Ghazzi (2012), que entendem que entre uma geração e outra ocorre uma espécie de “transmissão psíquica” na qual a geração subsequente é sempre

herdeira dos modos de funcionamento psíquico da geração que a antecedeu, sendo de sua competência manter ou alterar os padrões que recebe.

Via de regra, essa transmissão é sempre feita de modo inconsciente e, dessa forma, a arte surge como veículo ideal para isso. Toda criança ao se desenvolver vai entrando em contato com as imagens dos símbolos valorizados por sua cultura, logo, sua organização psíquica vai sendo construída, entre outras coisas, sobre essas imagens. O interessante disso é que esse fenômeno não acontece apenas com as expressões artísticas que estão nos cânones oficiais de uma cultura como exemplos de arte tradicional, mas também na arte subversiva, underground, censurada, clandestina, pois todas elas remetem a discursos de desejos com os quais o indivíduo entra em contato.

Outra função da arte apresentada por Botton e Armstrong (2014), é a de dar esperança para o futuro. Assim, a arte também se proporia a demonstrar nossas ânsias, nossas perspectivas em relação ao mundo, fazendo com que não sucumbamos perante uma realidade que pode ser frustrante. Na opinião dos autores, estar em constante contato com um ideal a ser realizado pode ser a melhor forma de reunir forças e direcioná-las na direção desse objetivo a ser alcançado. Algumas obras de arte encarnariam assim, aquilo que esperamos, que consideramos bom, adequado para nós e para o mundo. A arte, desse modo, apresenta também a idealização de como a vida deveria ou poderia ser, fornecendo visões de mundo que serviriam como um norte a ser perseguido.

Com base nessas duas funções da arte apresentadas por Botton e Armstrong (2014), observa-se que elas falam sobre modos de funcionamento que podem ser entendidos como um sintoma revelando desejos. Existe algo do passado que não pode ser esquecido, mas esse mesmo algo em contato com a realidade atual cria um conflito e gera esperanças para que num futuro próximo seja realizado. Nesta perspectiva, é possível observar que as obras de arte que resistem ao julgamento do tempo, acabam revelando bem mais do que simples

representações de um cotidiano, elas falam de valores, de ânsias, de perspectivas de ideais que impactaram uma determinada sociedade. Enfim, falam de uma dinâmica, de um modo de funcionamento psíquico de uma cultura pautado em desejos comuns dos indivíduos que a constituem, o que chamaremos aqui de desejos coletivos.

É nessa perspectiva que Woodford (1983), argumenta que a arte de cada período, apresenta características específicas que revelam a preocupação de cada povo em relação a questões que lhes eram perturbadoras e que precisavam de uma resposta. Muito provavelmente, um artista do antigo Egito deveria ter habilidade manual suficiente para realizar uma pintura em perspectiva como faziam os artistas renascentistas (se assim o quisesse), mas isso nunca ocorreu porque dificilmente esse desejo estaria presente na alma de um antigo egípcio.

Um artista que tenha nascido em uma sociedade extremamente hierarquizada, onde tudo é determinado por uma ordem cósmica imutável dificilmente desejaria ter um “ponto de vista” diferente, como aconteceu com os artistas do renascimento quando o desejo latente da sociedade era o de questionar a verdade absoluta dada por uma única forma de ver o mundo. Como argumenta Burke (2010, p.31), “a desordem horrorizava a disciplinada mente egípcia: sua arte testemunha, há milhares de anos, o desejo de estabilidade e a resistência à mudança”. É nessa perspectiva que Paglia (2014, p.08), também argumenta: “No Egito, os artistas, embora meros artesãos anônimos, eram mensageiros fiéis do código cultural, gerando, eras depois de eras, essas elegantes aparições que até hoje nos assombram”.

Assim sendo, observa-se que as produções artísticas de qualquer época, vão apresentar o modo de funcionamento psíquico de quem as realizou, ou em outras palavras, vão apresentar os principais desejos latentes em uma cultura. Para confirmar isso, convém que vejamos como em diferentes épocas, as expressões artísticas realizadas por diferentes

culturas apresentam os desejos de seus indivíduos, mesmo que essas criações não fossem entendidas como “arte” pelos indivíduos que a realizaram.

Já vimos anteriormente que a psicanálise vê entre arte e sonho uma proximidade muito grande. Em “*A interpretação dos sonhos*”, Freud (1900/2001) faz referência ao fato de que quanto menos desenvolvido for o psiquismo de um indivíduo, mas direta será a expressão dos desejos em seus sonhos, é o que ele chamará de “sonhos diretos” e relata o exemplo de um sonho de Ana Freud, na ocasião com apenas dezenove meses.

Minha filha mais nova, então com dezenove meses de idade, tivera um ataque de vômitos certa manhã e, como consequência, ficara sem alimento o dia inteiro. Na madrugada seguinte a esse dia de fome, nós a ouvimos exclamar excitadamente enquanto dormia: “Anna Freud, molangos, molangos silvestres, omelete pudim!” Naquela época, Anna tinha o hábito de usar seu próprio nome para expressar a ideia de se apossar de algo. O menu incluía perfeitamente tudo o que lhe devia parecer constituir uma refeição desejável. (Freud, 1913c/1996, p.143).

Freud também relata em trabalhos como “*Totem e Tabu*”, Freud (1913c/1996) e “*Mal-Estar na Civilização*”, Freud (1930/1996), que o modo de funcionamento psíquico das crianças é semelhante ao modo de funcionamento psíquico dos homens ditos primitivos. Logo, não é demais considerar que os sonhos tanto das crianças pequenas quanto dos homens primitivos, como por exemplo, os do paleolítico, sejam sonhos diretos (como o do relato acima) e, conseqüentemente que a “expressão artística” de ambos, também o seja. E é isso

que se constata, por exemplo, quando se observa a “arte do período paleolítico”³, como na Figura 2 (p. 76), os bisões de Lascaux, pintados aproximadamente a 15.000 anos A.C.



Figura 2
Bisão na Caverna de Lascaux (15.000 A.C.)

Não se sabe com certeza qual era função da figura do bisão, e dos demais animais, pintadas no teto e nas paredes das cavernas de Lascaux na França. O que se acredita, como argumentam Kris (1968) e Prudente (2006), que uma das possibilidades poderia ser que elas tiveram uma função mágica, para facilitar a caça do animal. Campbel (1990), acredita que essas imagens representem o desejo do homem de dominar e se incorporar (possuir os mesmos atributos) dos animais que o cercavam. Pensamento esse corroborado por Woodford (1983, p.8) “O pintor rupestre pode ter alimentado a esperança de que o fato de capturar a imagem do bisão na caverna lhe propiciaria capturar o próprio bisão”.

De qualquer modo o que se observa é uma imagem direta, factual, representando o animal como ele era sem elementos decorativos ou contextualizações. O objeto de desejo do homem do paleolítico é apresentado de modo direto, sem deslocamentos, ou condensações, a imagem vai direto ao ponto, àquilo que o homem queria para si. Outro argumento que

³ Os termos “expressão artística” e “arte do período paleolítico” estão colocados entre aspas aqui, pois não há um consenso entre os historiadores da arte sobre se a produção humana feita em cavernas nesse período pode ser considerada como arte. Entretanto, justamente por não haver um consenso e porque esta produção se enquadra nos critérios que definimos para a arte neste trabalho, consideraremos essa produção como tal.

corroborar a ideia de que a “expressão artística” desse período apresenta o desejo do homem primitivo de dominar os animais ou a natureza que o cercava é feito por Farthing (2011), quando este afirma que os animais pintados nessas cavernas apresentavam um realismo e grau de detalhamento surpreende, mas curiosamente, junto com os animais, praticamente não existe nenhum desenho de figuras humanas. Essas figuras, quando feitas, não apresentam as mesmas riquezas de detalhes dos animais (cavalos, bisões, javalis, leões), sendo realizadas basicamente na forma de “homens palito”. Ao que parece, o homem não se constituía como um objeto de desejo para o próprio homem nesse período.

Outro exemplo de como uma arte pode revelar os desejos de uma cultura ou de uma época pode ser vista em uma pintura chinesa da Dinastia Song intitulada “Ouvindo Qin”, realizada pelo próprio Imperador Huizong no ano de 1102, Farthing (2011).

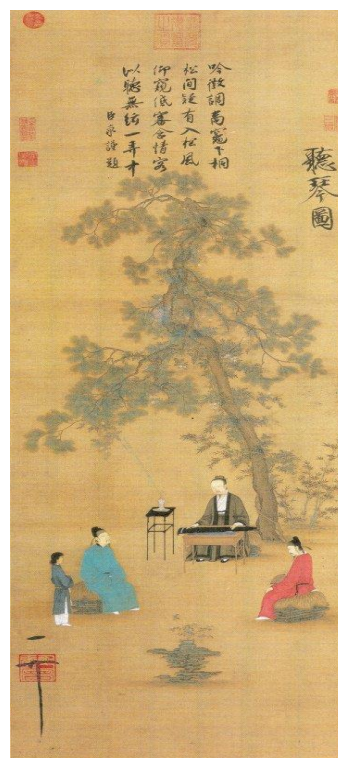


Figura 3
Ouvindo Qin - 1102

Nessa pintura novamente se vê um desejo relacionado à natureza, mas não de possuí-la, como nas pinturas de Lascaux, mas sim de se harmonizar a ela. O desejo do homem chinês de entrar em equilíbrio e harmonia com a natureza é fruto, sobretudo, da tradição

filosófica do Taoísmo, na qual, o homem é visto como um elemento a mais na natureza, não como algo superior a ela como ocorreu na tradição ocidental. Assim, a felicidade e o sentido da vida seriam alcançados no momento em que o homem encontra o seu lugar e se harmoniza com a natureza, e o artista cristalizou esse típico desejo da cultura chinesa nessa obra.

Nela, o Imperador Qin não está em destaque como seria de se esperar visto a posição que ocupava. Ao invés disso, ele é apenas um elemento a mais que compõem o quadro. Sabemos quem é o Imperador pelo fato de ser ele quem toca o instrumento, daí o nome do quadro, “Ouvindo Qin”, mas podemos ver que quem efetivamente se destaca na obra é a árvore logo atrás do Imperador, que ocupa boa parte da pintura e faz o papel de ligação entre a parte superior e inferior da tela, a ligação entre o céu e a terra favorecendo o equilíbrio. Existe aqui uma clara mensagem de que nem o Imperador é superior a natureza e de que até ele precisa se manter em seu lugar para encontrar essa harmonia tão cara ao espírito chinês.

Outro ponto interessante nessa obra vem do fato de que na tradição Taoista, essa harmonia tão desejada só pode ser encontrada pelo equilíbrio dos opostos “ying” e “yang” que, entre outras coisas representam o “vazio” e o “cheio”. O “vazio”, mais especificamente, ganha destaque na cultura chinesa, pois é isso que o homem precisa buscar, visto que sua mente se encontra cheia das impressões da vida mundana, o homem só encontrará o equilíbrio se esvaziar sua mente delas. Em relação ao quadro apresentado, o artista habilmente representa esse “desejo pelo vazio” quando “pinta” o céu e a terra no fundo, atrás dos personagens. Observando a pintura, é possível constatar que não existe nada atrás dos personagens, tudo está vazio, nem o céu nem a terra foram pintados e, no entanto, estão lá.

Outro exemplo, só que mais atual, de como a arte apresenta os desejos de uma determinada sociedade ou cultura, pode ser encontrado nas pinturas do artista moderno norte-americano Jackson Pollock, como no caso de sua obra “Ritmo de outono nº 30” (Figura 4, p.79), pintada em 1950.

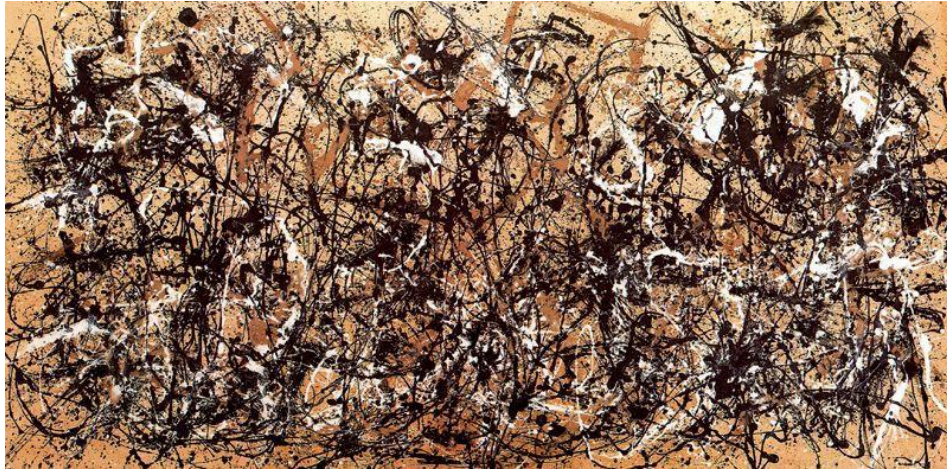


Figura 4
Ritmo de outono nº 30 - 1950

Num primeiro momento pode parecer difícil perceber qual o desejo implícito na pintura que não apresenta nenhuma forma pré-definida, nenhuma imagem direcionando o olhar. A técnica utilizada por Pollock também ia contra o modelo tradicional de pintura, sendo que nesta, a tela era colocada no chão e a tinta derramada, pingada ou às vezes arremessada contra a tela.

Nesse sentido, o que se observa é que o desejo latente na obra de Pollock é o de quebrar as regras pré-estabelecidas. A seu modo ele deu expressão a um dos maiores desejos da sociedade contemporânea, que é o desejo pela liberdade (característica também encontrada nas pinturas de Picasso). De tão abstrata a pintura não induz o observador a concluir ou deduzir nada. Tudo está aberto, tudo é uma infinita série de possibilidades, não há certo ou errado, não há regras para apreciar ou julgar a pintura, pois ela não segue nenhum cânone. Assim, o espectador é convidado a usufruir dessa liberdade e ver o que o seu inconsciente deseja. Como argumenta Farthing (2011, p.458) ao falar de Pollock, “Ele acreditava que a contemplação de seus quadros propiciava respostas pessoais e inconscientes do observador ao mundo moderno”.

Como é possível observar, a arte que marca a história basicamente reflete os desejos dos indivíduos de cada época. Esses desejos são mais ou menos evidentes de acordo com o

grau de recalçamento ou da estrutura de funcionamento psíquico predominante em cada cultura, ou como diria Prudente (2006, p. 88) “...a arte, seja ela imagética ou textual, é feita por homens de carne e pulsão, tra(n)çada com o mesmo fio que corta seu horizonte”. O próprio Freud já havia sinalizado essa questão quando argumenta que de acordo com a época (ou das características da cultura), a forma de manifestação do desejo ocorre de modo mais direto ou mais disfarçado nas obras produzidas em uma determinada sociedade.

Outra das grandes criações da poesia trágica, o *Hamlet* de Shakespeare, tem suas raízes no mesmo solo que *Édipo Rei*. Mas o tratamento modificado do mesmo material revela toda a diferença na vida mental dessas duas épocas, bastante separadas, da civilização: o avanço secular do recalçamento na vida emocional da espécie humana. No *Édipo*, a fantasia infantil desejosa que subjaz ao texto é abertamente exposta e realizada, como o seria num sonho. Em *Hamlet* ela permanece recalçada; e - tal como numa neurose - só ficamos cientes de sua existência através de suas consequências inibidoras. (Freud, 1900/2001, p.264).

Assim sendo, constata-se que a arte age como um sintoma da cultura revelando de modo disfarçado os desejos que são mais latentes nos indivíduos que a compõem. É claro que não será em toda forma de expressão artística que se conseguirá observar tais elementos. Para realizar essa observação é preciso analisar um conjunto de obras de um ou de vários artistas que se destacaram (pela exaltação ou pela censura) em uma determinada época, como foi caso de Picasso. Dessa forma, convém agora que conheçamos um pouco mais sobre esse artista, considerado como um dos fundadores da arte moderna e contemporânea⁴.

⁴ Para ampliar a compreensão sobre Pablo Picasso, recomendamos também a leitura do Anexo 1 deste trabalho, no qual realizamos uma breve cronologia/biografia do artista.

5. Sobre a noção de narcisismo e o narcisismo em Picasso

Em uma interessante obra que articula a relação entre a estética, a ética, a prática clínica e a Psicanálise, Renato Mezan discorre sobre a íntima relação existente entre as características de uma obra de arte e a estrutura psíquica de seu autor. Mezan (1998), argumenta que é necessário compreender a singularidade de um artista para se poder compreender como e porque suas pulsões se mesclaram de um determinado modo específico com sua arte a ponto de criar uma obra (e não outra coisa), sendo que a melhor forma de se fazer isso é entender a constituição psíquica do artista.

Neste ponto, tornam-se imprescindíveis outras informações, já que estamos lidando com uma pessoa capaz não só desta, mas ainda de outras realizações: o que procuramos é uma espécie de diagrama da sua constituição psíquica, a partir das constantes dessa constituição, tais como aparecem (de modo mais claro ou menos) naquilo que ela pode dar nascimento. É aqui que entram os dados biográficos do autor, declarações, cartas e documentos semelhantes, depoimentos de quem o conhece ou conheceu, etc. (Mezan, 1998, p.171).

Aliado a isso, mais a frente Mezan (1998), também argumenta que para se conhecer a constituição psíquica de um determinado artista, não há obrigatoriedade de existir uma relação clínica presencial visto que o próprio artista deixa marcas dessa constituição em sua obra. Além do mais, o relato por escrito, por exemplo, em biografias, por pessoas que conviveram com artista são bastante reveladores dessa constituição, sendo possível realizar uma caracterização psicológica do artista a partir desse material.

Este procedimento não é muito diferente do que se emprega na análise de um paciente de carne e osso, como já tive oportunidade de observar várias vezes. No caso de um artista, podem ser preciosas as informações sobre a evolução do seu estilo ou da sua obra, porque as mudanças nesta trajetória – por exemplo, o surgimento de novos temas, a desapareição de outros, certas modificações na técnica – podem indicar rupturas ou reacomodações em seus próprios processos psíquicos. (Mezan, 1998, p.172).

Com base nesta argumentação de Mezan (1998), entendemos que para se compreender de modo adequado as características de uma determinada produção artística é de fundamental importância conhecer também as principais características psicológicas do autor que as realizou. Assim sendo, embora este trabalho não tenha por objetivo realizar uma investigação sobre a pessoa Pablo Picasso, entendemos que conhecer os principais traços de sua constituição psíquica é de grande valia para melhor compreender sua obra.

Não existem muitos trabalhos fazendo referência específica à organização psíquica de Picasso. Em nosso levantamento bibliográfico encontramos apenas um trabalho, Neto (2011), que faz referência aos traços históricos da personalidade de Picasso, sobretudo, devido a sua intensa sexualidade. Não negamos que existam traços históricos no modo de funcionamento psíquico de Picasso, não tanto pela sua ampla manifestação da sexualidade, mas, sobretudo, pela relação que mantinha com seu Pai. Uma relação marcada pela ambivalência de sentimentos de desprezo, porém com uma certa dependência emocional fantasmagórica como relatam Lord (1998) e Plazy (2010). Entretanto, acreditamos que o traço mais marcante de Picasso, traço esse que irá se manifestar com grande intensidade em sua obra é o narcisismo, razão pela qual consideramos importante compreender melhor essa

característica de Picasso, sendo conveniente antes lembrar um pouco sobre os principais aspectos do que constitui o narcisismo.

Em seu estudo sobre narcisismo Freud (1914b/1996), teve que rever alguns conceitos centrais para a psicanálise, como a questão da relação com o objeto, a libido do Eu e a libido do objeto. De acordo com Andrade (2014) e Lazzarini (2006), ao debruçar-se novamente sobre essas questões, Freud acabou caracterizando o narcisismo como uma dimensão do processo de desenvolvimento normal do organismo, localizada entre o autoerotismo e o amor objetual, sendo esta, uma dimensão estruturante do psiquismo.

O narcisismo é estruturante no psiquismo humano devido ao seu caráter de unificação das pulsões parciais auto eróticas que, no começo do desenvolvimento psíquico, estão dispersas devido a indiferenciação entre a criança (Eu) e a mãe (objeto). Sendo assim, o narcisismo contribui fundamentalmente para a organização do Eu fazendo com que a libido se concentre, se centralize em torno do sujeito. O narcisismo assim, se caracteriza como um processo no qual a libido é investida sobre o Eu, sendo entendido como uma etapa do desenvolvimento normal do indivíduo. Porém, em alguns casos, o indivíduo pode se fixar nessa etapa evitando dar prosseguimento ao desenvolvimento considerado normal, ou seja, lançar a libido para fora, sobre o objeto, dando origem desse modo a padrões de organização psíquica considerados narcísicos.

A partir disto, de acordo com Freud (1914b/1996), o narcisismo vai ser classificado em dois tipos, o primário e o secundário. O primário é considerado como uma etapa do desenvolvimento normal e o secundário como um indicador de um desvio do desenvolvimento normal da libido. O narcisismo primário, desse modo, se caracteriza pela concentração da libido em torno de um Eu rudimentar que está no início de sua formação, dando a noção de unidade a esse Eu, permitindo que este estabeleça uma relação de diferenciação com o objeto.

Por outro lado, o narcisismo secundário, se caracteriza pela retirada da libido do objeto e pelo reinvestimento desta novamente sobre o Eu, numa espécie de retrocesso do investimento libidinal. Tal situação se configura como um impedimento do desenvolvimento considerado normal, podendo chegar ao patológico, pois dificultará o estabelecimento de relações com o mundo, a diferenciação entre dentro e fora, entre o Eu e o outro, visto que o objeto de investimento libidinal não se encontra fora (no outro), mas dentro, no próprio Eu.

Na obra de Freud não está delimitado de modo claro o que faz com que o indivíduo desista de investir sua libido fora (no objeto) e passe a reinvesti-la novamente dentro (no Eu). Porém, o entendimento que mais se aproxima em relação ao porque isso acontece, é o de que a libido retorna para o Eu devido a uma frustração em relação ao objeto em si.

Assim, o contato com um objeto que não satisfaz plenamente, que está esvaziado de afeto, sem poder para aliviar as tensões, que se apresente como algo frustrante ou ausente, faz com que a criança reverta o fluxo de investimento libidinal. Do mesmo modo, o contrário, um objeto excessivo, invasivo, que superinvista sobre um Eu rudimentar, não lhe dando espaço para se manifestar, para se lançar ao mundo, também pode fazer com que a libido retorne do objeto e seja totalmente reinvestida sobre o Eu, que em última instância acaba sendo impedido de buscar satisfação fora.

Um ponto interessante que precisa ser destacado nesse momento é a observação referente a “qual Eu” a libido que não encontrou satisfação no objeto retorna. Em relação a isso Freud (1914b/1996) irá demonstrar que a libido que retorna do objeto se fixa no Eu buscando uma satisfação, porém, esse Eu ainda pode ser muito rudimentar e talvez não possua condições plenas de satisfazer as exigências pulsionais. Novamente o indivíduo se depararia com um “vazio” e começaria a estabelecer uma forma de se relacionar com esse vazio. Nessa situação, a libido poderia se fixar sobre três modalidades diferentes de “Eu” na criança, de acordo com Freud (1914b/1996): O Eu que ela é, o Eu que ela foi ou o Eu que

ela gostaria de ser. Cada uma dessas modalidades de fixação invariavelmente estrutura modos diferentes de o indivíduo lidar com o mundo fazendo surgir diversas formas de manifestações psíquicas com base narcísicas.

Em relação a isso, é importante destacar também que apesar da libido ser reinvestida sobre o Eu, isso não irá necessariamente fortalece-lo como demonstrou Green (1988). Visto que a libido foi retirada dos objetos externos, o Eu terá dificuldade em estabelecer relações com a realidade, tendo então, dificuldade em equilibrar as demandas do “princípio do prazer” e do “princípio da realidade”. Tal situação faz com que o indivíduo, apresente dificuldade em conter os impulsos do “Isso” que buscará o tempo todo realizar o princípio do prazer, fato esse que, por exemplo, era um traço marcante em Picasso como argumentam todos os seus biógrafos. Assim, com base nessa conceituação geral sobre o narcisismo, convém que observemos como tais características estavam presentes em Picasso ao ponto de considerarmos este o seu principal traço de organização psíquica.

Como lembra Nasio (2015), todo artista por si só já apresenta boas doses de narcisismo. Porém, no caso de Picasso, essa “dose de narcisismo” parece extrapolar os limites de ser apenas um elemento a mais e ganha contornos de ser uma característica estruturante do seu ser. As biografias não fazem referência a formação em si da personalidade do artista, mas pelos relatos que apresentam nos levam a considerar que o ambiente em que Picasso cresceu em sua infância oferecia as condições favoráveis para o desenvolvimento de uma organização psíquica baseada no narcisismo.

Dentre os autores que comentam a infância do artista, Plazy (2010), Maillard e Elgar (1974) e Walther (2000), destacam que Picasso teve um pai fraco e obscurecido pela figura dos irmãos que se destacavam socialmente e na família. De modo semelhante, sua mãe era superprotetora e frustrada no casamento, sendo que compensava suas frustrações assumindo o papel de matrona espanhola. Dessa maneira, Picasso o primeiro filho e homem do casal,

parece ter tido em suas primeiras experiências com o mundo externo, um contato marcado pelo excesso de investimento da mãe e a falta de energia do pai. Nesse meio, quando começou a demonstrar habilidades artísticas rapidamente foi convertido no herói da casa, visto que, seria aquilo que o pai não foi, um eminente pintor de arte sacra.

Assim, observamos que o menino Picasso cresceu vendo a si mesmo como alguém dotado de um grande poder e com um grande destino pela frente. Não é de admirar que tenha ele próprio começado a superinvestir em seu Eu a ponto de sentir-se seguro para desafiar o mundo. Porém esse poder para desafiar o mundo só veio depois que ele venceu uma batalha interna no seio da própria família, na qual, muito cedo saiu vitorioso sobre o pai. A marca da castração não possui uma presença forte na obra de Picasso, até porque dentro da sua conflitiva edípica ele se saiu vencedor, ele castrou o próprio pai. Como Walther (2000) referencia ao citar uma fala de Picasso:

O gênio recusava pois a instrução usual, e parece que foi ele quem principalmente se encarregou da própria formação artística. Ao pai coube de início o papel de modelo a seguir. Na idade de treze anos, já Picasso tinha alcançado o nível de perícia do pai. Com essa frase lacônica reproduz ele este acontecimento decisivo entre si e o progenitor. <Entregou-me os pincéis e as tintas e nunca mais voltou a pintar.>”... Picasso limitara-se a completar os pés das pombas num quadro do pai, do que fora incumbido. Estes resultaram no entanto tão naturais, que o pai lhe entregou os seus utensílios, declarando assim o jovem Picasso um artista maduro. (Walther, 2000, p.08).

Mas como dito, essas são apenas especulações a partir de indícios domésticos encontrados em biografias a respeito de como foram as primeiras experiências familiares do

Pintor. Portanto, já que não podemos saber exatamente de que modo ocorreu a dinâmica no núcleo familiar durante o desenvolvimento infantil de Picasso, convém que identifiquemos as características do seu modo de funcionamento psíquico a partir dos relatos das pessoas que conviveram com ele, bem como, pelos padrões de produção que se repetem em sua obra, os quais entendemos como uma projeção de sua organização psíquica.

No tocante aos modos de funcionamento de uma estrutura psíquica (o que denominaríamos por “personalidade”), parece não existir um consenso na literatura quanto a existência de uma “personalidade narcísica”, sendo mais adequado utilizar a expressão “organização narcisista da personalidade”. Essa organização narcisista da personalidade é caracterizada por modos de funcionamento específicos do indivíduo em relação ao mundo, os quais, de modo geral podem ser descritos, de acordo com Andrade (2014), Crochík (2005), Green (1988), Langaro e Benetti (2014), Lasch (1983) e Lazzarini (2006) como: 1 - Um sentimento de grandiosidade em torno do Eu supervalorizando sua importância; 2 - exigência de admiração pelo outro; 3 - frequente manifestação de comportamentos ou atitudes de autossuficiência exagerada (às vezes visto pelos demais como arrogância ou insolência); 4 - modos de sofrimento psíquico mais marcados pela vergonha do que pela culpa; 5 - dificuldade de estabelecer empatia, necessidade intensa de ser visto ou amado; 6 - crença em ser “especial”; 7 - grande manifestação de fantasias ligadas ao poder, sucesso, beleza ou amor ilimitados.

Essas características, constantemente são relatadas em maior ou menor grau pelos biógrafos de Picasso como próprias do comportamento do pintor, sendo que podemos organizá-las em três grandes categorias que demonstram bem o modo de funcionamento psíquico de Picasso, a saber: um elevado egocentrismo, pouca tolerância para frustração ou vergonha e um elevado grau de exibicionismo.

O auto grau de importância que Picasso sempre atribuiu a si próprio foi possivelmente a principal marca do artista. Todos que conviveram com ele foram unânimes em afirmar que para Picasso, ele (e por derivação a sua arte), sempre foram colocados em primeiro lugar em detrimento de qualquer outra pessoa ou situação. Indubitavelmente isso se refletia na sua produção artística.

É como se Picasso ao produzir não estivesse apenas sublimando, mas sim realizando um investimento narcísico, visto que a obra era uma extensão dele próprio. Isso é de sobremaneira marcante em Picasso que por diversas vezes deu mostras de que a arte era o que havia de mais importante para ele. Como lembra Plazy (2010), ao comentar o momento em que Picasso por influência dos amigos ingressa no partido comunista: “Éluard que colaborou para isso se alegra. Outros se surpreendem, conhecendo o egocentrismo do pintor e sabendo que nada tem real importância para ele, a não ser sua obra”. Plazy (2010, p. 158).

Com um egocentrismo exacerbado, não é de admirar que Picasso também demonstrasse comportamentos muitas vezes rudes, autoritários ou até mesmo que realizasse chantagem emocional quando se sentia contrariado. As explosões de raiva do artista eram famosas, bem como, a imposição de sua vontade sobre os outros ou as artimanhas sedutoras que realiza para conquistar suas amantes. Todos sempre viam o que o que acontecia, mas raramente alguém ousava contrariar o gênio devido ao que Françoise Gilot chamou de “poder hipnótico” do artista, Gilot e Lake (1965).

Outro exemplo do egocentrismo de Picasso era o ciúme quase doentio que ele demonstrava por algo que considerava lhe pertencer. Picasso nunca demonstrou grandes apegos a bens materiais em si, mas era muito possessivo com objetos aos quais tinha realizado algum investimento emocional mais profundo, razão pela qual, se recusou a vender muitas de suas obras que, paradoxalmente, por vezes dava de boa vontade a pessoas que lhe agradavam. Por outro lado, se a possessividade não se manifestava com grande intensidade

em relação as coisas, o mesmo não se pode dizer em relação as pessoas. Picasso sempre foi muito possessivo e ciumento em relação as pessoas que viviam ao seu redor, quer fossem visitantes esporádicos ou amigos de longa data. O pintor era famoso por sempre exigir atenção e fazer cobranças de afeto, comportamento esse que era exacerbado em relação as mulheres de sua vida. Como lembra James Lord ao relatar uma conversa que teve com Françoise Gilot, muitos anos após esta ter se separado de Picasso:

Antes de conhecer Picasso, segundo disse, Françoise conhecera Luc Simon, com quem se casou depois de deixar Picasso. Eu era bastante parecido com Luc, ela achava, e isto, também, pode ter tido alguma coisa a ver com o sentimento de Picasso por mim. Quanto a ela, deu-se conta de como me era importante o relacionamento com o seu amante. Foi por isso que se manteve distante em relação a mim enquanto eles estavam juntos; se fosse amigável, ele logo faria com que eu não me sentisse bem-vindo. (Lord, 1998, p.351).

Outro ponto que ressalta bem a marca do narcisismo em Picasso é o fato dele sempre ter apresentado uma espécie de sofrimento psíquico advindo pela vergonha e não pela culpa. Como nos lembra Lazzarini (2006), a vergonha é para o narcísico o que a culpa é para o neurótico e, no caso de Picasso, ele sempre demonstrou sofrimento com qualquer situação na qual houvesse o risco de passar vergonha. Picasso investia tanto em sua imagem e na construção do seu mito pessoal como argumentam Lord (1998), Maillard e Elgar (1974), Plazy (2010) e Walther (2000), que não tolerava nenhum tipo de ameaça a essa imagem.

Num primeiro momento pode-se pensar que ele não sentia vergonha visto que constantemente se apresentava de modo espalhafatoso, com roupas chamativas ou literalmente se caracterizando como palhaço para brincar com as pessoas ao redor. Mas tudo

isso fazia parte da imagem construída por Picasso, imagem essa que incluía o papel de ser um “bon vivant”, bonachão e brincalhão. Quando esta imagem corria, de fato, o risco de ser arranhada, como quando sua primeira amante francesa, Fernande, escreveu o livro “*Picasso et ses amis*” no qual relatava algumas facetas pouco conhecidas de artista, este ficou extremamente irritado e tentou a todo custo barrar publicação, como ressalta Plazy (2010).

Outro exemplo de aversão à vergonha que Picasso sentia era o fato de constantemente ficar muito irritado e inclusive atacar publicamente as pessoas mais próximas a ele que, em alguma atitude, pudessem macular sua imagem de grande artista. Um exemplo disso, encontramos em um relato feito por Lord (1998), a respeito de uma explosão de raiva de Picasso para com seu filho Paulo durante um almoço em sua casa com vários visitantes.

Antes bonito, delgado, musculoso (Paulo), tinha dado para beber, se tornara flácido, e seu recente casamento parecia não ter melhorado sua propensão à indiferença mal-humorada e à preguiça. O que deflagrou a exasperação de Picasso naquele momento não se sabe, mas de repente apontou para Paulo e gritou: “não é horrível para um homem como eu ter um filho assim?” Diante dessa exclamação – também horrível – nenhum de nós deu um murmúrio em resposta, e Paulo, aparentemente imperturbado continuou a olhar para o nada no silêncio denso. (Lord, 1998, p.95)

Como se vê, atacar pessoas que pudessem macular a imagem do artista, mesmo que fossem pessoas amadas sem se preocupar com as consequências, nunca foi um problema para Picasso. Nesse sentido, a culpa parecia não fazer parte da vida do artista. Nas suas diversas biografias praticamente inexistem relatos de Picasso manifestando atitudes de remorsos por atos que tenha feito ou deixado de fazer. Geralmente a culpa era atribuída aos

outros, e os que estavam próximos do artista com frequência acabavam aceitando esse fardo sem contextualizar. Um exemplo de que o sentimento de culpa era algo raro na vida de Picasso também pode ser encontrado em outro relato feito por Lord (1998), falando sobre o período em que conviveu com o artista em Vallauris, um pequeno balneário ao sul da França que vivia quase que exclusivamente da produção de cerâmicas, local em que Picasso teve contato com essa arte e onde produziu diversas peças.

Tudo o que Picasso tocava passava por uma transformação vital. Ele trazia renovada prosperidade ao lugar em que vivia e novo prestígio ao meio em que trabalhava. A ironia foi que a prosperidade estragou Vallauris e o prestígio levou seus produtos desprezíveis a se tornarem vulgares. Picasso viu o efeito que provocou, mas nunca pareceu se sentir responsável por isso. Gostava de citar Degas, dizendo que a criação de uma obra de arte é um ato que exige tanta trapaça e depravação quanto a perpetração de um crime. E gostava de dizer “Picasso é outra pessoa” fornecendo-se um alibi consumado. (Lord, 1998, p.85).

Porém isso não significa que, a partir desses relatos, devemos entender que Picasso era alguém que tinha um “coração perverso”. Isso não é verdade, em absoluto. Ele também era muito conhecido por ser extremamente atencioso, cuidadoso e por não medir esforços para ajudar aqueles que entendia precisarem de sua ajuda. Ele tinha um coração grande e era capaz de atitudes muito generosas. O problema é que tais atitudes dificilmente vinham ao conhecimento do grande público. Um exemplo disso é o fato relatado por Françoise Gilot de que Picasso em segredo cuidou da ex amante de Casagemas em sua velhice e que, mesmo durante a Guerra, dava um jeito de levar dinheiro à mulher que passava por privações financeiras, Gilot e Lake (1965).

Na verdade, Picasso não era uma pessoa má e egoísta como muitos dos que conviveram com ele relatavam. Ele era somente um grande narcisista, alguém que antes de tudo estava interessado nas próprias satisfações pessoais, uma espécie de “criança grande” com um Eu superinflado, capaz das mais exuberantes manifestações de afeto para quem lhe agradava ou das mais exuberantes manifestações de raiva para com quem lhe frustrava.

Picasso por diversas vezes fez o bem em silêncio, na escuridão, mas de modo algum isso significa que ele não gostasse de holofotes. Picasso, mais do que ninguém, amava se exhibir e, como enfatiza Baudouin (1976, p.98) “Há uma ligação natural entre o narcisismo e certas atitudes de "exibição". Quem se ama e se adora ama também que se lhe admire.” (Tradução livre). Isso mais uma vez reforça nosso entendimento de que Picasso possuía uma organização narcísica de seu psiquismo, pois a tendência ao exibicionismo era extremamente forte nele. Um exemplo disso pode ser encontrado em outro relato de Lord (1998), no qual o autor conta uma engraçada passagem a respeito da primeira vez em que Picasso se viu em uma tela de cinema durante uma exibição pública de um documentário feito sobre ele em Cannes, no qual, ele era o protagonista da película.

Sentamos todos no centro da plateia, esperando ser absorvidos pela presença magnificamente extensiva do homem entre nós.

Intitulado *Uma Visita a Picasso*, o filme de cerca de trinta minutos era produção de um belga chamado Paul Haesaerts e mostrava o artista trabalhando em diversos quadros recentes. Tanto o homem como suas criações eram projetados num imediatismo que mudava continuamente, graças aos insólitos efeitos do veículo que o exibia. Uma cena mostrava Picasso pintando uma mulher numa vidraça, de modo que sua criação, seu ato e sua pessoa pareciam uma única realidade, fugidia, no entanto imperecível. Ninguém falava, exceto o artista.

Sentado a minha frente, Picasso estava excepcionalmente, voluvelmente, fisicamente, responsivo à visão que representava sua própria exploração e utilização de si mesmo. Comentava cena após cena em voz alta e repetidamente, gesticulando, exclamando, rindo como se ele sozinho constituísse um público numeroso de uma performance assombrosa e sem precedentes. Era certamente a primeira vez que ele testemunhava como um simples membro da plateia o espetáculo de si mesmo, sua criatividade, sua arte, e a experiência o deixava claramente fora de si. Fiquei envergonhado por ele, como se sua reação tivesse sido ensaiada, o que realmente, vinha acontecendo há cinquenta anos.

No final, os aplausos pareciam aduladores, mas eram sinceros. Muitos se imprensaram contra joelhos encolhidos para cumprimentar o artista e saíram, mas ele continuou sentado, gritando “passe de novo!”, e tivemos que ficar, o que não foi sacrifício para alguém interessado em Picasso. Sua reação à segunda exibição superou a primeira em animação, como se os famosos olhos tivessem faltado para ver as maravilhas passadas antes na tela. O alarde do entusiasmo pelo próprio desempenho era cativante pela inocência, mas achei que a turbulência da vitória dava pena. Quando o filme terminou, novamente houve mais cumprimentos, o meu inclusive, e todos ficaram de pé. Antes que eu começasse a sair, porém, Picasso gritou: “Passe de novo!” Eu disse que infelizmente tínhamos que sair. Ele respondeu com dignidade, tornando a dizer que eu aparecesse em Vallauris ou na praia. Os outros seis ou oito retornaram obedientemente a seus assentos na penumbra do cinema. Bernard e eu saímos para o dia ensolarado, onde pude expressar minha desaprovação sobre a vaidade e a postura teatral do grande artista. (Lord, 1998, p.83-84).

Picasso era exibicionista, quanto a isso não há dúvida, ele amava que as pessoas o admirassem pouco importando essa admiração fosse dirigida diretamente, para ele, ou indiretamente através de suas telas. Por essa razão, não é de estranhar que o narcisismo de Picasso também tenha ficado fortemente marcado em suas obras. Mezan (1988), enfatiza a ideia que na sua origem a pulsão de ver e a pulsão sexual estavam mescladas uma na outra e que essa é a grande característica do narcisismo, por isso a relação íntima deste com o olhar. Com base nesse pensamento, entendemos que a sublimação que Picasso realizava e que, portanto, está na base de sua produção artística, estava mais próxima dessa sublimação da sexualidade ligada a pulsão de se ver ou, de ser visto, para sermos mais específicos, do que pela sublimação da pulsão sexual reprimida em sua finalidade.

Consideramos isso, pois pelo que as biografias de Picasso deixam claro, a última coisa que encontraremos em Picasso é alguma manifestação de repressão de sua sexualidade, pelo contrário, parece que quanto mais o artista dava vazão a sua sexualidade, mais sua produção avançava. Acreditamos que a sublimação que Picasso realizava era uma sublimação mais primitiva, de cunho mais narcisista, relativa a parte da sexualidade ligada a pulsão de ver, como sugere Mezan (1988).

O modo de ser fortemente narcísico de Picasso forneceu, desse modo, um destaque a esse modo peculiar de sublimação, daí porque consideramos que sua obra possui uma marca narcísica. A impossibilidade de realizar constantemente a satisfação sexual narcísica, por meio do exibicionismo direto levava, por exemplo, à sublimação dessa sexualidade ainda ligada a outras pulsões parciais com a pulsão de ver. Nessa perspectiva, a sublimação que dava origem a uma pintura garantia o exibicionismo indireto de Picasso, pois agora todos lhe admiravam, só que projetado em suas telas, garantindo assim a contínua satisfação narcísica num mecanismo idêntico ao descrito por Mezan (1988):

Quanto aos destinos da pulsão visual, Abraham observa que ela se modifica notavelmente no curso da evolução psicosexual. Uma parte dela é sublimada através da transformação em “curiosidade em geral”, traço característico da psique infantil e cujos primeiros momentos são de natureza sexual. (...) Outra forma frequente de sublimação da pulsão de ver é a elaboração do que o olho percebe: a atividade artística, a contemplação no seu sentido estrito encontram aqui sua origem. Nestes dois casos, a pulsão visual conseguiu destacar-se de seu objeto originalmente sexual (nisto consiste a sublimação), e alimenta com sua energia, bem como com fantasias inconscientes toda uma série de comportamentos e de desempenhos associados à dimensão do prazer. (Mezan, 1988, p.460).

Aliado a isso, Picasso apresenta uma série de outras características que nos fazem acreditar que o narcisismo se encontra marcado em suas telas constituindo sua forma peculiar de expressão. Ao discutir a questão da manifestação do narcisismo em obras de arte Baudouin (1976), afirma que frequentemente artistas narcisistas representam figuras de um “duplo” em suas obras, pois seria justamente nessa figura do “duplo” que o artista projetaria suas principais angustias inaceitáveis ao seu Eu.

Nesse ponto, cabe lembrar que no decorrer da obra de Picasso é possível encontrar diversos duplos com os quais este se identifica e se autorepresenta por meio da projeção como argumenta Steinberg (2007), a saber, o arlequim, o amante, o raptor, o touro, o Minotauro, o monstro e o artista-criador. Destes exemplos de duplos citados por Steinberg (2007), acreditamos que pelo menos três tem maior destaque e foram utilizados pelo artista para fazer referência a si mesmo e aos estados emocionais que apresentava em momentos específicos de sua vida. O primeiro duplo é o toureiro, como o próprio Steinberg (2007),

referencia, o segundo é o Minotauro que Picasso não raras vezes abertamente associou a si próprio como lembram Gilot e Lake (1965), e por último a figura do pintor, principalmente na série “o pintor e seu modelo” que como argumentam Plazy (2010) e Maillard e Elgar (1974), foram produzidas em um momento em que Picasso fazia uma profunda reavaliação da sua vida e da sua arte.

Outro elemento que irá reforçar a ideia do predomínio de um modo de organização narcísico em Picasso refletindo-se em sua obra, pode ser encontrado no modo expressionista de sua arte. Apesar de Picasso não ser oficialmente classificado como um “pintor expressionista” sua produção em muitos momentos apresenta essa característica (de estar mais voltada para a expressão de sentimentos do que para a pura sensação como ocorria no impressionismo). Um exemplo disso pode ser encontrado no modo como o cubismo foi desenvolvido, pois como o próprio Picasso referenciou de acordo com Maillard e Elgar (1974, p.50): “Quando fizemos cubismo – declarou Picasso – não tínhamos a menor intensão de fazer cubismo, mas de exprimir o que existia em nós”.

Assim sendo, entendendo que a obra de Picasso possui também uma característica expressionista, é fácil encontrar uma correlação entre sua produção artística e um modo de expressão narcísico. Como argumenta Baudouin (1976), com base em um trabalho realizado por Pfister, o expressionismo de modo geral é um exemplo de arte que apresenta forte influência da manifestação do narcisismo de seus autores.

Pfister, que estudou ao vivo, isto é, que teve como sujeito, um pintor expressionista francês, chamou a atenção para os elementos narcisistas que abrem caminho na arte desse pintor e no expressionismo em geral. Esta decisão de reformar o objeto, até de negá-lo, não é arbitrária; procede de uma disposição profunda de hostilidade a respeito do mundo exterior, e é talvez relacionada com

uma sensibilidade delicada, ferida desde muito cedo pelo rude contato com a realidade, e que desde então se introverteu fortemente. Há ali uma regressão muito acentuada às formas "pré-culturais" (imitação da arte dos povos primitivos). Esta constatação não condena o expressionismo, porque nenhum processo é possível se não por meio de semelhante regressão. Mas o que a análise estabelece é que não se deve considerar que o artista expressa assim a alma das coisas; só expressa a si mesmo, e o faz até em uma língua inacessível aos outros, e que unicamente a análise pode decifrar, relacionando tal linha, tal mancha de cor, tal deformação de um rosto, com certos acontecimentos da vida afetiva do artista, que são configurações do inconsciente. (Baudouin, 1976, p.93,94). (Tradução livre).

Não é possível saber pelo relato de Baudouin (1976), qual “pintor expressionista francês” foi estudado por Pfister, sendo possível apenas especular que poderia ser George Braque devido a característica do relato. Porém, o que é interessante notar é que toda a descrição realizada por Pfister (que segundo o autor remetem a exemplos claros de uma manifestação narcisista de arte) pode ser facilmente encontrada na obra de Picasso o que demonstra que esse modo de expressão corresponde a um dos traços mais marcantes, se não o mais marcante, encontrado em seu trabalho.

Dentro dessa perspectiva, também se observa a tendência narcisista presente na obra de Picasso, quando se constata a profusão de obras que ele realizou com temáticas exclusivamente pessoais, frequentemente com personagens únicos representados sempre no centro da tela, que recebiam mais atenção do artista do que o restante do quadro (o fundo), que muitas vezes nem sequer era completado. É possível observar isso no quadro “Auto retrato com paleta” feita no início de sua carreira (Figura 5, p.98), ou em uma das pinturas

de Jaqueline “Nu com chapéu turco” (Figura 6) feita já em idade avançada. Entendemos que é nessa direção que Steinberg (2007), argumenta que Picasso tendia a habitar o corpo daqueles que representava e toda pintura feita era no fundo uma projeção dele próprio.

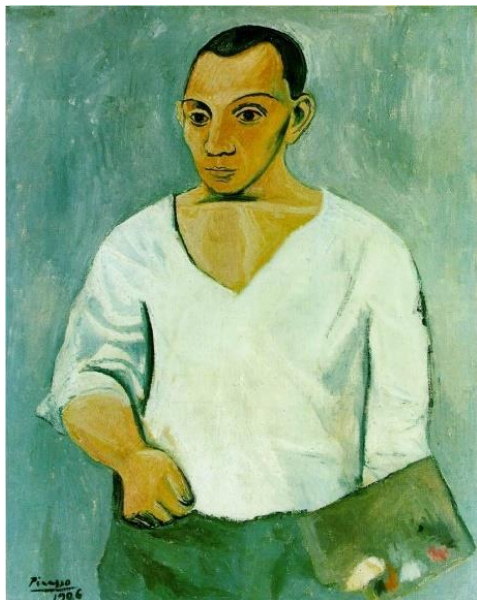


Figura 5
Auto retrato com paleta - 1906

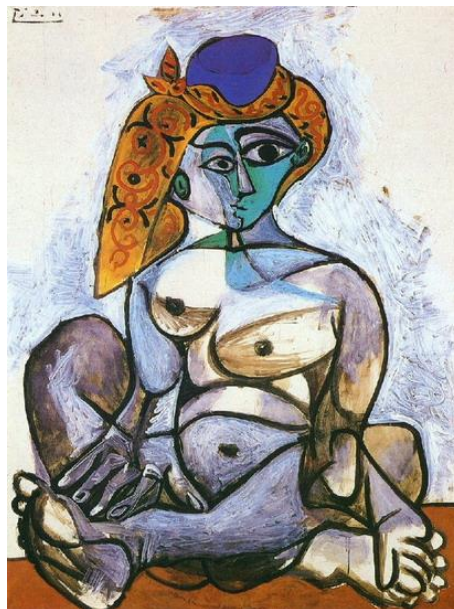


Figura 6
Nu com chapéu turco – 1955

Outro ponto destacado por Baudouin (1976), para exemplificar a manifestação do narcisismo de um artista em sua produção é o padrão de repetição de obras que apresentem elementos de nudez. Baseado em um trabalho de Otto Rank sobre “a nudez na lenda e na poesia” Baudoulin (1976), enfatiza que artistas que apresentam um predomínio do narcisismo apresentam também uma forte tendência para o exibicionismo. Tal desejo exibicionista que por diversas razões culturais pode ser reprimido acaba sendo sublimado e projetado na forma de nudez na obra do artista. Desse modo, para Baudoulin (1976), ao representar a nudez, por exemplo, o artista realizaria não apenas o desejo de ver um corpo nu, mas, sobretudo, realizaria de modo sublimado seu desejo exibicionista de expor o próprio corpo disfarçado agora pelo corpo que foi representado. Tal tendência é fartamente encontrada nas obras de Picasso, onde abundam quadros dos mais diferentes tipos de nus.

Também nesse sentido, ao falar do “gozo especular”, o gozo referente ao ver e ser visto tão próximo do narcisismo, Baudoulin (1976), faz referência ao fato que em decorrência do constante exercício do gozo da visão pelos narcisistas, naturalmente ocorre nestes o aumento da curiosidade o que, conseqüentemente, leva a passagem do desejo de ver para o desejo de saber. Assim, para Baudoulin (1976), artistas com tendências narcísicas tendem a ser mais inventivos e se dedicam com entusiasmo também a prática de processos investigativos, como exemplo, o autor cita a Goethe e Leonardo da Vinci, cujo tal aspecto foi estudado por Freud.

Nesse ponto, encontramos aqui mais um elemento que contribui par demonstrar o predomínio de um modo de funcionamento narcisista no psiquismo de Picasso. Durante toda sua vida, ele sempre foi extremamente inventivo e com frequência se dedicava a prática experimental, não só de técnicas, mas também de diferentes artes, na busca de novas formas e métodos para expressar e dar vazão a seus sentimentos. Sua busca por novos modos de criar era quase obsessiva, principalmente no final da vida como lembram Duncan (1958), Gilot e Lake (1965), Lord (1998) e Plazy (2010). Assim, embora Picasso tenha se destacado mais no campo da pintura, ele produziu obras nas mais diversas formas de arte como desenhos, colagens, gravuras, esculturas, tapeçarias, cerâmicas, entre outros, mostrando claramente que a tendência para satisfazer sua pulsão de ver se ampliou para a curiosidade e o desejo de investigar, nos mesmos moldes da argumentação de Baudoulin (1976).

Por fim, e talvez esse seja o melhor exemplo de como o forte narcisismo de Picasso influenciou e deixou marcas em sua obra, temos o fato de que ele durante sua trajetória artística praticamente só pintou temas que de algum modo estavam relacionados a sua vida pessoal. O interessante a notar em relação e esse fato é que ele está presente em todos os momentos da carreira do pintor. Não existe uma única fase das pinturas de Picasso que não estejam recheadas de abundantes representações da sua vida doméstica, de suas mulheres, seus filhos, suas propriedades, seus animais, enfim de autoreferências.

Essa tendência para reproduzir temas pessoais já estava presente na produção de Picasso desde o início, quando ele engenhosamente distorcia o que era obrigado a fazer, por exemplo, durante sua formação artística. Como argumenta Walther (2000), quando Picasso ainda na adolescência frequentava a Escola de Arte em Barcelona era padrão na escola a pintura de obras religiosas, dada a forte influência católica na Espanha da época. Picasso não foi contra a tendência da Escola e também realizou tais pinturas, porém ao invés de se dedicar a grandes temas bíblicos (como era comum) preferiu reproduzir uma cena privada com o quadro “A primeira comunhão” (Figura 7) sendo este seu primeiro quadro a óleo.

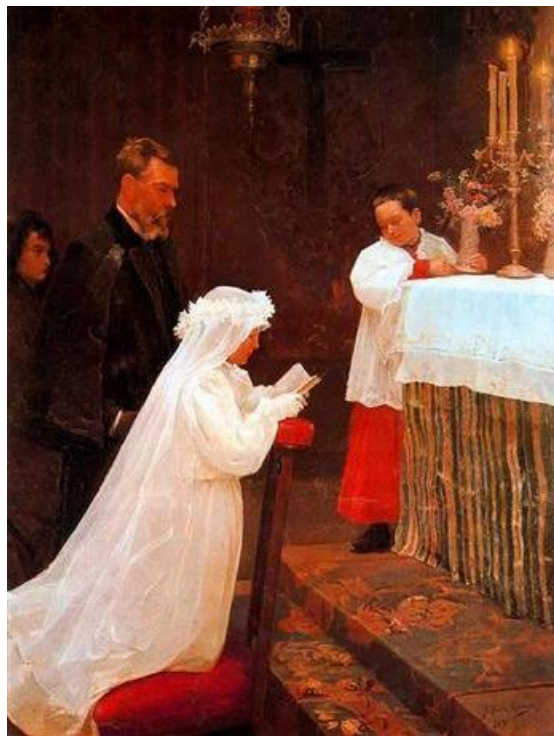


Figura 7
A primeira comunhão - 1895

Nessa cena, Picasso não apenas atende a exigência da Escola de pintar uma obra com temática sacra, mas engenhosamente dá um jeito de representar uma cena de sua própria vida, na qual, sua irmã Lola e seu pai são representados. Como argumenta (Walther, 2000):

Picasso estava com certeza à altura de quaisquer exigências de ordem acadêmica.

Optou por uma temática religiosa sem, no entanto, representar uma cena da vida

sacra, mas sim um acontecimento privado, carregado de significado. O derradeiro acolhimento na comunidade religiosa é aqui ensejo para uma tela histórica num plano familiar. Se por um lado o tema escolhido satisfazia as exigências acadêmicas de doce fervor, por outro lado a forma realista de pintar combatia todo o seu convencionalismo. (Walther, 2000, p.10).

Assim vemos que Picasso basicamente pintou a própria vida e, como lembram Maillard e Elgar (1974, p.115): “Quando Picasso escolhe um novo tema é porque lhe foi imposto por uma coisa vista, uma emoção vivamente sentida, uma estada em qualquer lugar novo para ele”.

Picasso sempre evitou fazer obras por encomenda e poucas vezes pintou obras com temas que representassem ideais, temas políticos ou sociais, para irritação do partido comunista como lembra Plazy (2010). Vemos assim que Picasso sempre teve interesse por representar aquilo que lhe era próprio, talvez para se ver refletido em cada obra que fizesse e assim garantir indiretamente o olhar de todos para si satisfazendo desse modo seu exibicionismo. Nisso vemos a marca do narcisismo latente na obra de Picasso e, desse modo, entendemos tal fenômeno como a projeção do próprio artista em suas telas, reforçando nossa compreensão de que o psiquismo de Picasso estava basicamente organizado em torno de um modo de funcionamento narcísico.

CAPÍTULO 2

MARCAS DO DESEJO NA OBRA DE PICASSO

Provavelmente eu sou no fundo um pintor sem estilo. Muitas vezes o estilo é algo que obriga o artista à mesma forma de ver, à mesma técnica, às mesmas maneiras de formular, ano após ano, por vezes durante uma vida inteira. Reconhecemo-lo imediatamente, mas é sempre o mesmo fato ou o mesmo corte. Há, no entanto, grandes pintores que têm um estilo. Eu próprio sou demasiado irrequieto, vagabundo demais. Está-me a ver aqui e, no entanto, já mudei, já estou noutra local. Nunca me fixo e por isso não tenho um estilo

(Picasso)

Parece ser concordância entre alguns autores que estudam arte como, por exemplo, Cottington (2001) e Read (1974), que a principal marca da arte moderna foi tentativa de desconstruir a arte realista sendo que esta tentativa se inicia com as distorções de Cézanne, mas se concretizaram de fato com as abstrações de Picasso. Ehrenzweig (1977), vai além, e afirma categoricamente que houve uma tentativa de destruição do realismo, sendo Picasso o principal agente desse processo. Tomando isso como base e pensando em termos metapsicológicos, constatamos que existe esse desejo intenso de mudança em Picasso sendo essa uma marca profunda e constante em sua obra.

Porém, não acreditamos que o que impulsionava Picasso fosse pura e simplesmente o desejo de destruição pela destruição. Ao invés disso enxergamos nesse movimento a principal marca de Eros, da manifestação da pulsão de vida nas obras de Picasso, pois observamos que suas pinturas se propunham a destruir um modo de perceber o mundo (ou poderíamos dizer, uma realidade), mas em contrapartida forneciam um novo modo de perceber o mundo, uma nova realidade.

1. O destruir e o reconstruir

Este movimento de destruir e reconstruir a realidade é visível em vários momentos ao longo da produção artística de Picasso e, para fins de ilustração, ele pode ser melhor observado durante sua fase cubista onde houve a total destruição e reconstrução das formas. Porém, essa característica, que entendemos aqui como uma marca da intensa manifestação da pulsão de vida sobre Picasso, já pode ser observada em ação desde a “fase azul” do pintor. Reforçando o que foi exposto na seção “*os conceitos de desejo e pulsão e sua relação com a arte*”, é importante lembrar que para Green (1998) a pulsão de vida apresenta, como uma de suas principais características, a “função objetalizante” que é mais do que a simples “ligação com o objeto”. É a própria construção de um objeto e que isso se dá, muitas vezes, pela retirada da libido (destruição) de um objeto e o reinvestimento (reconstrução) em outro objeto. Vemos que essa foi a principal marca do período inicial da carreira de Picasso, ou seja, a presença em suas pinturas de um desejo de mudar a realidade do mundo que o cercava.

Picasso vai para Paris em 1900 (ver Anexo 1), com um certo inconformismo com o mundo das artes visto que não teve interesse em continuar os seus estudos em Madri ou Barcelona, por considerar que não havia nesses locais, condições para o avanço de sua arte, Plazy (2010) e Walther (2000). Aparentemente Picasso parte para Paris com um sentimento duplo (e talvez até complementar). Se por um lado começa a perceber que o realismo da arte não dava mais conta para abarcar a realidade da vida (e isso se deve, sobretudo, a influência da obra de Cézanne), por outro lado considera-se como alguém que podia dar continuidade a essa obra, portanto, via-se como superior aos seus pares espanhóis (e podemos até mesmo inferir que se sentia superior ao próprio pai, um pintor realista de pombos). Assim, ele partiu para provar essa superioridade no local que era considerada a “Meca” das artes.

Picasso achava que a realidade espanhola não era adequada para sua arte (e, portanto, para si) e mesmo sem muitos recursos se lança em uma empreitada para França crendo

piamente que lá seria amplamente reconhecido e ainda mais valorizado do que na Espanha. O sonho ufanista do jovem dura pouco e ele logo percebe que ao não ser reconhecido como o “grande prodígio espanhol”, como esperava que fosse, a realidade francesa se apresentava tão ou mais frustrante que a realidade espanhola.

É nesse momento que podemos observar a influência da manifestação da pulsão de vida (agindo sobre Picasso), destruindo e reconstruindo objetos (semelhante a um processo de luto). O mundo naquela época (começo do século XX), marcado amplamente pelo avanço da ciência positivista que prezava o concreto, o observável, o objetivo, valorizava amplamente o que era real e nas artes isso também acontecia apesar do impressionismo já rivalizar com o realismo. Picasso assim, movido por uma mescla de frustração devido a sua situação pessoal e de fascínio pelas produções impressionistas começou a transparecer em sua obra o desejo de desconstrução do mundo em que vivia, ou seja, da realidade a sua volta, produzindo peças marcadas pela distorção (pelas cores e pelas formas), dessa realidade.

A primeira distorção que é marcante diz respeito as cores, tanto que esse momento ficou conhecido como “período azul”. Apesar de Paris estar vivendo um momento de grande euforia social e entusiasmo no mundo das artes, como podemos observar no quadro “As duas irmãs” (Figura 8, p.105), as pinturas desse período são todas realizadas em diferentes tons de uma só cor, o azul. Neste ponto, vale ressaltar que o azul é considerado uma cor fria e a combinação de tons que Picasso utilizava nas obras desse período enfatizam a sensação frieza ou de falta de energia, como argumentam Maillard e Elgar (1974), Schapiro (2002) e Walther (2000). São quadros melancólicos, que não tendem a transmitir que o autor possuía uma visão otimista da realidade, ao contrário, demonstravam um mundo para o qual a melhor opção era a de se afastar.



Figura 8
As duas irmãs - 1904

Muito se tem falado a respeito do por que Picasso teria escolhido essa cor, ou esses tons para se expressar naquele momento de sua vida. Alguns argumentam que ele era tão pobre que só podia se dar ao luxo de comprar uma única cor, Plazy (2010), outros falam que isso se deve ao fato de nesse período ele pintar prioritariamente a noite iluminado por luzes de lâmpadas o que realçaria os tons de azul, Schapiro (2002).

Acreditamos que esses fatos colaboraram para a “escolha” da cor azul, porém entendemos que estes não são suficientes para explicar o fenômeno, ao invés disso consideramos que a “escolha” do azul e em tonalidades frias reflete mais o estado de desamparo interior que o pintor estava sentindo. As obras monocromáticas refletem um processo de retirada da libido do mundo que é representado como um lugar sem diferença de cores, evidenciando assim um estado melancólico vivido por Picasso, o que demonstra também um desinvestimento no exterior e uma tentativa de desconstrução desse mundo que não se mostrava perfeito ou acolhedor.

Nessa situação vê-se como Picasso tentava, reduzindo ao máximo o número de cores, aumentar o grau de dramaticidade e sentimentalismo da obra, como se buscasse identificar

o que existe de essencial no mundo visto agora sem a distração das cores. Essa situação, de realizar obras monocromáticas não foi comum na produção de Picasso, ela só ocorreu com profusão durante o “período azul” ou em momentos onde sabidamente ele se encontrava abalado emocionalmente e com um sentimento de descredito ou desesperança para com o mundo, como foi o caso de Guernica. Pinturas monocromáticas demonstram estados de ânimos depressivos aliados a inconformidade com momentos históricos que indivíduos estão vivenciando, como lembra Guimón (2016):

Certamente, se você pensar sobre os monocromáticos cinzentos do espanhol Gerardo Rueda, da época de Franco (1959 e 1960), nos quadros negros de Frank Stella, do tempo de McCarthy, e nos melancólicos monocromáticos cinza de Richter, pintados na Alemanha Oriental, se entende que o "monocromático" pode evocar o humor de todo um momento histórico. (Guimón, 2016, p.43). (Tradução livre).

Fica evidente que a elaboração de obras monocromáticas em um tom azul, remete a uma escolha inconsciente e apresenta um modo regressivo de lidar com o mundo (portanto, uma tentativa de destruí-lo, pois retira dele a libido), refletindo assim a inconformidade de Picasso com uma realidade que o cercava. Ele próprio afirmou como destacam Maillard e Elgar (1974) e Walther (2000), que o motivo principal que o fez ingressar em definitivo no “período azul” além da situação de privação que vivia em Paris, foi o suicídio (devido a uma paixão não correspondida) de seu amigo Carlos Casagemas.

Casagemas tinha vindo da Espanha para Paris junto com Picasso e naquele momento era seu principal suporte emocional. Com o suicídio do amigo, Picasso literalmente se viu só em um lugar ainda inóspito, constituindo uma realidade totalmente indesejável a quem,

desde de criança, estava a acostumado a ser o centro em torno do qual as coisas orbitavam. Em virtude disso, autores como Maillard e Elgar (1974) e Walther (2000), consideram que o melhor quadro que representa esse período é “A vida” (Figura 9), no qual Picasso representa Casagemas com sua amante e, como afirmam Maillard e Elgar (1974, p.21), “opõe num simbolismo desiludido os prazeres e os sofrimentos do amor”.

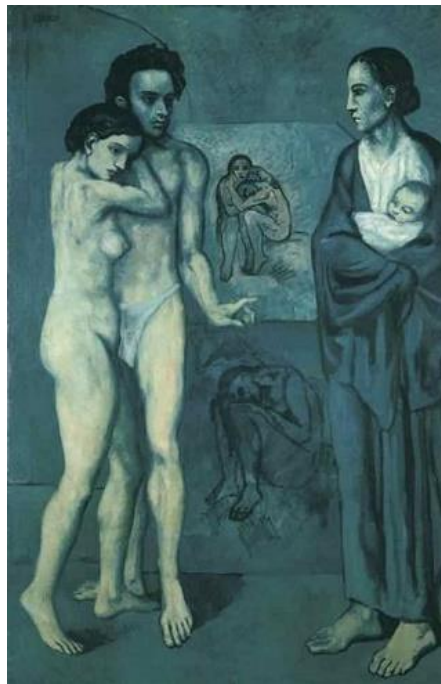


Figura 9
A vida - 1903

A tentativa de desconstruir uma realidade frustrante que poderia ser vista como algo ainda sutil nessa época (pela utilização dos tons monocromáticos de azul), torna-se mais evidente quando observamos as alterações que também são feitas nas formas dos personagens que são apresentados pelo pintor.

Como enfatizam Ehrenzweig (1977), Greenberg (1996) e Plazy (2010), sabemos que desde antes de sua ida à Paris Picasso já era fascinado pelas pinturas de Cézanne, sendo que este estava preocupado não em retratar a realidade “em si”, mas sim a forma como essa realidade poderia ser percebida. Esse sentimento, como é possível observar nas pinturas do “período azul”, invadiu Picasso que pintou figuras demasiado alongadas, extremamente

finas com corpos que não condizem com a realidade. É como se o pintor, ao pintar formas distorcidas, tenta-se de algum modo demonstrar que a realidade de infelicidade e miséria que aqueles personagens estavam vivendo não deveria ser real. Como referem Maillard e Elgar (1974), nesse período os corpos se alongam e as atitudes curvam-se.

Observando as pinturas desse período, como podemos ver nas Figuras 8 e 9, os corpos não são proporcionais. As composições das mãos e braços, por exemplo, são muito alongadas demonstrando o início de uma tendência que se acentuou cada vez mais, ou seja, a deformação que levou da desconstrução da forma real. Vemos assim, mesmo que de modo ainda sutil, o início da manifestação da função desobjetalizante da pulsão de vida descrita por Green (1998).

Picasso nessa época foi levado, pela contínua manifestação desta função da pulsão de vida sobre seu psiquismo a desconstruir os objetos, não somente pela retirada das cores, mas também pela distorção da forma e isso se refletiu em sua obra. Ele apresentava um franco processo interno de destruição inconsciente do objeto o que, de acordo com alguns relatos biográficos, Lord (1998), Maillard e Elgar (1974) e Plazy (2010), demonstra ser a consequência do desejo frustrado de viver em outra realidade. Esse desejo por mudar a realidade em que vivia, manifesto pelo processo interno de destruição do objeto projetado em suas telas, vai gradativamente aumentando até alcançar o seu ápice alguns anos à frente.

Sabemos, entretanto, que esse processo que parecia contínuo sofreu uma interrupção num breve espaço de tempo entre 1905 e 1907, durante o chamado “período rosa”. Nessa fase, embora tenha sido temporalmente breve (apenas dois anos), as cores variadas retornaram às pinturas de Picasso, as formas novamente se arredondaram, ganharam um pouco de vitalidade, uma leve voluptuosidade (embora isso não seja marcante). Os biógrafos de Picasso alegam que essa alteração ocorreu devido a primeira grande Paixão amorosa do pintor na França, ou seja, pelo surgimento em sua vida de Fernande Olivier.

Essa conclusão dos biógrafos de Picasso mostra-se coerente. O fato de amar e se sentir amado ocasionou uma nova configuração pulsional sobre o psiquismo de Picasso. A realidade por um breve momento não se apresentava tão frustrante e a manifestação da pulsão de vida por meio da tendência à desconstrução do objeto, deu lugar à busca pela ligação com um novo objeto de desejo já existente na realidade, personificado agora na figura de Fernande. Uma ação completamente natural, típica de um processo de luto, a libido simplesmente foi retirada de um objeto (o mundo frustrante cuja representação máxima se encontrava no suicídio de Casagemas) e foi deslocada para outro (um mundo de possibilidades, reconhecimento e alegria, simbolizado agora em Fernande).

Porém, sabemos que Fernande, como objeto de amor, não foi suficiente para sobrepor o inconformismo de Picasso para com a realidade. O reconhecimento e o sucesso financeiro ainda não eram o esperado, a relação do casal também era tensa e bastante conturbada, como salientam Maillard e Elgar (1974), Plazy (2010) e Schapiro (2002). Aliado a isso, o contínuo contato com a arte ibérica exposta no Louvre e o posterior contato com máscaras africanas reascendeu o primitivismo em Picasso, como destaca Daix (1979), o que interpretamos como o ressurgimento do desejo de viver em um mundo novo repleto de vida e possibilidades.

Com isso, não é de estranhar que a função desobjetalizante da pulsão de vida novamente reaparecesse e agisse intensamente sobre o psiquismo de Picasso de modo que ele criasse uma obra que foi considerada não só a obra inaugural do cubismo, mas também a obra pivô responsável pelo término de sua relação com Fernande, que se sentia enciumada pelo artista dar mais atenção a obra do que a ela, como enfatizam Cottington (2001) e Maillard e Elgar (1974), que foi “Les Demoiselles d’Avignon” (Figura 10, p.110).

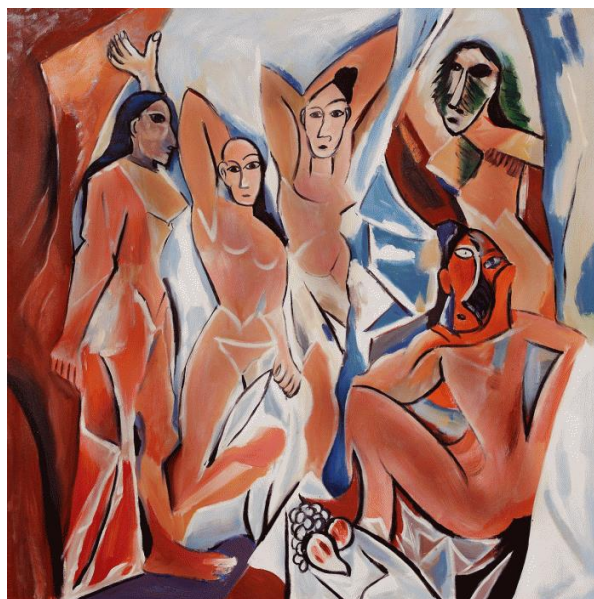


Figura 10
Les Demoiselles d'Avignon - 1907

Cabe aqui realizar um destaque interessante. Autores como Daix (1979), Düchting (2013) e Cottingham (2001), afirmam que a causa principal do surgimento do cubismo foi o contato de Picasso com o primitivismo da arte africana, em especial das máscaras, tanto que uma delas encontra-se em “Les Demoiselles d’Avignon”, (a mulher que está em pé a direita possui o rosto muito semelhante a uma máscara africana que Picasso possuía - Figura 11).



Figura 11
Máscara Africana de Picasso

Consideramos esse fato interessante, pois o dito “primitivismo” da arte africana, na realidade demonstra apenas uma arte considerada mais espontânea e menos influenciada pela censura (do Super Eu) de um homem europeu da época, como lembra Daix (1979). Logo,

para um europeu a dita “arte primitiva”, remete automaticamente a uma arte mais primordial e tal sentimento em termos inconscientes deve ter impactado Picasso de tal modo que a primordialidade de sua própria existência foi evocada.

É fácil constatar isso quando observamos seu estado de espírito descrito por Cottington (2001) ao falar das características dos pintores vanguardistas do cubismo, em especial de Picasso como: “o macho mundano, porém poético, cuja vida se organiza em torno de suas necessidades instintivas” Cottington (2001, p.19). Assim, fica claro que esse novo contato inconsciente com seus conteúdos mais primordiais irrompeu explosivamente em uma arte voltada, também de modo intenso, para a própria primordialidade/primitividade das formas.

A construção de uma nova realidade, mais verdadeira, mais honesta, só poderia ser dada pelo retorno ao primordial, para aquele período no qual, no inconsciente de Picasso, ele era onipotente, com poder de criar tudo a partir de sua vontade. É nesse sentido, que entendemos que Picasso estava agindo sob a influência de Eros, da função desobjetalizante da pulsão de vida descrita por Green (1998). Ele leva ao extremo, como argumentam Maillard e Elgar (1974), Plazy (2010) e Walther (2000), as afirmações de Cézanne de que toda imagem poderia ser reduzida as formas básicas do quadrado, do triângulo e do círculo, e cria o cubismo por meio da desconstrução progressiva dos objetos.

É nesse ponto que entendemos que o contato com a arte africana foi realmente fundamental para que Picasso realizasse o cubismo, mas não pelo simples desejo consciente de copiar formas simples e “primitivas” como sugere, por exemplo, Plazy (2010). Pelo contrário, consideramos que o contato com a arte dita “primitiva” (não apenas a africana), reascendeu desejos que haviam sido apenas superficialmente satisfeitos (devido a relação com Fernandes) no psiquismo de Picasso.

O impacto desta arte no inconsciente do pintor, fez entrar em ação novamente a função desobjetalizante da pulsão de vida, pois forneceu um meio de realizar o desejo de criar uma

nova realidade que ainda estava latente em Picasso. A própria elaboração de obras cubistas como bem lembra Menezes (1990, p.177) era: “muito mais intuitivo do que analítico”. Um exemplo disso é o que relata Daix (1979) a respeito de uma explicação dada por Gertrude Stein sobre a pintura de seu retrato feita por Picasso (e que demonstrava seu estado de espírito após ter tido contato com as máscaras africanas). Na época, o quadro em questão foi considerado “problemático”, pois a pintura não “retratava bem” o rosto de Gertrude.

Na verdade, desde o início de 1906, nas numerosas sessões de pose de Gertrude Stein para o seu quadro, a crise já estava instaurada na pintura de Picasso. "Um dia" - Gertrude escreve: "Picasso pintou toda a cabeça. "Eu já não consigo ver você quando te olho", disse ele, irritado. E a pintura ficou assim". Estudos contemporâneos de *Cavalos banhando-se*, o primeiro estado de *O penteado*, traduzem a mesma insatisfação de Picasso com o ilusionismo Clássico, que ele lida com maestria. Picasso aprende a se livrar do “atelier” para recuperar as formas em si mesmas e as qualidades essenciais da realidade. (Daix, 1979, p. 11). (Tradução livre).

No cubismo a desconstrução é marcante, tanto nas cores como nas formas. É possível observar a gradual tendência para a desconstrução dos objetos observando por exemplo, quatro quadros que foram pintados entre 1910 e 1911: “Retrato de Ambroise Vollard” (Figura 12, p.113), “O guitarrista” (Figura 13, p.113), “A penteadeira” (Figura 14, p.113) e “O acordeonista” (Figura 15, p.113). As formas vão gradativamente sendo representadas em suas estruturas mais básicas até que a forma do objeto em si é totalmente desconstruída.



Figura 12
Retrato de Ambroise Vollard - 1910



Figura 13
O guitarrista - 1910



Figura 14
A penteadeira - 1910



Figura 15
O acordeonista - 1911

No primeiro quadro, com um pequeno esforço do observador, ainda é possível identificar o objeto que é indicado pelo nome da pintura, porém estas cada vez vão se tornando mais abstratas a ponto de o objeto não poder mais ser identificado “como ele realmente é” pelo observador, mas somente a partir da imaginação de quem vê. As cores também indicam esse movimento de desconstrução que estava se passando no psiquismo de Picasso, pois apesar das pinturas não serem totalmente monocromáticas como ocorria no “período azul”, no cubismo, havia uma tendência para uma menor utilização de cores, com uma maior ênfase em cores neutras ou em tons escuros.

Depois da experiência de desconstrução do objeto ocorrida na fase cubista, onde percebe-se claramente a atuação da função desobjetalizante da pulsão de vida projetada em seus quadros, Picasso nunca mais pintou em grande escala (embora possa fazer alguns trabalhos isolados), objetos reproduzidos de forma realista. Depois da desobjetalização, surge um novo modo de ver o mundo no psiquismo de Picasso, e sua produção será conhecida a partir de sua estética própria. Porém a desconstrução realizada por Picasso, certamente mudou a realidade, não apenas dele, mas a nossa própria, pois como lembra Ehrenzweig (1977, p.253) “A visão sem tempo ou espaço de Picasso provavelmente iludirá para sempre nossa experiência imediata com a realidade”.

Entretanto, pouco depois de sua fase cubista, houve um pequeno intervalo de tempo, no qual alguns autores, como Schapiro (2002) e Read (1974), classificam sua produção como “neoclassicista”, sendo possível nesse período observar de modo muito claro a da pulsão de vida atuando por meio da função objetalizante descrita por Green (1998). Como argumenta Read (1974, p.152), “Do ponto de vista de sua própria personalidade, podemos considerar o retorno periódico de Picasso ao neoclassicismo como um retorno à ordem, uma submissão ocasional a disciplina necessária ou, simplesmente (e mais provavelmente), como uma exibição revigorante de virtuosidade”.

É importante lembrar que nesse período Picasso já estava casado com Olga (ver Anexo 1) e vivendo uma grande paixão que o revigorava totalmente (tanto pelo casamento, quanto pelo primeiro filho). Eros começa a modificar seu modo de atuação sobre o psiquismo de Picasso, que agora vive uma vida mais próxima do que considerava adequada a ele, afinal, agora tinha dinheiro e reconhecimento. Picasso agora parecia possuir o mundo que sempre quis e as manifestações da pulsão de vida ficam fortemente marcadas em sua obra pelas formas bem construídas dos objetos que são representados.

A função desobjetalizante que se manifestou mais intensamente durante o cubismo deu lugar ao seu contrário, ou seja, à função objetalizante, num movimento muito semelhante ao que Kris (1968) denominou de reificação secundária na arte e, como destaca Ehrenzweig (1977, p.198): “Como um processo secundário que reage contra a destruição da coisa na visão e na audição artística, ela (a reificação secundária) serve para reintegrar a percepção destruída da coisa em todos os seus processos inconsciente dinâmicos”. Além disso, a identificação do excesso de Eros pode ser constatada agora, sobretudo, pela observação dos volumes que são dados aos personagens pintados, que são apresentados inflados, com corpos expansivos como estando repletos de vida a ponto de transbordar, como é possível observar em “Mulheres correndo na praia” (Figura 16), em “Camponeses dormindo” (Figura 17), em “Mãe e filho” (Figura 18, p.116), ou em “Abdução (Nessus e Deianeira)” (Figura 19, p.120).

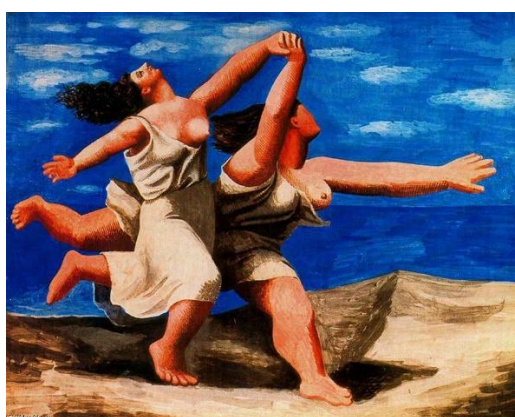


Figura 16
Mulheres correndo na praia - 1922



Figura 17
Camponeses Dormindo - 1919

Não é possível saber ao certo o que ocorreu dentro do psiquismo de Picasso para que a função desobjetalizante desse lugar ao a função objetalizante e a pulsão de vida se manifestasse novamente por meio de formas fortes, vigorosas e bem delineadas com objetos claramente delimitados. O que se sabe é que todas as vezes que Picasso estava fascinado com alguma nova paixão isso se refletia em sua obra a ponto desta ganhar uma nova configuração estética. Neste caso não seria diferente.

Em 1921 Olga deu à luz ao primeiro filho do casal, Paulo (Anexo 1). Picasso estava completamente fascinado e radiante com a ideia de ser pai, como lembra Plazy (2010), e o fato de ser agora efetivamente um criador de um novo ser, um pai, com certeza modificou a forma de manifestação de sua pulsão de vida. Ele não tinha mais interesse em desconstruir, isso já havia sido feito, o momento era o de dar forma, de construir o novo mundo que tanto ansiava. Embora essa fase “neoclassicista” em Picasso tenha sido breve, ela é bastante elucidativa para mostrar o movimento de alternância entre as funções desobjetalizante e objetalizante da pulsão de vida se manifestando principalmente pelas formas, agora cheias e volumosas, pelas cores, mais vivas e correspondendo ao elemento que é pintado e pela textura agora mais lisa.

Além disso, os conteúdos dos quadros nesse período também não poderiam ser mais significativos para demonstrar a pulsão de vida. Picasso está tão intensamente envolvido no processo de gestação da nova vida que ocorria em Olga, que abundam pinturas onde a fertilidade, feminilidade e nutrição, mesmo sem destaque se revelam como é o caso dos seios à mostra nas Figuras 16 e 17 (p. 115), ou que envolvam diretamente a questão da maternidade como é o caso de “Mãe e Filho” (Figura 18).



Figura 18
Mãe e filho - 1921/1922

Como dito anteriormente, nota-se a manifestação de Eros pelo próprio excesso de vida existente nos corpos representados, muito mais roliços e maiores do que seriam na realidade. É claro que não se pode afirmar categoricamente que essa mudança repentina na estética da produção de Picasso ocorreu unicamente devido ao casamento e a chegada do primeiro filho, mas com certeza foi influenciada por esses fatos, em especial pelo segundo. Como lembra Duncan (1958), Picasso sempre foi fascinado pela infância e pelas crianças, muitas vezes se comportando como uma ou dando condições consideradas especiais a estas, o que nem sempre fazia com outras pessoas do seu convívio.

Reinava apenas uma Grande Lei naquela casa: NÃO MEXER EM NADA! Cada coisa tinha o seu lugar e até mesmo seu revestimento próprio de pó. Tirar qualquer coisa do seu lugar ou do seu padrão, destruía facilmente a composição não percebida por ninguém mais, porém que Picasso estivera observando, organizando mentalmente até dar-lhe outros arranjos. (...) Felizmente, tal lei não se aplicava às crianças nem aos animais. No mundo de Picasso, as crianças haviam nascido para correr livremente. Se uma criança movia qualquer coisa, até mesmo telas, ele dizia: “Está bom, está bom” ou “que engraçado” e nada mais, parecendo já haver aceito as mudanças de composição como o funcionamento de uma lei superior as suas. Durante os meses em que fui hóspede da vila, enquanto Kathy e sua amiga Martine e, mais tarde, outras crianças brincavam sem parar, e Lump e Yan mais a cabra se divertiam ao redor da casa, nunca ouvi as palavras: “Não façam isso!”, nem vi punir uma criança ou um animal doméstico. (Duncan, 1958, p.27). (Tradução livre).

2. Normas, regras e a liberdade

Mesmo durante esse período neoclássico, Picasso criava distorções nas imagens constantemente, porém suas distorções não são aquelas clássicas ensinadas pela academia tais como de perspectiva, ou de claro e escuro, como argumenta Ehrenzweig (1977). Ao invés disso, ele distorce naquilo que era considerado erro pela cátedra como o volume, a localização, o tamanho e a proporção. Isso não demonstra necessariamente que Picasso tinha um desprezo pelas regras, mas sim que possuía um grande desejo de se expressar livremente, como lembram Lord (1998) e Walther (2000). Essa é outra característica da constante (e intensa) atuação da pulsão de vida sobre o psiquismo de Picasso que ficou marcada em sua obra, pois a liberdade plena, nada mais é do que uma revelação desejo de viver intensamente, de brincar com as regras que tentam direcionar a vida para os “modos certos de manifestação” como ocorria até então na arte acadêmica. Como o próprio Picasso disse uma vez: “A maior parte dos pintores fazem pequenas formas de bolos e depois fazem bolos. Sempre os mesmos bolos. E ficam muito contentes. Um pintor nunca deve fazer o que as pessoas esperam dele. O estilo é o pior inimigo de um pintor. A pintura encontra o seu estilo quando morre. Ela é sempre mais forte”. Walther (2000, p.80).

No auge da popularidade de Picasso após sua breve fase neoclassicista que ocorreu no início de seu casamento com Olga, vem o período de mais difícil classificação das pinturas de Picasso o qual, alguns autores como Read (1974) e Walther (2000), sugerem de modo geral como sendo um período surrealista. Entretanto, como adverte Plazy (2010), é equivocado nomear as produções feitas daí por diante desse modo, pois o flerte de Picasso com os surrealistas foi breve. De qualquer modo, é a partir da segunda metade da década de 20 (época aliás, em que se envolve com Marie Thérèse - ver Anexo I) que as pinturas de Picasso ganham suas características mais conhecidas que apresentam traços que lembram ao cubismo, mas não se reduzem a ele.

É nas pinturas feitas a partir dessa época que se pode identificar com mais clareza o desejo de Picasso pela liberdade, não apenas na pintura, mas em toda sua própria existência. A manifestação da pulsão de vida em suas obras aqui se revela, por exemplo, pelo fato das mesmas, se apresentarem de um modo que poderíamos dizer inacabadas, com um grau de abstração tal que permite ao observador completá-la com suas próprias fantasias. A pintura frequentemente está propondo fazer uma ligação futura com um objeto, que será sempre dado pelo próprio observador. Como o próprio Picasso fez questão de frisar uma vez: “Terminar uma coisa significa matá-la, significa tirar-lhe vida e alma”. Walther (2000, p.86).

Esse fenômeno, apesar de começar a ocorrer de modo mais frequente a partir do período neoclássico, não é algo novo em Picasso e já era possível identificá-lo desde a época do Cubismo onde pode ser visto, por exemplo, em “Les Demoiselles d’Avignon” (Figura 10, p. 110), como nos lembra Walther (2000, p.35): “Os largos e rápidos traços de pincel acentuam as feições, delimitando também as restantes superfícies do quadro, preenchidas de cor e quase não modeladas. Em várias zonas a tela fica mesmo por pintar”. Em muitos momentos há um excesso de tinta em algum ponto da tela, mostrando um excesso de energia colocada ali, porém, do mesmo modo, existem partes literalmente em branco que convidam o expectador a “preencher o que falta”.

Tal característica é um convite para que o expectador sublime suas próprias pulsões e se ligue a tela. Isso também vai estar presente no período neoclássico como podemos observar em “Abdução (Nessus e Deianeira)” (Figura 19, p.120) e em “Paulo vestido de arlequim” (Figura 20, p.120) onde a incompletude e a textura ficam ressaltadas. A única novidade agora é que cada vez mais os espaços “vazios” ou “incompletos” nos quadros surgem com maior frequência. “Mas mesmo assim, como há poucas obras-primas completas entre as pinturas a óleo que ele fez depois de 1926, e nenhuma depois de 1938, também as

coisas totalmente realizadas e altamente concebidas entre suas gravuras e desenhos acabados tornam-se cada vez mais raras depois da década de 20”. Greenberg (1996, p.74).



Figura 19
Abdução (Nessus e Deianeira) - 1920



Figura 20
Paulo vestido de arlequim - 1924

Com essa forma de expressão, Picasso demonstra todo seu desejo de liberdade enquanto criador, uma liberdade tão grande que se dá ao luxo de não finalizar, ou de não fornecer uma “forma adequada” a obra que é criada, como até então era esperado de um artista (algo aliás, que também estava presente no cubismo). É uma experiência de liberdade que foi vivenciada por Picasso, mas que de tão intensa foi estendida ao seu público e se constituiu em um ato de ligação contínuo entre pintor-obra-observador, quase uma representação da própria pulsão (que é livre para se ligar a qualquer objeto). Como o próprio Picasso argumentou em uma conversa que teve com Françoise Gilot:

Evidentemente a pintura figurativa nunca é subversiva. É sempre uma espécie de saco no qual o espectador pode lançar tudo aquilo de que se quer desembaraçar. Não se pode impor um pensamento a ninguém se não existir nenhuma relação entre a pintura que se lhe oferece e os seus hábitos visuais. Não falo do conhecedor. Falo do leigo, cujas experiências visuais são mais

convencionais... Quando pinto, tento sempre dar uma imagem que as pessoas não esperam e que seja bastante esmagadora para ser inaceitável. É isso que me interessa. E nesse sentido quero ser subversivo. Isto quer dizer que dou às pessoas uma imagem da natureza e delas mesmas. Os elementos esparsos vêm da maneira corrente de ver as coisas na pintura tradicional, mas estão reunidos de maneira bastante inesperada e perturbadora para forçar ao espectador a interrogar-se. (Gilot e Lake, 1965, p. 64-65). (Tradução livre).

Como podemos observar, está claro aqui que Picasso preza tanto por sua liberdade que se dá até ao luxo de fazer o que quer, mesmo que isso signifique dominar os outros. Ele não está apenas interessado em “forçar o espectador a interrogar-se”, mas antes de tudo, está interessado em “forçar o espectador” a fazer o que ele quer, no caso a interrogar-se. Isso será analisado mais a frente quando discutirmos sobre o desejo de Picasso de controlar o mundo a sua volta (controlar o outro), mas tal característica também revela o movimento pulsional de Picasso atuando para realizar seu desejo de liberdade. Ele realiza a pintura não apenas fora do academicismo, pintando “como quer”, como um corpo grande numa cabeça pequena, ou com um nariz colocado no lugar de olho, mas se manifesta como um ser pleno e onipotente que cria a sua obra ao seu bel prazer.

Entretanto, o excesso de liberdade tem um preço, mesmo para um gênio. O desejo de fazer o que quer, como e quando quer, por exemplo, como se envolver com uma adolescente menor de idade (Marie-Thérèse), leva a uma exposição pública que não agradaria a uma pessoa comum, quem dirá, a alguém já considerado na época um ícone da sociedade. Assim, não é à toa que é nessa época que surge na obra de Picasso o Minotauro, figura reconhecida por ele próprio como representação de si.

O próprio surgimento do Minotauro na obra de Picasso é mais um exemplo da manifestação da pulsão de vida agindo com intensidade sobre o pintor. Ele representa a identificação de algo terrivelmente poderoso (o auto reconhecimento de um lado monstruoso de Picasso), mas que é apresentado como algo sedutor. O Minotauro revela o lado monstruoso, mas é também erótico. É um ser mítico, um ser no limite, na fronteira entre o bestial e o humano, o que, por si só já mostra uma proximidade com a própria natureza da pulsão, uma entidade mítica (Freud, 1996/1920), localizada na fronteira entre o somático e o psíquico (entre o animal e o homem, o bestial e o civilizado). É evidente que o Minotauro corresponde a uma projeção deslocada de Picasso condensando seus aspectos pulsionais oriundos do inconsciente aos aspectos racionais da consciência, portanto, também é fácil compreender o quanto essa representação corresponde a realização de desejos do pintor.

O Minotauro surge na obra de Picasso na época em que este se envolveu com Marie Thérèse, porém é difícil acreditar que Picasso estivesse vivenciando um sentimento de culpa por trair a esposa e mãe de seu filho pequeno, com uma adolescente menor de idade. Picasso nunca demonstrou sentir culpa por suas ações (pelo menos publicamente), entretanto, é bem possível que tenha vivenciado algum tipo de “crise moral”, por saber que não estaria fazendo algo considerado “correto”, daí inclusive todo o cuidado excessivo que tinha com Marie Thérèse. Plazy (2010) enfatiza que nesse romance Picasso se comportava como um “namoradinho adolescente” apresentando um grau muito mais elevado de atenção, proteção e afeto com a nova amante do que teve com suas demais mulheres, o que nos leva a conjecturar que Picasso tenha vivenciado algum processo de regressão afetiva.

Nesse momento em que o Minotauro surge em sua obra, provavelmente Picasso não sentisse culpa, mas sim, medo de que a história viesse à tona e que isso pudesse afetar sua reputação. A culpa parecia não existir em Picasso, mas a vergonha era algo intolerável para ele. Um exemplo disso eram os ataques de fúria que tinha para com seu filho Paulo, por não

ter se tornado “grande coisa” envergonhando o pai (pelo menos aos olhos de Picasso), como descreveu Lord (1998). Ou então quando Picasso certa vez deixou Marie Thérèse e Dora (outra de suas amantes), brigando no meio da rua porque não aceitava toda aquela exposição pública, Plazy (2010). Picasso não tolerava a vergonha por que não tolerava a ideia de ser desprezado. Como disse Jean Cocteau falando com James Lord sobre o estado de mau humor do mestre logo após o término do relacionamento com Françoise: “Você deve ter ouvido falar do drama de Picasso. Françoise deixou o domicílio conjugal com as crianças. Mas silêncio. Picasso gosta de deixar, não de ser deixado”. Lord (1998, p.105).

Não é possível saber ao certo se o conflito vivenciado por Picasso era por remorso de ter cometido uma “ação reprovável” ou por arrependimento de ter feito algo que pudesse comprometer a sua imagem, portanto, por ter feito algo que lhe levasse a sentir vergonha. Ou até mesmo se foi uma angústia por ter experimentado algum excesso pulsional com a nova paixão, pois como afirma França (2012, p. 46) “A desordem decorrente de transbordamento de um excesso pulsional produz uma experiência de ameaça de morte”.

O que é certo, é que Picasso nesse momento experimentou fortes sentimentos ambíguos e carregados de angústia acarretando em algo próximo ao que Krauss (2006) chamou de “sentimento de urgência”, e a expiação desse sentimento foi feita por meio do Minotauro, um ser meio homem meio monstro carregado de um apelo erótico e nefasto. A pulsão de vida se manifesta no artista (e se reproduz em suas telas) fazendo com que este se identifique com um ser sedento de vida, mas que devorava vidas, numa ânsia que nunca podia ser saciada, pois a vida do monstro era garantida pela vida dos jovens atenienses que lhe eram oferecidos (ou das jovens amantes que não resistiam a sedução do pintor).

Picasso pode ter se reconhecido como um monstro, mas de modo algum iria reprimir o impulso que o lançava na direção de realizar seus desejos com uma bela jovem. Ao invés disso ele extravasou todo o seu excesso de vida com a representação de um monstro sim,

mas um monstro sedutor, que trazia explícito o âmago da animalidade, virilidade, primitividade. Essa explosão da primitividade sedutora e a conseqüente punição como uma forma de expiação por seus excessos fica bem evidente na seqüência de representações de minotauro feitos em uma coleção de gravuras realizadas entre 1930 e 1936 chamada “*Suite Vollard*” como podemos ver na seqüência de Figuras a seguir:



Figura 21
Minotauro com uma taça na mão
e mulher jovem - 1933



Figura 22
Escena Báquica com Minotauro - 1933

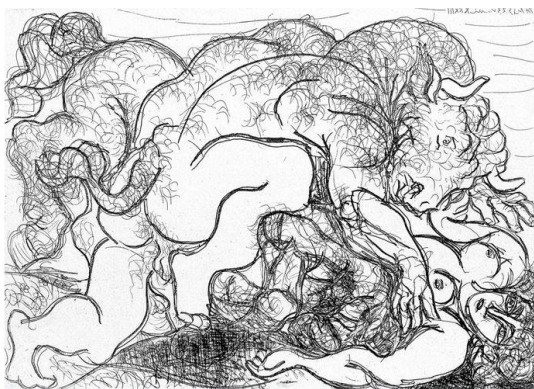


Figura 23
Minotauro atacando uma amazona - 1933



Figura 24
Minotauro vencido - 1933

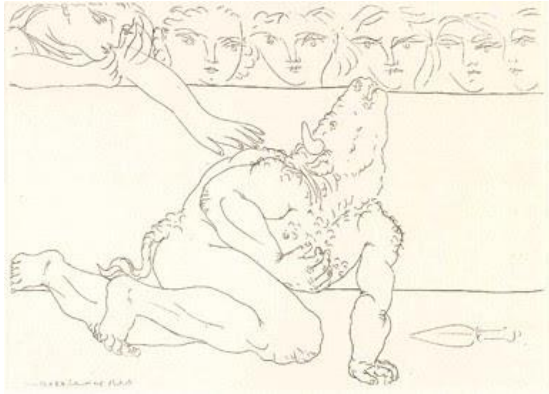


Figura 25
Minotauro moribundo - 1933



Figura 26
Minotauro cego guiado por uma
menina a noite – 1934

A necessidade de expiação por ter feito algo “reprovável” vai estar representada na punição que Picasso deu ao Minotauro, tornando-o cego. Do mesmo modo como Édipo se puniu pelos seus crimes cegando a si próprio, Picasso busca reparação para o seu conflito interno atacando o órgão mais importante para um pintor como ele, ou seja, ferindo os próprios olhos, de modo deslocado, no Minotauro.

Esse é um dos poucos exemplos na obra de Picasso em que encontramos uma representação de uma repressão, pois como nos lembra Renato Mezan. “E na fantasia da castração, o olho e o olhar têm uma função crucial: ela é imaginada como punição, entre outras coisas, pela curiosidade sexual e por esse motivo os olhos são o substituto mais comuns dos genitais neste gênero de produção imaginária”. Mezan (1988, p. 459).

Outro exemplo que confirma a hipótese de que Picasso estava vivendo um momento de grande crise interna que o levou a um processo de regressão pode ser encontrado na citação de Walther (2000).

O Minotauro transformasse numa cifra do artista que vive à margem, vacilando entre a entrega à sua vida instintiva e à adaptação. <Banhistas com barco de brincar> de fevereiro de 1937 é um dos quadros chaves dessa época de crise. <Escrevo-te, para te participar que a partir dessa noite desisto da pintura, da

escultura, da água-forte e da poesia, para me dedicar só ao canto>, escreveu Picasso pouco antes a James Sabartés, o seu velho amigo de Barcelona. Ora, ele não efetuou a planejada retirada, compreensível apenas como uma expressão dum abatimento momentâneo. (Walther, 2000, p.61)

Entretanto, parece que essa época de crise deu margem a retomada de uma antiga forma de manifestação pulsional no psiquismo de Picasso. Esse processo de regressão que o levou a experimentar novamente seus aspectos mais primordiais parece que também fez com que sua percepção regredisse aos primórdios do desenvolvimento psíquico levando a uma supervalorização de aspectos que lembram a manifestação das pulsões parciais. Ou seja, nesse período é que abundou nas obras de Picasso, representações de corpos com ênfase nas partes que o compõem.

Não é uma desconstrução do objeto como vimos na época do cubismo, mas sim a valorização de partes do objeto, que curiosamente, em quase sua totalidade, remetiam a partes de corpos. Vemos aqui, mesmo durante o conflito, uma maneira de Picasso realizar seu intenso desejo de liberdade, pois mais intensamente do que nunca ele representa o corpo como quer, como sente, e não com a “constância de forma” como argumenta Ehrenzweig (1977), tão esperada pela consciência, pelos padrões da arte e pela sociedade.

Observamos que esse excesso de liberdade poética na qual o artista cria o que quer do jeito que quer, realizando composições em que o investimento é encontrado mais nas partes do que no todo, mostra um estado de ânimo influenciado por Eros se manifestando também de um modo primitivo, ou seja, valorizando de pulsões parciais separadamente. Os quadros com imagens completamente deslocadas no espaço transmitem uma sensação de quando o expectador (e o próprio pintor) ainda era um bebê e lutava para compreender a multiplicidade de pulsões parciais que se manifestavam em seu corpo. Quando observa as figuras

deslocadas de um pé, um olho, uma boca, dedos, nariz etc. “flutuando” na tela buscando se organizar em uma unidade, automaticamente, de modo inconsciente, o observador é levado ao tempo em que ele (enquanto bebe), sentia o desfile de suas pulsões e, como um Deus, brincava de organiza-las em torno de um corpo, o seu corpo.

Ao pintar esses elementos de modo deslocado no espaço Picasso também mostra que não exercia nenhum tipo de repressão sobre seus impulsos. Ele dava vazão completa a Eros de modo que o desejo não era reprimido, e as pulsões parciais agora novamente investidas (dada a regressão que Picasso experimentou), puderam ser percebidas com maior intensidade. É por isso que ele não está tão preocupado em representar “o todo”, com uma forma confortável à realidade do Eu ou à censura do Super Eu, mas investe fortemente sua libido nas partes e as utiliza para criar um novo corpo do jeito que quer, demonstrando assim não apenas uma despreocupação com a realidade, mas uma manifestação profunda da total liberdade. Não é de estranhar que as pessoas tenham ficado tão interessadas com essas “figuras distorcidas”, pois apesar do choque inicial (pela repressão de ver algo que não pode mais ser visto, afinal, a realidade necessariamente impõem uma ordem), todos são chamados a regredir a esse tempo de bonança onde se podia fazer e sentir o que quisesse, quando as pulsões parciais passeavam pelo corpo, sem compromisso ou obrigação.

Não é demais recordar que Freud (1908/1996) nos lembra de que toda criança ao brincar se comporta como um escritor (ou um artista) criativo que cria um mundo próprio. No sentido inverso, podemos argumentar que todo artista criativo se comporta como uma criança que no ato de brincar cria algo novo ao seu bel prazer e Picasso, dado seu enorme desejo de liberdade, levou isso ao extremo. Entendemos que houve uma espécie de regressão aos primeiros estágios de desenvolvimento libidinal, sendo que Picasso deixou fluir sua pulsão de vida por meio de investimentos nos seus aspectos parciais. Porém nunca é demais lembrar que somente alguém com um Eu muito fortalecido por um grande investimento

narcísico e sem medo de uma punição externa, como Picasso, poderia se dar ao luxo de dar vazão e voltar a brincar com suas pulsões parciais de modo sério (como faz uma criança), sem acabar caindo em uma fragmentação do Eu e conseqüentemente em estados psicóticos o que por vezes acontece com alguns artistas como ressalva Ehrenzweig (1977).

O seu interesse agora se mostrava focado (e é possível ver isso de modo projetado nas suas pinturas) em olhos, seios, bocas, braços e pernas que agora eram representados como unidades em si. Essas partes até se encontram em torno de um todo, porém esse todo é frequentemente desconexo e as partes fechadas em si mesmas, muito próximo das descrições dadas por Freud (1920/1996) sobre as pulsões parciais quando este argumenta que a principal diferença entre as pulsões de autoconservação e as pulsões sexuais, não diz respeito a uma questão qualitativa, mas sim de topografia.

Um exemplo disso é possível ser visto nos quadros “Banhista sentada”, “Mulher com flor” “Banhista com bola na praia” e “Banhistas com barco de brincar” (Figuras 27, 28, 29 e 30, p.129). E compreendendo agora, que Picasso nesse período apresentava forte influência da manifestação da pulsão de vida centralizando sua atenção em torno das pulsões parciais, fica fácil entender porque esse período ficou conhecido como a fase surrealista de Picasso, embora ele mesmo negasse a si esse título. (Mais um indício de que o desejo de liberdade de Picasso era extremamente forte, pois ele mesmo se negava a ser “enquadrado” em um estilo).



Figura 27
Banhista sentada - 1930



Figura 28
Mulher com flor - 1932



Figura 29
Banhista com bola na praia - 1932



Figura 30
Banhistas com barco de brincar - 1937

Como é possível observar nestes exemplos, os corpos nesse período constantemente são apresentados de modo fragmentado, com pouca ligação entre as partes. Como afirma Read (1974) analisando uma pintura realizada nesse período:

O deslocamento dos elementos naturalistas – olhos, seios, membros – deixou de ser racional ou calculável. Os olhos são transferidos para o lado da cabeça, um seio é transformado em olho e, pela primeira vez aparece a imagem compósita

(vistas laterais e frontais da face). A “ordem” deixa de prevalecer; pelo contrário, os elementos do quadro exibem agora uma energia convulsiva que parece transbordar das fronteiras da tela. (Read, 1974, p. 156).

Esses “deslocamentos naturalistas” reforçam a ideia de que Picasso nesse momento pintava sobre forte influência da manifestação das pulsões em seu aspecto parcial (investindo sobre partes do corpo) sem, contudo, buscar a destruição do objeto. Pelo contrário, observamos Picasso inflando o objeto de uma eroticidade típica da Eros. Como argumenta Vallentin (1962) ao analisar a “Banhista sentada” (Figura 27, p.129):

Na Banhista Sentada de 28 de agosto, pinta, segundo Maurice Gieure, <a figura humana de novo mergulhada no ambiente do mar original... a instigadora dos prazeres carnis>... É a representação do próprio desejo que se oferece a todas as voluptuosidades e a todos os vícios e cujo impudor não seria suportável sem esta transcrição para o monstruoso. (Vallentin, 1962, p.253).

Ao dar ênfase a partes isoladas do corpo como uma espécie de “representação de pulsões parciais”, Picasso estava dando vazão a uma necessidade pulsional para garantir a satisfação dos seus desejos. Ele estava fazendo o que Kris (1968), chama de percepção profunda: “...prestava (Picasso) pouca atenção às formas coerentes das coisas ao seu redor, ele pôde dissecá-las em fragmentos arbitrários, e reuni-las em fantasias irracionais da forma para satisfazer seus impulsos inconscientes de simbolização”. Kris (1968, p.197). Picasso fez o que o próprio Kris (1968), denomina como reificação secundária, que é o processo de simbolização dos impulsos inconscientes na arte de modo idêntico ao processo secundário no sonho.

Paralelo a isso, mas ao mesmo tempo ampliando esta argumentação, enfatizamos a compreensão de Mezan (1998), que fala sobre o processo de repressão das pulsões que o artista realiza quando busca conferir a boa forma, como um modo de dar um “limite” aos seus impulsos inconscientes e assim se proteger do caos da loucura. “Haveria neste caso um grande medo a ser superado, o medo da violência pulsional e das consequências dessa violência, tanto no plano sexual como no plano agressivo. E a maneira de vencer as pulsões seria buscar a “perfeição na forma””. Mezan (1998, p.176). Como podemos ver Picasso não apresentava esse medo, visto que suas pinturas não buscavam essa “perfeição na forma” relatada por Mezan (1998), o que demonstra que quadros, em especial nesse caso, “Banhista sentada” (Figura 27, p.129), encontram-se impregnados da marca pulsional, tanto sexual quanto agressiva como também foi observado por Valletín (1962).

Essas características que até aqui identificamos nas obras de Picasso como marcas resultantes da manifestação de Eros agindo sobre o artista vão se manter praticamente até o final da sua vida. Mesmo passando por diferentes contextos e situações como os novos relacionamentos que o artista teve com Dora, Françoise Gilot e Jaqueline, a ocupação nazista durante a 2ª grande guerra ou o envolvimento com a política (ver Anexo 1), as marcas de sua obra não se alteraram muito e mantiveram um certo padrão. Com exceção das duas últimas décadas de sua vida, quando ocorreu novamente uma mudança significativa, a qual veremos mais a frente.

Mas sendo assim, além do desejo de criar uma nova realidade ou do desejo intenso por liberdade, que outros desejos poderíamos encontrar latentes na obra de Picasso, os quais inclusive vieram a ficar mais visíveis a medida que ele se envolvia com suas novas amantes? Em um estudo sobre a percepção artística Ehrenzweig (1977), nos fornece algumas pistas:

Já nos referimos às distorções de Picasso na forma humana, que parecem inteiramente arbitrárias e não baseadas nas experiências da realidade externa. Certas partes do corpo parecem arrancadas de seu contexto dentro do esquema incoerente do corpo, para serem encaixadas em lugares “errados”. Elas são deslocadas. Parece inconcebível que possamos ser capazes de “ver” o corpo humano de um modo tão distorcido. Algumas vezes a combinação curiosa de traços incoerentes é explicada por um dito de que Picasso combinava diversas visões consecutivas como se fossem visualizadas de ângulos diferentes (perfil, frente, etc.), numa visão única e simultânea. É inteiramente possível que essa fusão de visões isoladas no tempo esteja também ligada a outros modelos irracionais da visão inconsciente, tal como o que encontramos em nossa análise da ordem temporal na música e na linguagem. Por enquanto estamos apenas interessados na interrupção da coerência da coisa no espaço que é garantida pela “constância de localização”. (Ehrenzweig, 1977, p. 248)

Com base nessa constatação de Ehrenzweig, identificamos a presença de pelo menos mais um desejo, que na verdade se desdobra em dois, que se encontravam latentes em Picasso e que marcaram sua obra ao longo do tempo de tal modo, que praticamente é impossível não identificar a manifestação da pulsão de vida agindo sobre o artista, a saber, o desejo de ser o centro das atenções do outro. Este desejo, de um modo mais amplo, na verdade é a junção de dois outros desejos que se complementam, ou seja, o desejo de ser o único objeto de amor possível, e o desejo de controlar o outro (para garantir que será o único objeto de amor).

3. O controle, o amar e o ser amado

Apesar de existir uma “constância de localização” como afirma Ehrenzweig (1977), (o nariz sempre será representado na cabeça, por exemplo), não existe um compromisso em criar uma imagem próxima da imagem do objeto real. Picasso propositalmente distorce o objeto para garantir um domínio sobre o tempo e o espaço, forçando o observador a se envolver com a tela, como lembra Schapiro (2002). O que mostra como a dinâmica psíquica de Picasso marcou sua obra, pois esse desejo de controlar o outro constantemente era identificado na pessoa de Picasso por aqueles que conviveram com ele, como Lord (1998), Stein (1984) e Gilot e Lake (1965). Um exemplo disso é que estes três autores (que tiveram seus retratos feitos por Picasso), fizeram referência ao fato de que seus retratos não faziam jus a como “eles eram”, mas sim, a como “Picasso os via”.

É claro que o próprio ato de criar uma obra, em si, já pode ser visto como uma manifestação direta da pulsão de vida em qualquer artista, bem como, do desejo de querer controlar o mundo ao seu redor. Kris (1968) faz referência a esse ato típico de artistas:

O artista não “reproduz” a natureza, nem a imita, mas ele a cria de novo. Ele controla o mundo através de seu trabalho. Ao olhar o que deseja “fazer”, ele o possui com os olhos até o momento em que se sinta perfeitamente possuidor do objeto”. (Kris, 1968, p. 46).

Porém essa característica é por demais marcante nos quadros de Picasso. Ele não só tenta controlar a obra, mas também tenta controlar toda o contexto no entorno da obra e para isso Picasso provocava o observador de seus quadros fazendo-o ver diversas realidades numa só figura. É possível encontrar um exemplo desse fato num diálogo entre o próprio Picasso e Françoise Gilot enquanto discutiam sobre uma obra que ele estava construindo:

Interroguei-o sobre se, na sua opinião, o verde era equilibrado pelo violeta. <Não é esse o problema>, disse ele, <não tenho necessidade de saber isso. Não tento tornar essa proposição mais coerente. Por agora, quero-o perturbador. Depois, começarei a construir, mas não a harmonizar, para torná-lo mais perturbador, mais subversivo. Até aqui, vê você, é instintivo. Agora, é preciso que eu estabeleça algo mais audacioso. O problema é, como abalar essa primeira composição? Como posso, sem destruí-lo completamente, torná-lo mais subversivo? Como posso torná-lo único, não apenas novo, mas descascado e lacerante? Para mim, uma pintura é uma ação dramática, na qual a realidade se encontra dividida. Para mim, essa ação dramática tem precedência sobre todas as outras considerações. (...) Eu quero atrair a mente numa direção a que ela não está acostumada e despertá-la. Quero revelar ao espectador alguma coisa que ele sem mim não poderia descobrir. É por isso que eu insisto na dessemelhança entre o olho direito e o olho esquerdo. Um pintor não devia pintá-los iguais, porque eles não são iguais. Assim, meu propósito é pôr as coisas em movimento, provocar o movimento por tensões contraditórias, forças contrárias e nessa tensão ou oposição, encontrar o momento que me parece mais interessante (Gillot e Lake, 1965, p. 51-52).

Como Picasso mesmo cita, ele quer revelar ao expectador algo que sem ele o observador não poderia ver. Existe aqui não apenas uma manifestação de uma onipotência infantil de querer controlar o objeto (o modelo) que é capturado, explorado e apresentado ao mesmo tempo nos seus mais diversos ângulos, mas há também uma tentativa de controlar o

outro (o olhar do outro) que é forçado a ver o objeto pelos pontos de vista do pintor. Como o próprio Picasso disse, deixando claro sua tentativa de controle do observador:

É claro, estas paisagens são exatamente como os meus nus ou as minhas naturezas mortas; mas nos rostos as pessoas vêem que o nariz está atravessado, enquanto que numa ponte quase nada as pode surpreender. Mas este nariz <atravessado> fi-lo de propósito. Compreende: fiz o necessário, para que fossem obrigados a ver um nariz. (Walther, 2000, p.62).

Ao falar sobre a tentativa de controlar o observador Ehrenzweig (1977), argumenta que Cézanne, por meio de suas distorções já apresentava essa tendência de controlar o olhar do observador. “...as distorções de Cézanne produziam certas tensões que forçavam os olhos do observador a se movimentar através de pistas definidas dentro do quadro” Ehrenzweig (1977, p.259). Se lembrarmos que Picasso também era famoso por levar as técnicas de Cézanne ao extremo, como argumentam Maillard e Elgar (1974), Read (1974) e Walther (2000), constatamos que as distorções de Picasso são também a manifestação de um desejo, de controlar o olhar do observador levado ao extremo. Os quadros de Picasso assim, se constituem basicamente em uma “armadilha para o olhar”, como argumenta Dunker (2006, p.35) ao fazer referência a essa expressão de Lacan: “O sujeito, para apreender a imagem, deve colocar-se em uma dada distância da tela. Nesta posição ele reconstrói o caminho da perspectiva proposta pelo quadro, as imagens ganham forma, o espaço se organiza segundo uma geometria que permite incluir o ponto de vista do pintor”.

Criar uma imagem absurda ao consciente, força o espectador a ficar mais tempo investindo libidinalmente sobre a imagem, e o investimento libidinal sobre o quadro (que metaforicamente representa o próprio Picasso), fica garantido. A marca da pulsão de vida

projetada nessas imagens criadas por Picasso (que forçam uma ligação entre o artista, a obra e o observador), fica destacada quando se observa que ele faz um jogo com o espectador transformando-o em um expectador⁵. Ao criar uma imagem não coerente, praticamente uma expressão das pulsões parciais impactando um psiquismo infantil (a boca de um lado olhos do outro, por exemplo), Picasso força o expectador a regredir no tempo em que ele, como bebê, foi “forçado” a “pegar” todas essas imagens isoladas e unifica-las em um único corpo coerente. Ao fazer esse investimento para recriar o corpo fragmentado que lhe é apresentado, o expectador estabelece a ligação libidinal entre ele o quadro e o artista, a pulsão de vida sai vitoriosa nesse jogo tendo como recompensa o prazer obtido com a unificação da imagem.

Esse movimento de certo modo já era encontrado no período cubista, quando o alto grau de distorções na imagem e nas cores forçava o observador a ficar um longo período de tempo tentando encontrar a configuração que é sugerida pelo nome da obra. Como é caso, por exemplo das Figuras 12 e 13 (p.113). Porém no período cubista, como dito anteriormente, a principal marca da pulsão de vida encontrada nas obras era a projeção da função desobjetalizante, que levava a destruição total do objeto e uma dificuldade em se obter uma satisfação pela unificação de imagens parciais (a satisfação obtida nesses casos vinha mais pela liberdade de “ver o que se quer” devido ao alto grau de abstração das obras).

Um exemplo mais claro desse prazer obtido pela unificação de imagens parciais de um todo após a realização de um jogo de “figura e fundo” do olhar em relação a imagem apresentada (bem como, desse controle que Picasso exerce sobre o observador) é o que encontramos em quadros com representação de rostos ao mesmo tempo de frente e de perfil como, por exemplo, nos quadros “Marie Thérèse com face de frente e de perfil” e “Mulher lendo” (Figuras 31 e 32, p.137). Picasso força o observador a fazer esse jogo de visão para

⁵ A palavra “espectdor” diz respeito a um observador passivo que apenas recebe uma imagem ou conteúdo vindo de fora. Já a palavra “expectador” diz respeito a alguém que além de observar, espera por alguma relação ou consequência do ato de observar, é alguém que possui “expectativa”.

ver duas formas diferentes em uma mesma imagem. Com isso, constata-se que Picasso consegue satisfazer o seu desejo de controlar o outro, pois por meio desse jogo do olhar o observador não tem outra escolha a não ser a de se submeter a sua vontade e ver a mesma imagem ao mesmo tempo de frente e de perfil.



Figura 31
Marie Thérèse com face
de frente e de perfil - 1931



Figura 32
Mulher lendo - 1932

Com as distorções que realizava, Picasso força o observador a olhar o quadro em vários pontos, ou de diversos pontos diferentes para tentar compreender o que vê, Schapiro (2002). Com isso, Picasso prende a atenção do observador por um tempo maior do que este normalmente ficaria olhando para compreender um quadro, como lembra Lord (1998). Ao fazer isso, Picasso captura a visão do observador no seu quadro que, entendido como uma projeção narcísica do próprio artista como lembra Andrade (2014), realiza também a satisfação exibicionista (o desejo de ser o único objeto de amor) como será visto mais à frente. Ao realizar as distorções que, como Picasso bem sabia, iriam chocar o expectador porque iriam de encontro à suas resistências (de ver uma bela e coerente forma), ele age como uma criança que constantemente chama a atenção da mãe com travessuras para garantir a ligação pulsional com o seu olhar e assim ter a garantia de que possui o seu amor.

Dessa forma, Picasso revela o quanto o desejo de ser estimado, de ser amado, existia nele. Nada mais natural para alguém com forte tendência narcisista e, como lembram Duncan (1958), Karuss (2015) e Lord (1998), frequentemente agia como um grande pai que fornecia tudo o que as pessoas ao seu redor necessitavam, mas que em troca, exigia submissão e amor incondicional. “Picasso, centro de todos os olhares, imã de toda partícula de atenção, jogava com as emoções de seus cortesãos como um príncipe impulsivo, hora agraciando-lhes com um lampejo de sabedoria, hora castigando-os com um teimoso silêncio”. Krauss (2015, p. 212) (Tradução livre).

Aliado a isso, Picasso mais do que qualquer outro pintor, basicamente pintou a si próprio. Tudo que no seu entender fazia parte de si, que lhe pertencia, suas amantes, seus filhos, seus objetos, seus animais eram transformados em pintura e com isso, ele não apenas se projetava na própria obra, mas também se exibia nela. O evidente exibicionismo de Picasso, bem como, sua fantasia megalomaniaca de se considerar o alfa e o ômega de tudo ao seu redor são confirmados por todos os seus biógrafos. Para garantir a ligação libidinal com o observador, Picasso não apenas exercia controle sobre o seu olhar, mas também reforçava isso se exibindo, fornecendo versões de si próprio por meio de imagens que ao mesmo tempo perturbavam e eram de agrado do observador.

Assim, como podemos constatar até o momento, a pulsão de vida se manifestava com grande intensidade em Picasso devido ao baixo grau de repressão que o próprio artista se impunha. Tal característica fez com que em muitos momentos de sua trajetória artística essa intensa manifestação de vida deixasse traços, ou marcas da sua presença na obra do artista. Porém, ao constatar isso uma questão imediatamente surge: sabendo que a pulsão de vida não existe isoladamente da pulsão de morte, como argumenta Freud (1920/1996), seria possível encontrar na obra de Picasso traços ou sinais da manifestação de Thanatos agindo também sobre o pintor? Como sabemos, Eros e Thanatos, a pulsão de vida e de morte, são

acopladas, portanto, se conseguirmos observar marcas da manifestação de Eros nas pinturas de Picasso, também deveria ser possível encontrar marcas da manifestação de Thanatos.

4. A mescla total: o eterno retorno

É difícil perceber uma manifestação da pulsão de morte na obra de Pablo Picasso, até porque, como bem nos lembra Garcia-Roza (1995), a pulsão de morte é de difícil identificação, visto seu modo de agir silencioso como alertava Freud (1920/1996), sendo que apenas podemos perceber sua presença pelas consequências de sua ação. Mas nunca é demais lembrar, como também salienta Garcia-Roza (1995), que a pulsão de morte caminha acoplada à pulsão de vida e sempre que a primeira se manifesta é porque de algum modo a segunda também está presente e pronta para entrar em ação, de modo que por vezes é muito difícil falar em uma diferença qualitativa entre as duas.

Assim sendo, a manifestação da pulsão de morte sobre Picasso pode ser vista refletida em suas obras, menos pela projeção da representação (pinturas de destruição, de violência, por exemplo), e mais pela projeção do afeto, ou seja, pela ação do próprio pintor em relação a compulsão do ato de pintar e pela fixação em determinados temas. “Picasso pinta de forma quase maníaca nos últimos anos de vida, data exatamente os seus quadros, cria uma obra final de contínuas repetições, cristalizações de um momento de felicidade atemporal na consciência da inutilidade final”. Walther (2000, p.86).

A compulsão para pintar e, mais especificamente a compulsão para pintar repetidamente alguns temas pode ser a principal marca da pulsão de morte na obra de Picasso. Em um mecanismo semelhante ao “fort-da” descrito por Freud (1920/1996), Picasso por vezes parece querer pela exaustão de um determinado tema destruir um objeto de admiração, mandá-lo embora, para depois trazê-lo de volta, reconstruindo-o a seu modo

para, também dentro de uma fantasia narcísica, decidir abandonar este objeto de amor e admiração ao invés de correr o risco de ser abandonado por ele.

Esse mecanismo pode ser facilmente observado nas releituras que Picasso produzia de modo obsessivo (principalmente quando estava próximo de sua morte), de obras de grandes mestres da pintura que o impactaram. Um exemplo disso são as diversas releituras que Picasso fez de “Almoço na relva” de Manet (Figuras 33, 34, 35 e 36).



Figura 33
Almoço na relva (Manet) -1863



Figura 34
Almoço na relva - 1960

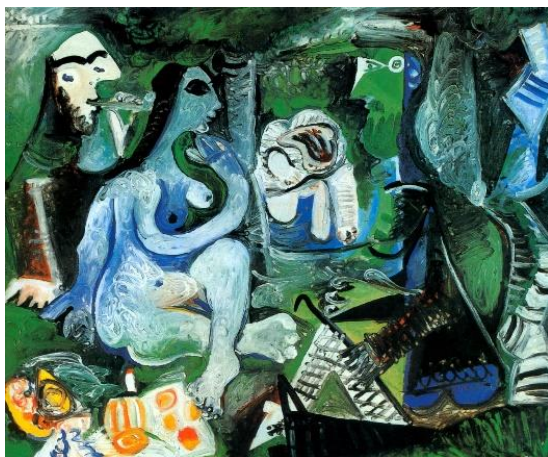


Figura 35
Almoço na relva - 1960

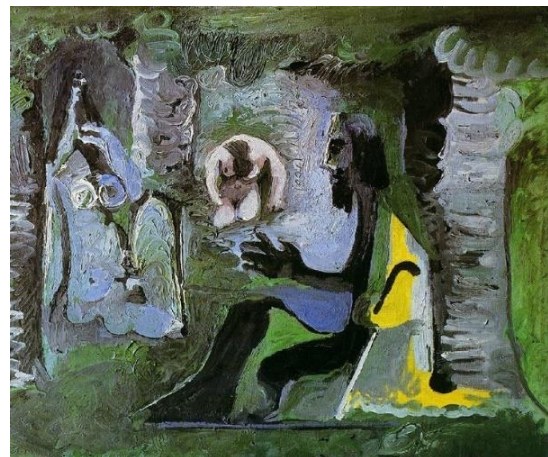


Figura 36
Almoço na relva - 1960

Além das releituras de Manet, como lembram Gual e Vallès (2014), Picasso fez também releituras de obras de outros mestres da pintura como Goya, Pussin, El Greco, Courbet e Delacroix, além de releituras de obras de Matisse. Porém, em nenhuma outra releitura podemos identificar com tanta facilidade essa tentativa de destruir e reconstruir o

objeto, como nas releituras obsessivas que Picasso fez da obra “As meninas” de Diego Velázquez no ano de 1957, com especial destaque para as representações da “Infanta Margarita Maria” (Figuras 37, 38, 39 e 40).



Figura 37
As meninas (Velázquez) -1656



Figura 38
As meninas - 1957



Figura 39
Infanta Margarita Maria - 1957



Figura 40
Infanta Margarita Maria - 1957

Podemos questionar, como também se questionaram Botton e Armstrong (2014), por que Picasso passou boa parte do ano de 1957 (quando já estava com 75 anos) fazendo releituras incessantes dessa obra. Como os próprios autores se permitem responder fazendo uma análise a partir das características do artista:

Em vez de senti-lo (o clássico de Velázquez) como um objeto sagrado que só pode ser tratado com fria reverência, Picasso se permite brincar com ele e vê essa atitude como uma maneira válida de se envolver com a obra, e não como um lamentável resultado de ignorância e falta de sofisticação. Há algo de muito infantil na versão de Picasso.” (Botton e Armstrong, 2014, p.57).

Picasso sempre experimentou uma espécie de inveja de obras feitas por grandes mestres da pintura como lembram Lord (1998) e Plazy (2010), e recriar essas obras ao seu modo não é apenas um sinal de tributo aos mestres, mas antes de tudo é uma forma de lidar com a frustração por não ter criado aquela obra impactante e, ao reconstruir a obra que já foi realizada, Picasso ao seu modo destrói a obra original e assim “se vinga” de seus predecessores.

Picasso se comporta como sempre foi, uma criança que brinca com o que quer, que se atreve a destruir o sagrado para depois recriá-lo ao seu modo. Porém, isso não pode ser compreendido apenas como uma atitude egoísta, mas sim como o seu modo demonstrar veneração, modo esse que faz com que o artista lide com suas frustrações. O que por outro lado, não pode deixar de ser visto como um desejo de destruição daquele objeto que de tão admirável, é inacessível, ou seja, não pode deixar de ser visto como uma ação da pulsão de morte e dos traços narcísicos e agressivos do artista. Por 58 vezes Picasso destruiu e recriou “as meninas” até que por fim, como o neto de Freud, conseguiu lidar com sua angústia que aquela obra lhe trazia, pelo menos aparentemente.

Picasso ficou tão fascinado (ou impactado) pela pintura de Velázquez que brincou com ela por diversas vezes de um modo satírico e obsessivo, reinterpretando-a no todo ou em partes. Ele isolou diversos elementos da pintura, alterou a iluminação, mudou cores, substituiu os personagens, (como quando colocou seu cão, Lump, no lugar do mastim

original) ou incluiu outros (como pombas e a própria Jaqueline, que futuramente seria sua esposa). Mas porque essa pintura teria impactado Picasso dessa forma, a ponto dele fazer tantas transformações na obra? Com certeza não foi em 1957 que ele viu pela primeira vez obra de Velázquez. Então porque fazer essas alterações agora?

Entendemos que esse desejo por alterar as obras, não só de Velázquez mas também de outros autores se devia ao estado de ânimo do pintor que agora se encontrava, cada vez mais recluso, o que chegou ao ápice quando ele adquiriu o castelo La Californie⁶. Seu enclausuramento era em parte voluntário visto que a fama que obtivera não lhe permitia mais andar em paz por qualquer lugar público e em parte imposto por Jaqueline, sua amante que mais tarde, quando assumiu o posto de segunda esposa, cuidou com esmero de isolar o artista do mundo, como lembram Duncan (1958), Lord (1998) e Plazy (2010). Tal situação fez com que Picasso se tornasse mais sombrio e, apesar da intensa pulsão de vida que possuía, a pulsão de morte começou a ampliar seu espaço de manifestação.

Como bem nos lembra Walther (2000), ao fazer uma comparação entre o mito do rei Midas e a vida de Picasso:

No entanto o mito Picasso também contém a sua componente moralizante: o preço de Picasso não foi o receio de morrer à fome, mas o receio do público. Picasso teve de pagar com a solidão e quanto mais se isolava, mais crescia o respeito pelo seu gênio. A obra de Picasso do após-guerra é, por conseguinte uma grande manifestação de privação. (Walther, 2000, p.79)

O excesso de fama que o forçava ao isolamento, o levava a desejar retornar ao início da vida, ao início de sua carreira, aos primórdios antes da fama, como pontuou Lord (1998), o período

⁶ Antigo castelo que havia pertencido a Cézanne e que Picasso comprara recentemente.

antes de se tornar um Midas que transformava em ouro tudo que tocava como comparou Walther (2000). Como vimos, na seção “*os conceitos de desejo e pulsão e sua relação com a arte*” deste trabalho, essa tendência a querer retornar aos primórdios da existência, é uma das principais características da pulsão de morte, conforme argumentou Freud (1920/1996).

Além disso, nesse período, a morte cada vez mais rondava Picasso (muitos de seus amigos de longa data estavam falecendo) e nenhuma morte impactou tanto o artista quanto a de Matisse em 1955. É nesse sentido que Gual e Vallès (2014), entendem como uma marca do impacto da morte de Matisse sobre Picasso as diversas janelas abertas que deixam entrar luz na parte direita do quadro da primeira releitura de Picasso de “As meninas” (Figura 38, p.141), pois janelas amplas e abertas sempre estiveram presentes na obra de Matisse. É nesse ambiente que Picasso intensifica sua produção compulsiva (cerâmicas, desenhos, pinturas, gravuras, esculturas, etc.) que cada vez mais apresentavam características de uma obra indiferenciada e inacabada, mostrando uma mistura, uma mescla de estilos, técnicas, emoções, ideias, objetivos, que só podemos entender como um reflexo do que aconteceu dentro do psiquismo do artista, fato esse, que interpretamos como o resultado de uma manifestação mais clara da mescla entre pulsão de vida e pulsão de morte.

Picasso tentava se autocompreender como afirmam Plazy (2010) e Steinberg (2007), por isso quanto mais essa manifestação mesclada se intensificava (com predominância gradativa da pulsão de morte), mais ele produzia pinturas com motivos referentes à sua arte, como cópia de mestre anteriores, reproduções de seu atelier ou o célebre motivo “do pintor e sua modelo”. Como nos lembra Vallentin (1962):

Estas visões de <atelier> que ele então multiplica, essas sínteses de intimidade, da solidão do trabalho criador como o Busto, fazem pensar que Picasso se debruça então com um interesse especial, talvez com particular angústia, sobre

os problemas da criação. Há nele uma grande incerteza, uma tensão interior, uma dessas paragens profundamente vibrantes de expectativa que precedem, nele, uma nova caminhada. Este período da sua vida parece ser aquele em que mais hesitou, em que, qual árvore sacudida pelo vento, estendia a sua ramagem até aos longes antes de sentir a seiva subir nos ramos. (Vallentin, 1962, p.247).

Se o cubismo e o período neoclássico apresentaram a marca forte de uma manifestação da pulsão de vida com a fragmentação e posterior reconstrução das formas (função desobjetalizante e objetalizante), nesse momento a pulsão de vida manifestou-se mesclada à pulsão de morte e essa indiferenciação pode ser vista projetada sobre as telas de Picasso por meio do modo como ele pintava agora, com uma grande ênfase à mistura, à mescla entre as formas, entre as cores e as texturas. Um exemplo disso é o que podemos encontrar nas pinturas “Almoço na relva” (Figuras 35 e 36, p.140), “Infanta Margarita Maria” (Figura 40, p.141), bem como, nas pinturas “O pintor e seu modelo” (Figura 41 e 42) “Rembrandt e o amor” (Figura 43, p.146).

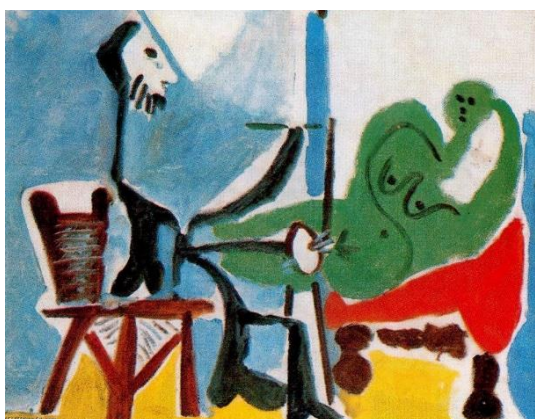


Figura 41
O Pintor e seu modelo - 1968

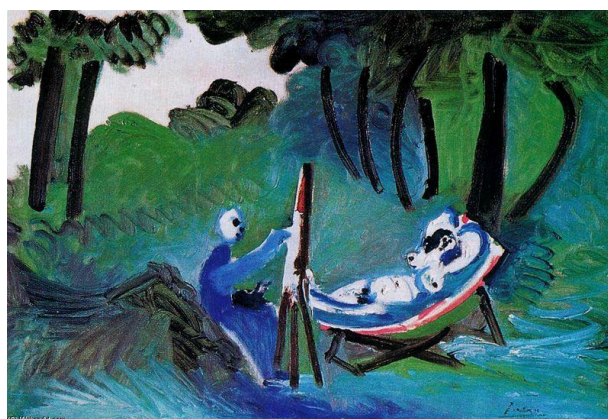


Figura 42
O pintor e seu modelo – 1968



Figura 43
Rembrandt e o amor -1969

A manifestação da ação mesclada de Eros e Thanatos atuando sobre o artista pode ser notada quando observamos a tendência a fazer obras onde o objeto não aparece mais separado do meio, do fundo. Ao invés disso, é apresentado como uma espécie de caldo primordial indiferenciado de emoções, como fica evidente na pintura “Rembrandt e o amor” (Figura 43). As formas não têm mais a necessária obrigação de possuir contornos rigidamente delimitados (ou fronteiros), não há o traço delimitando o que é o objeto, ou as partes dele, ele simplesmente é diferenciado do fundo pela cor da própria tinta, muitas vezes em grossas deposições, como é possível ver especialmente na pintura da “Infanta Margarita Maria” (Figura 40, p.141).O limite não é mais dado por uma linha, mas pela deposição de uma grossa camada de tinta que muitas vezes se mescla com o próprio fundo da pintura, o objeto não se encontra mais separado, mas irremediavelmente ligado ao todo que o circunda.

Não existe mais a diferença clara entre o antes e o depois, a figura e o fundo, o claro e o escuro, o artista e a obra, Picasso estava manifestando o movimento de retorno aos primórdios de sua arte e de sua vida. Como argumentam Gual e Vallès (2014) ao falar da evolução da produção de “As meninas”: “Assim, o artista desenvolveu desde complicadas composições desmembradas em múltiplos planos e camadas até trabalhos em que a linha

desaparece e manchas únicas de cor marcam o espaço e figuras”. Gual e Vallès (2014, p.122) (Tradução livre).

O caminhar da obra de Picasso foi o de tentar voltar aos primórdios, nesse momento, como muitas vezes frisou para as pessoas que conviviam em seu círculo mais íntimo, ele tentou voltar a essência da arte, como destaca Plazy (2010). Quanto mais avançava no domínio das diversas técnicas, mais tentava se aproximar de pinturas feitas por crianças ou pelos povos primitivos. Como ele mesmo afirmou em 1956 “Quando tinha a idade dessas crianças, sabia desenhar como Raphael; mas precisei de uma vida para apreender a desenhar como elas”. Walther (2000, p.86). A ânsia de Picasso sempre foi a extrema busca pela vida e parece que com o avançar da idade ele começou a compreender inconscientemente aquilo que Freud já havia descoberto por outros meios, que a expressão máxima da vida é a morte e que a morte é o retorno ao primordial, ao indiferenciado, ao essencial. Picasso não se esquivou dessa compreensão, pelo contrário, como sempre fez em sua vida, não impôs limites a seus impulsos e permitiu que eles transbordassem em suas telas.

Mas como lembra Garcia-Roza (1995), a pulsão de morte não se manifesta de modo puro, isolado, ela sempre vem acoplada à pulsão de vida e no caso de Picasso isso foi extremamente verdadeiro. Nesse período final de sua produção o ímpeto pela vida também se manifestava com grande intensidade no artista e sua produção ganha uma quantidade enorme de itens, principalmente gravuras, águas-fortes e desenhos, onde a sexualidade é expressa de modo tão direto que sua obra ganha contornos de pornografia. Como argumenta Steinberg (2007):

Depois de 1971, já com mais de noventa anos, qualquer pretensão à nobreza, e mesmo qualquer auto-confiança na sociabilidade se desfaz. A prática do habitar projetivamente de toda uma vida se volta para dentro e a profundidade dessa

última invasão, essa última internalidade, excede em sua candidez sem censura cada uma de suas façanhas anteriores em que habitara no ser alheio. O que Picasso revela por fim é uma velhice não-consentida – até aqui não extinta porque ainda sujeita a Eros, a Eros como motor primordial, a energia do desejo. Se o velho excêntrico agora percebe esse desejo voltado para uma única direção, e se a visão do objetivo parece pouco decente, *tant pis*. Nesse limiar, o tempo da galanteria e da auto-censura já não existe há muito. (Steinberg, 2007, p.31)

Assim vemos abundar na obra de Picasso essa manifestação de Eros como salienta Steinberg (2007), mesclada a uma tentativa de retorno “para dentro”, onde identificamos a marca de Thanatos, que culmina em uma explosão de obras eróticas como a “série 347” de águas-fortes, na qual encontramos a releitura feita por Picasso da obra “Raphael e Fornarina” de Ingres (Figura 44), como podemos observar nas Figura 45, 46 e 47 (p. 148 e 149).



Figura 44
Raphael e Fornarina (Ingres) - 1814



Figura 45
Raphael e Fornarina - 1968



Figura 46
Raphael e Fornarina - 1968



Figura 47
Raphael e Fornarina - 1968

Mesmo próximo do fim de sua produção, Picasso deixa transparecer em suas telas a intensa manifestação da pulsão de vida que sente dentro de si e faz questão de deixar claro para os admiradores de sua obra que a arte, em especial a sua arte, possui essa marca revolucionária. Como o próprio Picasso disse, a arte nunca é casta.

Na tormenta que envolve Picasso por essa época, e para a qual encontra expressões tão diversas, tão inesperadas, há obsessão, uma obsessão sexual, talvez prévia, talvez até causa original...“A arte nunca é casta, disse-me um dia Picasso, deviam proibi-la aos ignorantes inocentes, não a pôr mais em contato com quem não estiver suficientemente preparado para ela. Sim, a arte é perigosa. Ou, se for casta, já não é arte”. (Vallentin, 1962, p.249).

Picasso sabia do impacto revolucionário de sua arte e sabia também do impacto que causava nas pessoas ao seu redor o fato de um senhor com mais de 90 anos produzir obras com conteúdo semelhantes às produzidas por pré-adolescentes nas paredes de banheiros de escola. Ele se divertia com isso, afinal, Picasso sempre gostou de chocar as pessoas e como frisa Plazy (2010), mesmo com a idade avançada ele ainda se interessava pelo espetáculo.

Porém, nessas últimas obras de cunho sexual, Picasso transcende a simples expressão erótico/pornográfica e, ao seu modo, demonstra uma profunda compreensão não apenas da arte, mas da própria existência humana pois, assim como Freud, percebe que é na sexualidade que se encontra o sentido para a vida e para a morte. É imbuído desse sentimento que em novembro de 1971 ele pintou a obra “O abraço” (Figura 48), que contém muito dos elementos até agora apresentados como marcas de uma manifestação pulsional agindo sobre o psiquismo do artista. Do mesmo modo, não é à toa que em 1972 poucos meses antes de sua morte, ele desenhou uma série de desenhos a caneta de mulheres nuas, nas quais, a vagina e o ânus são representados como um ponto de exclamação (!) (Figuras 49, 50 e 51), atitude essa que Steinberg (2007), interpretou como uma ironia intencional do artista.

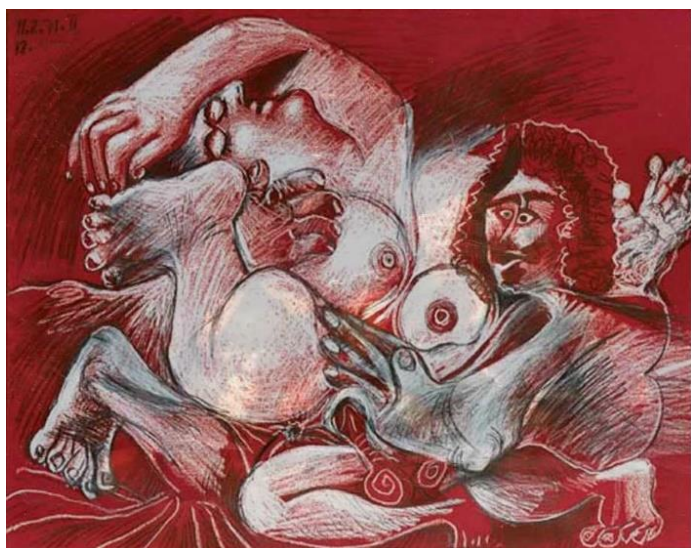


Figura 48
O abraço - 1971

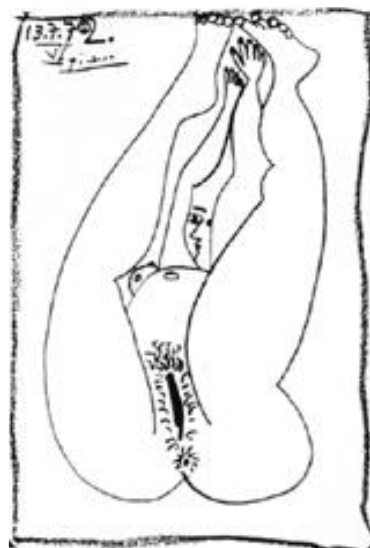


Figura 49
“Sem título” - 1972



Figura 50
“Sem título” - 1972



Figura 51
“Sem título” - 1972

Estes desenhos, que Steinberg (2007, p.29) denominou como “terrivelmente honestos”, demonstram a amplitude que a sexualidade (o principal representante de Eros), tinha sobre Picasso e de como esta esteve presente em sua obra até o fim, mesmo mesclada com a pulsão de morte em uma massa primordial de desejos e satisfações indiferenciados como podemos ver em “O abraço” (Figura 48, p.150). A manifestação da Pulsão de vida em Picasso sempre foi intensa e, como dito anteriormente, é praticamente impossível não encontrar marcas dessa manifestação em sua obra. Não apenas nas pinturas, mas em todas as suas formas de expressão artística as marcas da pulsão de vida como a ligação, a desconstrução e a reconstrução estão presentes continuamente.

Um dia pego no selim e no guidador, junto-os, faço uma cabeça de touro. Muito bem. Mas o que eu deveria ter feito logo em seguida: atirar fora a cabeça de touro. Atirá-lo para a rua, para a valeta, para qualquer parte, mas deitá-la fora. Viria então um trabalhador, apanhá-la-ia e acharia que se poderia fazer desta cabeça de touro um selim e um guidador. E fá-lo-ia... Teria sido maravilhoso, é o dom da transformação. (Walther, 2000, p.38).

Esta fala de Picasso demonstra bem como a pulsão de vida se manifestava dentro do artista, sempre ávido por fazer novas ligações, novas realizações, novas transformações. É um exemplo claro da função objetualizante descrita por Green (1998), agindo dentro de Picasso, que sempre estava querendo criar, se ligar a novos objetos para descarregar sua libido por meio da construção, quer sobre o vazio de uma tela, como na pintura, ou pela contínua transformação de coisas em objetos, como na escultura.

O selim e o guidom da bicicleta se transformam em objetos de desejo para o artista, que os une, cria uma obra e a transforma em objeto de desejo para cultura na forma de arte.

Esse poderia ser o fim do ciclo de criação para qualquer artista, mas para Picasso, transbordante da pulsão de vida, o ideal seria dar continuidade ao movimento “desobjetalizando” a obra de arte para recriá-la em outra forma. Como disse, melhor ainda seria se esse objeto de arte fosse em seguida desmanchado para se transformar, se objetificar novamente em um selim e em um guidom de bicicleta e assim, se transformasse em um outro objeto de desejo, agora de um trabalhador. Picasso por diversas vezes deu demonstração desse movimento em sua obra, realizando contínuas reformulações de suas criações ao longo do tempo, só não chegou ao extremo de refazê-las completamente (portanto destruindo-as para reconstruí-las) devido ao alto grau de investimento narcísico que realiza em todas as suas criações.

Assim, constatamos que é possível compreender os movimentos realizados por Picasso ao longo de sua produção observando os reflexos que sua dinâmica pulsional deixou em sua obra, em uma espécie de “discurso pulsional” de Picasso. Garcia-Roza (1995) lembra que Freud ao inaugurar o conceito de pulsão, não pretendeu postular uma nova substância intermediária entre o *‘res cogitans’* e a *‘res extensa’*, mas sim, apontar para o fato da existência de uma articulação entre o anímico o somático. Do mesmo modo, esse discurso pulsional que identificamos na obra de Picasso, não pretende demonstrar a “verdade” sobre sua arte, mas sim realizar uma articulação entre elementos anímicos e somáticos, entre o artista e obra e entre a obra e a cultura, não para demonstrar uma realidade, mas sim para descrevê-la, ou até poderíamos dizer para construí-la.

Para construir esse entendimento sobre a realidade a partir das pinturas, desenhos e gravuras de Picasso, é importante não se limitar unicamente ao universo circunscrito da obra. Assim, é necessário ampliar nossa visão buscando uma compreensão sobre o mundo em que elas foram realizadas, bem como, do modo que esse mundo influenciou e foi influenciado por elas. Kris (1968), argumenta que é necessário ter uma compreensão da realidade na qual

o artista está criando uma obra, do mesmo modo que no trabalho clínico os analistas têm por método contextualizar do ambiente no qual o analisando vive, pois segundo Kris (1968), é muito difícil compreender os movimentos do inconsciente do artista sem ter uma compreensão do mundo que o cerca. Por essa razão, é conveniente que compreendamos um pouco melhor quais as principais características da época em que Picasso viveu, bem como, das modificações que ocorreram nos padrões de organização psíquica predominantes na sociedade nesse período.

CAPÍTULO 3

FIGURA E FUNDO: PICASSO E A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

A arte dos gregos, dos egípcios e dos grandes pintores, que viveram noutras épocas, não é uma arte do passado; talvez esteja hoje mais viva do que nunca. A arte não se desenvolveu a partir de si própria, mas as ideias dos homens mudam, e com elas a sua forma de expressão.

(Picasso)

Em seu estudo sobre psicanálise e arte Kris (1968), questiona porque em determinados períodos históricos algumas manifestações artísticas, temas ou mesmo artistas se destacam de maneira mais proeminente do que outros. Em outras palavras, ele questiona porque alguns artistas são vistos como gênios enquanto outros, mal atingem a mediocridade. Como uma possível resposta Kris (1968), argumenta que de maneira geral elementos sociais e históricos modelam a função da arte e como nenhuma arte é produzida no vazio, o artista opera dentro de uma tradição específica, bem como, dentro de uma determinada problemática mais ou menos valorizada pela cultura naquele momento.

Chamando a atenção para a contribuição que a psicanálise pode dar a esse entendimento, Kris (1968) argumenta que a questão da valorização de um determinado estilo de arte vai depender, pelo menos em parte, dos processos de descarga que tais estilos ou obras possibilitam tanto no artista quanto no público. Ou seja, ele argumenta que a valorização de determinado tipo de arte ou de artista está diretamente relacionado a identificação dos indivíduos com as obras produzidas. Nessa perspectiva, para Kris (1968), dependendo da organização psíquica predominante em uma determinada época ou sociedade, obras que favoreçam a descarga pulsional dos observadores (por meio da sublimação), devido a sua configuração mais próxima da organização psíquica

predominante, tenderão a ser mais valorizadas e, por conseguinte, seus autores serão considerados gênios.

Corroborando esse entendimento, Read (1974, p. 160), argumenta que “uma grande obra de arte, transcendendo todas as escolas e categorias, nasce somente quando os mais amplos lugares comuns são impregnados da mais intensa paixão”. Ter os lugares comuns completamente impregnados pela mais intensa paixão é o mesmo que dizer que estes lugares precisam estar completamente impregnados pelas mais intensas pulsões, ou seja, o investimento que torna uma obra grandiosa precisa vir tanto do artista quanto da sociedade que a observa. Isso explicaria porque determinadas obras de arte só são valorizadas após um lapso de tempo, quando a sociedade está melhor preparada (ou podemos dizer, com o predomínio de outra organização psíquica), para aquela forma de expressão.

Muitas obras que são consideradas grandiosas e que são valorizadas hoje não tiveram o mesmo impacto na época em que seus autores estavam vivos (talvez o exemplo mais conhecido seja Van Gogh), pois a grandiosidade de uma obra se estabelece a partir de uma relação entre o pintor a pintura e o expectador. Quando a pintura não corresponde as paixões do observador (da sociedade), quando ela não oferece condições para o investimento pulsional do observador, nas palavras de Kris (1968), ela não se torna grandiosa, porém pode se tornar se a sociedade mudar (se as paixões/desejos mudarem), o que constantemente acontece. Com base nisso, entendemos que Picasso se tornou um ícone ainda vivo porque os desejos da sociedade da época em que ele viveu foram diretamente de encontro com a pintura carregada dos desejos do pintor.

Sem querer (ou talvez, este possa ser um grande exemplo das peripécias que o inconsciente pode produzir), o Eu narcisista de Picasso fez com que ele reproduzisse em suas telas os desejos que eram mais comuns às pessoas da sua época (e que se estendem até hoje), ou seja, o desejo de se autovalorizar se colocando como o ser mais importante para o mundo.

Os indivíduos com fortes traços narcísicos que vemos na sociedade contemporânea, não possuem mais o desejo de ser “apenas um elemento a mais que contribui para a organização do mundo” como eram nas sociedades anteriores mais voltadas para o coletivismo. Ao invés disso, os indivíduos contemporâneos têm como algumas de suas principais características o individualismo e o desejo de estar no lugar central de destaque e importância para o mundo. Picasso forneceu um modelo estético para a nova sociedade que estava surgindo que favorecia a realização de desejos dessa natureza, quando pintou, não grandes ideais, grandes personagens míticos, históricos ou sociais, mas sim, a si mesmo e sua vida cotidiana como elementos arquetípicos.

Nesse sentido, não é de se estranhar por exemplo, que os alemães nazistas, ou os russos comunistas (grupos específicos com uma cultura predominantemente neurótica bastante específica), tenham considerado a arte produzida por Picasso como um exemplo de arte degenerada, ou depreciativamente como arte burguesa, como bem lembram Gilot e Lake (1965) e Plazy (2010). Os nazistas consideravam as pinturas de Picasso como degeneração e os comunistas na melhor das hipóteses como uma arte menor, não porque lhes faltasse noções de senso estético ou porque tinham pouca compreensão de arte, mas sim porque não conseguiam reconhecer em uma arte marcada por padrões narcísicos, um lugar onde pudessem sublimar seus desejos neuróticos.

É nesse sentido também que consideramos que a obra de Picasso ganhou destaque devido ao fato de sua produção expressar uma natureza narcísica que correspondia aos anseios de uma sociedade que vinha ampliando a quantidade de indivíduos com essa configuração, culminando na atual sociedade contemporânea marcada pelo narcisismo como salientam Birman (2006), Cardoso e Garcia (2010) e Kehl (2002). Consideramos que Picasso se tornou um gênio para as sociedades moderna e contemporânea porque sua obra fornecia elementos para a identificação necessária à descarga libidinal de indivíduos que aos poucos

foram apresentando, com maior intensidade, padrões de comportamento mais próximos do narcisismo do que da neurose. Como lembra Kris (1968), em um contexto como esse o artista pode surgir como uma espécie de guia para os indivíduos.

Assim o artista cujo talento é determinado, em parte, pela flexibilidade da repressão a que se refere Freud – aquele que beira a patologia e a supera pelo seu trabalho – aparece como guia em certas épocas históricas e não em outras ... da mesma forma que a estrutura de uma situação política pode atrair certos tipos de personalidade como agentes principais, a estrutura de uma situação artística pode trazer a superfície artistas cujas predisposições satisfazem as exigências da época. (Kris, 1968, p.25).

Nessa mesma direção, Botton e Armstrong (2014), fazem referência que uma das funções da arte é servir como guia, como se esta fosse uma espécie de instrumento que identifica objetivos concretos de vida para os quais os homens se orientam. Parece que no caso de Picasso foi exatamente isso que aconteceu. Sua obra eclodiu e foi extremamente valorizada porque foi produzida em uma época onde o modo de funcionamento narcísico de sociedade estava começando a se manifestar com maior intensidade. Desse modo, o próprio Picasso identificado com sua obra atou como um guia para sua época contribuindo para as bases para uma nova estética que estava em formação na sociedade e que se perpetua até os dias de hoje, ou seja, uma estética baseada no Eu, uma estética narcísica.

O que aconteceu com “fenômeno Picasso” foi uma espécie de processo de retroalimentação. Sua obra só poderia ter surgido com o tom de genialidade que teve, a partir do século XX, pois foi nesse período em que a sociedade como um todo, começou a apresentar mais traços de organização narcísica (devido ao aumento de indivíduos com essas

características), e assim as pessoas puderam realizar a identificação necessária e valorizar o que ele criava. Entretanto, para compreender como esse processo de retroalimentação ocorreu é necessário compreender um pouco melhor porque consideramos que a sociedade contemporânea se estrutura a partir de um modo de organização psíquica narcísica.

1. Características narcísicas da sociedade contemporânea

Um fenômeno cultural específico tem chamado a atenção dos pesquisadores em Psicanálise e em Psicologia Clínica nesse começo do século XXI, a saber, o fato de que cada vez mais nossa sociedade tem se tornado uma sociedade narcísica, como argumentam Birman (2006), Cardoso e Garcia (2010) e Kehl (2002). A sociedade contemporânea, ou seja, a sociedade formada a partir da segunda metade do século XX, no período denominado como pós-moderno, tornou-se uma sociedade do espetáculo. O ver e o ser visto, o parecer ser, o parecer ter, o desejar ser, o desejar ter tornaram-se um ideal de vida. Um padrão de existência que cada vez mais ganha contornos bem definidos caracterizando-se como um padrão narcísico de sociedade, como destacam Green (1988), Kehl (2002).

Para compreender por que isso acontece, partimos do entendimento de que do mesmo modo como um indivíduo estrutura um padrão de organização psíquico a partir das defesas que realiza perante as relações que mantém com as pessoas que exercem simbolicamente as funções materna e paterna no núcleo familiar, uma sociedade também se estrutura em torno de um padrão psíquico predominante de seus indivíduos que será formado por defesas contra relações idênticas, porém não com indivíduos, mas com instituições e valores culturais.

É com esse entendimento que Cardoso e Garcia (2010), argumentam que o narcisismo exacerbado da sociedade pós-moderna possui como uma de suas bases o declínio do poder dos sustentáculos institucionais simbólicos da cultura. Para Cardoso e Garcia (2010), estando os símbolos culturais de uma sociedade esvaziados de um poder centralizador, os mesmos

são incapazes de se apresentarem como objetos de identificação libidinal para o indivíduo, o que faz, como no caso da sociedade pós-moderna, com que a libido de cada indivíduo não seja projetada para o exterior (para os símbolos culturais tradicionais, ou seja, as instituições sociais), mas que seja reinvestida sobre o próprio Eu fazendo eclodir uma sociedade tipologicamente caracterizada como narcísica.

Observando a história da humanidade constatamos que a condição humana sempre foi um fator gerador de angustias para o homem. A razão que tantas vezes é mencionada como o grande elemento caracterizador do ser humano não trouxe, para esse mesmo homem, desde a Grécia clássica, a tranquilidade tão desejada. Se por um lado a razão trouxe a possibilidade de uma consciência capaz de olhar para si e para mundo, bem como, formular conceitos e teses sobre os mesmos, trouxe também a inquietação existencial da impossibilidade de responder a questões por ela mesma formulada e assim, por milênios a humanidade se angustia com questões clássicas como: qual o nosso lugar no universo? Qual o sentido da nossa existência?

Apesar da impossibilidade de fornecer respostas definitivas à essas questões, os diversos ramos do saber humano, continuam buscando no mínimo fornecer respostas parciais que possam reduzir a angústia por elas suscitadas. Nessa direção é possível encontrar autores como Paglia (1992), que afirma que uma das principais características do ser humano, não é o fato dele possuir a razão, mais sim, o fato de que ele se constitui como o ponto crucial no qual ocorre uma disputa feroz entre duas forças terríveis e antagônicas, a natureza e a cultura.

A ideia central de Paglia (1992), é de que existe um conflito contínuo entre os desejos oriundos da natureza e as exigências organizadoras da cultura, numa tentativa de supremacia de uma em detrimento da outra. Para ela, este conflito vem se manifestando a milênios, sendo que o local onde melhor podemos observar tal disputa e, conseqüentemente, o domínio de

uma sobre a outra, é no campo das artes. Assim, de acordo com Paglia (1992), observando as manifestações artísticas produzidas pela humanidade desde o período pré-histórico, seria possível constatar momentos em que o homem cedeu mais aos impulsos da natureza, momentos esses, intercalados com períodos em que o homem abriu mão desses impulsos para atender as exigências da cultura.

Essa visão interessante colocada no campo das artes, certamente não é nova, e a ideia de um conflito contínuo entre desejos naturais e valores culturais é encontrada praticamente perpassando toda a obra psicanalítica escrita por Freud, um exemplo disso está em *Totem e Tabu*. Nessa obra, Freud (1913/1996), ao apresentar o Mito da “Horda Primitiva” deixa claro que para se tornar humano, o humanoide primitivo teve que aceitar as regras de um grupo e se submeter às exigências da cultura devido a segurança que o grupo podia lhe proporcionar. Porém, Freud também demonstra que a segurança oferecida pela cultura não é suficiente para evitar o desejo de realizar os impulsos mais primitivos oriundos da nossa base biológica (natureza). Tal situação é, em última análise, o centro dos conflitos psíquicos estudados por Freud que, de acordo com o contexto em que ocorrem, dão surgimento a configurações psíquicas específicas como, por exemplo, as neuroses, fenômeno intensamente encontrado no cotidiano da sociedade em que Freud viveu.

Como demonstram Birman (2006) e Cardoso e Garcia (2010) diferentes contextos históricos e sociais (ou estruturas de sociedade) irão exercer exigências culturais específicas sobre as pessoas que irão responder a essas exigências com determinados padrões de comportamento, ou podemos dizer, com a configuração predominante de um determinado modo de organização psíquica. Freud (1913/1996), também fala isso quando se refere ao fato de que o homem primitivo apresenta uma forma de pensar muito atrelada ao “pensamento mágico infantil” com características próximas da psicose.

Nessa perspectiva, vemos que os sistemas simbólicos específicos de uma cultura “se relacionam” com os indivíduos que se desenvolvem nessa cultura. Em outras palavras, as crianças que nascem numa determinada sociedade se depararam com valores culturais projetados em símbolos específicos que fazem exigências, para as quais, o psiquismo da criança em formação desenvolve padrões de defesa que favorecem o reforço ou o enfraquecimento de determinados padrões de organização psíquica surgidos a partir da dinâmica intrafamiliar. Quando um desses padrões de organização psíquica “surge” repetidamente em um coletivo, em um espaço de tempo delimitado, tal padrão pode ser definido como uma tipologia psíquica específica dessa sociedade.

Esse entendimento é encontrado em trabalhos de autores clássicos como Reich (1980), (1982), mas também na literatura contemporânea, por exemplo, com Cardoso e Garcia (2010), quando estes discutem como a sociedade atual, considerada a sociedade do espetáculo, visual e sem tempo, tem se configurado como uma sociedade narcisista. Assim, como afirmam Cardoso e Garcia (2010, p. 67) “O esvaziamento das instituições e o declínio dos valores objetivos que nortearam outras épocas da sociedade ocidental vem produzindo apatia difusa que claramente se diferencia da infelicidade metafísica, do niilismo trágico ou mesmo da alienação”.

Tendo isso como princípio, pode-se inferir que dependendo da estrutura da civilização e das exigências de cada cultura, teremos configurações psíquicas específicas em lugares e tempos diferentes. Tomando a civilização europeia ocidental como exemplo, (bem como o mundo ocidental influenciado por esse continente) podemos identificar que o período conhecido como “período moderno”, teve uma estruturação política, econômica, social, moral, etc., muito bem delimitada. Foi o período marcado pela mercantilização, industrialização, fortalecimento da família nuclear e da vida privada, como destacam Birman (2006) e Lazzarini (2006).

O período moderno, que se estendeu do Século XVII até meados do Século XX se caracterizou, sobretudo, pelo domínio da razão. Apesar de terem ocorrido vários eventos durante esse período no campo econômico e social que foram fundamentais para caracterizá-lo, foi o avanço do pensamento racional simbolizado pelo triunfo do conhecimento científico sobre os demais tipos de conhecimento a principal marca dessa época, pois foi com base no discurso científico que todas as outras mudanças foram legitimadas. Com o advento desse novo modo de saber, o homem moderno passou a centralizar suas relações de vida em torno de um símbolo cultural muito forte: o conhecimento produzido racionalmente por ele próprio, ou seja, a Ciência.

Tal configuração, incluindo aqui, o fortalecimento da instituição familiar nuclear, bem como, da vida privada sobre a vida comunitária, acabou levando a uma gradativa valorização do Eu que aos poucos levou a uma exacerbação do Eu (que é o que vemos no período pós-moderno). Sendo assim, a estrutura da sociedade moderna que privilegiou as demandas culturais como a busca pela ordem, classificação, catalogação, purificação e universalização fez surgir, de acordo com Lazzarini (2006), um período histórico centrado na razão, que pode ser entendido em termos de metapsicologia como o período de supremacia do “Eu” sobre o “Isso”, o período da supremacia das exigências culturais sobre os impulsos naturais.

Apesar de concordarmos com a constatação de Lazzarini (2006), observamos que a partir das configurações que as instituições sociais assumiram durante o período moderno, o que num primeiro momento pode ter sido compreendido como uma supremacia do “Eu” sobre o “Isso” aos poucos foi se modificando para uma supremacia do “Super Eu” sobre o “Eu” e o “Isso”, devido ao aumento das exigências culturais legitimadas pelo discurso científico.

Como lembram Prigogine e Stengers (1991) e Souza-Santos (2015), a Ciência passou a se configurar como o “mito moderno” capaz de fornecer respostas a todas as perguntas,

produzindo todas as verdades, introduzindo limites rígidos e interditando outras formas de saber e isso se refletiu diretamente no modo de funcionamento e nas configurações de todas as instituições sociais. Tal fato, na verdade, não representa nenhuma surpresa para uma compreensão psicanalítica sobre os processos civilizatórios, o discurso científico moderno apenas substituiu o discurso religioso medieval como lembram Silva e Viana (2015), metaforicamente, pode ser entendido como o domínio e controle de um Pai tirânico (as instituições sociais legitimadas pela racionalidade científica), sobre todos os seus filhos (indivíduos componentes da sociedade), em um movimento muito semelhante ao mito da horda primitiva descrito por Freud (1913/1996) e (1930/1996).

Outro ponto interessante a ser destacado, é que o domínio cultural típico do período moderno influenciou, além de tudo, maiores repressões daquilo que existe de mais intenso e primitivo na natureza, ou seja, a sexualidade. O excesso de controle exercido pelas instituições sociais aliado ao controle dos corpos por meio da repressão da sexualidade, favoreceu a estruturação de uma sociedade com uma organização psíquica baseada na Neurose. Como nos lembra Lazzarini (2006 pg. 52), “Freud acreditava que a cultura em sua época exercia uma influência prejudicial sobre o indivíduo pela repressão nociva da vida sexual, levando os indivíduos à sofrerem de distúrbios neuróticos. Isso geraria, segundo ele, como consequência, a neurotização crescente da população”.

Com as repressões ampliando gradativamente, apresentando fortes restrições impostas por padrões culturais cada vez mais rígidos, marcados pela supervalorização de símbolos sociais e culturais (o que pode ser facilmente observado pelo crescimento dos movimentos totalitários que surgiram na primeira metade do século XX), ocorreu uma reação por parte dos indivíduos (inconscientemente impulsionados pelos desejos reprimidos) contra essas repressões, culminando num rompimento com esses padrões e no surgimento de um novo período chamado pós-moderno.

Embora não haja um consenso sobre em qual momento preciso da História se inicia o período pós-moderno, a maioria dos autores concorda que as principais manifestações que marcam esse período (e que chegam até a atualidade) estão registradas a partir da segunda metade do século XX. Pelo menos no campo das artes, esse é entendido como o ponto de passagem da arte moderna para a arte pós-moderna (ou contemporânea), como argumenta Guimón (2016).

De uma forma arbitrária são considerados como “Arte Contemporânea” os trabalhos realizados desde 1945, após a Segunda Guerra Mundial, até os dias de hoje. ... Os artistas já não representavam o mundo ou a natureza em torno deles, mas representavam uma emoção, uma experiência, uma ideia. A arte se situou fora do juízo estético (já não se falava em "Belas Artes", mas sim, em "artes plásticas"), podia ser algo feio ou chocante que se converteu especialmente em uma aventura virtual, que podia consistir em uma simples ideia. (Guimón, 2016, p.252). (Tradução livre).

Ao contrário do período moderno, no qual as principais características eram a forte organização social com estruturas sólidas e bem delimitadas, o período pós-moderno vem se caracterizando justamente pelo inverso, ou seja, pela fluidez, falta de delimitações claras e a diluição do poder antes centralizado em sólidas instituições sociais, como argumentam Bauman (2001) e Harvey (1996). Também é nessa perspectiva que Lipovetsky e Baudrillard citados por Birman (2006), configuram a pós-modernidade com um aspecto sombrio e negativo, caracterizando-a como o império do vazio e do efêmero.

Dessa maneira, de acordo com Birman (2006) e Harvey (1996), o período pós-moderno surge como uma reação crítica ao período moderno. Crítica essa, que ganhou corpo

pela negação dos padrões sociais e das instituições do período anterior, mas que, ao mesmo tempo, não colocou novos objetos de identificação no lugar daqueles que foram rejeitados (como ocorreu na passagem do período medieval para o moderno quando o poder da Ciência sobrepujou o poder religioso), o que lançou o homem pós-moderno no universo do vazio e do desamparo, no qual palavras como “incerteza”, “resto”, “risco”, “falta”, “narcisismo” aparecem como a melhor forma de representação dos sentimentos desse homem.

Porém, no tocante ao fenômeno específico do narcisismo, podemos nos perguntar por que essa forma de organização psíquica surgiu justamente nesse período e porque vem se ampliando na sociedade pós-moderna. Para entender como esse processo ocorreu, é necessário que entendemos um pouco mais sobre como o ocorre o processo de socialização e transmissão simbólica entre gerações.

No desenvolvimento de uma sociedade ocorre a transmissão de símbolos e valores culturais de uma geração para outra. Esse fato pode ser percebido já em Freud (1914/2006), quando este descreve a atitude dos pais que projetam sua libido sobre a criança, estando essa ação na base do desenvolvimento do narcisismo primário. Tal relação entre gerações, modulada por uma espécie de “pacto narcisista” como argumenta Monti (2008), pode ser entendida como a gênese mais básica do processo de socialização, devido a transmissão de elementos simbólicos.

Entretanto, ao se referir sobre o processo de socialização entre gerações, Nicolaci-da-Costa (1985) faz referência ao fato de que em todo processo socializatório existe, pelo menos em potencial, a possibilidade de ocorrer uma descontinuidade dos sistemas simbólicos que são internalizados pelo sujeito. Tal descontinuidade, de acordo com a autora, apresenta intensidade menor em sociedades consideradas menos complexas, que contam ainda com rituais bem estruturados e outros mecanismos de integração e transmissão simbólica entre as gerações.

Porém, em sociedades complexas, como as sociedades industriais, nas quais existe um elevado grau de divisão do trabalho, de distribuição do conhecimento social, bem como, um enfraquecimento do poder integrador das relações de parentesco, essa transmissão de sistemas simbólicos fica prejudicada, o que pode dificultar a perpetuação dos valores de gerações anteriores pelas gerações mais atuais. Um exemplo dessa situação é o que encontramos hoje na sociedade pós-moderna, na qual, a dificuldade na perpetuação dos sistemas simbólicos oriundos da sociedade moderna (devido ao enfraquecimento, diluição ou modificação das instituições sociais como a família, por exemplo), lança os indivíduos em um vácuo, favorecendo o surgimento de estruturas narcísicas em casos limites como descrevem os trabalhos de Birman (2006), Kehl (2002) e Roudinesco (2000).

Em consonância com esse entendimento, mas partindo de uma perspectiva lacaniana Santos e Ghazzi (2012), defendem que o processo de transmissão psíquica entre gerações ocorre não apenas por meio de processos conscientes, mas, sobretudo, por meio de processos inconscientes, entendendo o inconsciente estruturado como linguagem. Dessa forma, é na linguagem, no campo simbólico, onde fundamentalmente ocorre o processo de transmissão psíquica, sendo esse processo, portanto, entendido como uma incorporação inconsciente por meio de significantes culturais de elementos simbólicos passados de uma geração à outra.

Toda família, e assim, toda sociedade, possui significantes adquiridos por meio de uma ordenação simbólica cujos significados específicos serão associados, pelo indivíduo, de acordo com suas vivências em relação a esses significantes. Desse modo, um significante que uma criança recebe de seus pais não terá, necessariamente para ela, o mesmo significado que teve para eles.

Essa significação irá depender das relações que o indivíduo estabelece durante sua vida com os significantes que recebe e, dependendo de como são estabelecidas tais relações, o significado de um símbolo pode ser preservado, fortificado, enfraquecido ou totalmente

esvaziado. Como afirma Dor (2003) citado por Santos e Ghazzi (2012, p.637), “recebemos determinado significante (podemos pensar em algo transmitido pela família), mas, a partir do que dele decodificamos, alteramos a utilização anterior do signo linguístico (a sua significação) ficando o significante e a sua significação, dependentes da livre escolha do sujeito”. Escolha essa, que ocorrerá de modo inconsciente.

Nesse sentido, a configuração psíquica de um indivíduo vai perpassar pelo tipo de relação que ele vai estabelecer com o universo simbólico da sua cultura, ou nas palavras de Santos e Ghazzi (2012, p.640) “O sujeito vai construir suas significações a partir de uma rede simbólica anterior e exterior a ele”. Assim, se o indivíduo recebe da sua estrutura familiar/social símbolos fortes, compactos, maciços, tenderá a estruturar seu psiquismo em torno dessas características simbólicas. Entretanto, se receber da família/sociedade símbolos esvaziados de poder, esmaecidos, dúbios, tenderá a estabelecer um outro tipo de relação, talvez não buscando a identificação ou submissão a esses símbolos (como é típico do padrão neurótico), mas sim, realizando uma evitação (o que é mais característico da organização narcísica), devido a sensação de privação vinda do exterior já que os símbolos não fornecem uma sensação de segurança/opressão.

Também corroborando com as argumentações de Nicolaci-da-Costa (1985) e Santos e Ghazzi (2012, p.640), em um trabalho sobre narcisismo Green (1998), refere que em psicanálise, muito se fala sobre a questão do Pai morto totêmico e a relação desse Pai com a formação do Super Eu e com a castração, consideradas como elementos básicos para o surgimento da civilização. Porém, argumenta Green (1998), pouco se fala sobre a figura da “Mãe morta”, que segundo ele realiza uma castração anterior ao Édipo, pela privação do seio. Nessa perspectiva, para Green, a privação do objeto (no caso o seio), por uma mãe que não se faz presente estaria na base das configurações narcísicas, pois como a criança não encontra um objeto externo para investir a libido, ou seria frustrada por um objeto

insuficiente, a criança retorna a libido de volta para o Eu, realizando uma espécie de processo de luto.

Com esta argumentação Green (1998), acabou colocando ontologicamente a figura da Mãe morta no mesmo patamar do Pai morto totêmico (ou seja, um elemento mítico cultural que influi na forma de integração psíquica do indivíduo), sendo que ambos se fazem presentes na vida do sujeito por meio daqueles ocupam o lugar da Figura Paterna e Figura Materna no núcleo familiar. Aliado a isso, e ainda corroborando esse pensamento, Cardoso e Garcia (2010, p. 68) argumentam que “o indivíduo contemporâneo vem se constituindo em um contexto em que a lei moral e a tradição se tornaram frágeis enquanto indicadores da maneira de como melhor proceder, tanto na esfera pública quanto na privada”.

Assim sendo, na unidade familiar encontramos na atualidade indivíduos assumindo o lugar da figura do Pai e da Mãe de modo enfraquecido, ou poderíamos dizer “quase mortos” de acordo com a argumentação feita por Green (1998). Dentro dessa configuração sociocultural, podemos especular que uma criança que nasça nesse ambiente terá maiores dificuldades em encontrar opções (ao longo do seu desenvolvimento), de identificação social onde possa projetar sua libido e acabará por voltá-la para si própria, favorecendo o surgimento de um padrão de psiquismo narcísico, ou como diria Calligaris (1996, p.36): “tal configuração social/familiar faz surgir um grupo social mais interessado nos valores reais do que nos valores simbólicos”.

O que é verdade para o microuniverso da unidade familiar, também é verdade para o macrouniverso da sociedade, a libido de todos os indivíduos não está mais sendo investida nas instituições sociais na mesma proporção que ocorreu em gerações anteriores, configurando o que Nicolaci-da-Costa (1985) denominou como “descontinuidade socializatória”. Dessa forma, o que vem ocorrendo desde o início do período pós-moderno é

que os indivíduos não conseguem realizar (ou realizam parcialmente), a internalização plena dos sistemas simbólicos da sociedade.

Esse fenômeno também é destacado por Wanderley (1999), que argumenta que a essência dessa atitude reside no embotamento do poder de discriminação, que não significa uma incapacidade de discriminar, mas sim, um estado de ânimo em que o valor atribuído as coisas e as pessoas fica nivelado. Podemos entender então, que essa dificuldade em internalizar os sistemas simbólicos seja decorrente da dificuldade dos sujeitos em fixarem suas libidos nesses símbolos culturais externos (valores morais, pátria, família, trabalho, etc), já que esses símbolos culturais estão esvaziados de poder.

Tal situação acaba fazendo com que os indivíduos da sociedade (pais, por exemplo, no núcleo familiar), se tornem inseguros, temerários, sem saber ao certo como agir. Assim, como afirma Fuks (2011), serão adultos que apresentarão falhas na capacidade de reconhecer as necessidades da criança, colocando-se como figuras idealizadas distantes, dificultando que se apresentem como objetos de identificação. Em outras palavras, o esvaziamento de poder dos símbolos culturais acaba esvaziando de poder também dos símbolos internos do núcleo familiar (figura paterna e materna) fazendo surgir as configurações narcísicas. O mais interessante dessa configuração é que esta parece estar se estabelecendo na forma de um circuito fechado autofágico, como lembra Lasch (1983, p.76): “As condições sociais predominantes tendem (...) a fazer aflorar os traços narcisistas presentes em vários graus, em todos nós. Estas condições também transformam a família, que por sua vez modela a estrutura subjacente da personalidade”.

Além disso, como o indivíduo não encontra na sociedade símbolos onde fixar sua libido, ou como diria Nogueira (1999), não encontra um “ideal para o Eu”, a libido, que não encontra onde se fixar retorna para o indivíduo. Porém, como em muitos casos, além de haver falhas na construção do “ideal do Eu”, também existem falhas significativas no “Eu

ideal” (construído pelo investimento libidinal dos pais), só resta ao indivíduo reinvestir sua libido no “Eu que um dia foi” ou no “Eu que gostaria de ser” referenciados por Freud (1914/2006), ampliando assim a gama de possibilidades de modos de funcionamento narcísicos do psiquismo. Portanto, constatamos que com um número cada vez maior de indivíduos apresentando configurações narcísicas surgindo nos núcleos das famílias pós-modernas, o grau de narcisismo da própria sociedade aumenta, podendo-se afirmar que surge uma tipologia característica na contemporaneidade, ou seja, surge praticamente uma sociedade narcísica.

O que é interessante notar neste contexto é que muitas das características narcísicas da sociedade pós-moderna também são encontradas nas obras de Picasso, como vimos nos capítulos anteriores. Isso nos faz constatar que a produção artística de Picasso serviu para contribuir no avanço do processo socializatório, porém promovendo uma descontinuidade dos sistemas simbólicos, nos mesmos moldes descritos por Nicolaci-da-Costa (1985). Além disso, constatamos também que a obra de Picasso forneceu um modelo ideal para que os indivíduos da sociedade pós-moderna pudessem sublimar suas pulsões, visto que a arte que agora se apresentava possuía características mais próximas com o novo modelo de sociedade que surgia, favorecendo os processos de identificação.

Nesse sentido, a arte de Picasso serviu como um guia para um novo modo de ver o mundo que estava surgindo, cumprindo assim uma das principais funções da arte descritas por Botton e Armstrong (2014), que é o de se colocar como um modelo a ser seguido. Assim, constatamos que com sua arte, Picasso contribuiu na construção da organização psicológica dos indivíduos da nova sociedade pós-moderna ajudando a fornecer as bases para a estética contemporânea onde a satisfação dos desejos e a valorização do Eu ganham destaque.

2. Picasso e a estética contemporânea

Uma das principais características da pintura de Picasso é a sua tentativa de romper com o passado, com a pintura vinda do realismo e do impressionismo e de criar uma nova forma de ver o mundo como lembram Read (1974) e Ehrenzweig (1977). O que se observa é que Picasso tinha desejos, os quais tinha necessidade de expressar (realizar) e que a pintura (ou poderíamos dizer a cultura de época em que iniciou seus trabalhos), não lhe fornecia meios suficientemente adequados para realizar essa expressão.

Em resumo, entendemos que Picasso foi tão pressionado internamente devido a intensa manifestação da Eros sobre seu psiquismo, que não lhe restou outra opção a não ser criar uma nova forma de pintar, de ver, de expressar, se transformando assim num dos arautos de uma nova cultura que também pressionava para vir à tona, uma cultura pós-moderna que estava ansiosa para encontrar um veículo a partir do qual pudesse se expressar. Observamos assim, que essa via de mão dupla entre influenciar e ser influenciado pela cultura que estava a sua volta era uma constante na vida de Picasso, e suas obras que no início eram vistas como revolucionárias, com o passar do tempo e a partir de novas criações do artista, passaram a ser a base de uma nova linguagem aceita e considerada ideal para expressar os novos tempos.

A referência à expectativa do observador educado pela tradição artística é acompanhada de uma evolução da própria linguagem formal. Auto-citações transformam-se assim no decorrer do tempo em citações da História da Arte, uma evolução, que se torna autóctone com o aumentar da celebridade. A partir de um certo ponto, o potencial provocativo de uma certa obra é anulado. O cubismo, de início o afronto pictórico por excelência, passa, graças a Picasso, a fazer parte do repertório do clássico. (Walther, 2000, p.58)

Essa citação de Walther (2000), exemplifica como as marcas narcísicas que encontramos nas obras de Picasso, que de início foram consideradas uma afronta pictórica, aos poucos ganharam espaço e se transformaram na própria marca da contemporaneidade, visto que o próprio período pós-moderno é fortemente identificado com o narcisismo, como vimos anteriormente. Por exemplo, a maioria dos quadros de Picasso não possui uma representação de fundo, não é comum encontrar uma composição entre figura e fundo, sobretudo pela ausência proposital da profundidade.

Mesmo quando há um fundo como, por exemplo, nos quadros “Camponeses dormindo” (Figura 17 p.115), “Banhista sentada” (Figura 27 p.129) ou “Banhista com bola na praia” (Figura 29 p.129), ele é pobre e sem muitos detalhes. A maioria dos quadros é chapada, enfatizando só a figura central, o objeto de desejo, aquilo que interessa em si ao pintor com pouca ênfase ao contexto em que ele está incluído. Em última análise, para Picasso o que interessa é a própria projeção de seu objeto de desejo, e de certa forma, dele próprio, do seu Eu completamente investido de libido na tela.

Picasso pintava a si próprio, seu foco sempre foi seus desejos e anseios pessoais. Muito dificilmente pintava algo idealizado, ou que não envolvesse algum elemento próximo dele, ou de um interesse pessoal. Mesmo Guernica, podemos conjecturar, nasceu devido a sua profunda aversão à Franco. Consequentemente, a característica pessoal das produções de Picasso é inegável, de tal modo, que podemos afirmar que dele surge uma estética com características muito mais narcísicas do que a estética que existia até então. Como lembra Lord (1998), Picasso não tinha nenhum pudor em fazer uma produção com essa natureza:

Picasso era certamente um apaixonado nessas esperanças, anseios, desejos, e constantemente fazia autorretratos, não só específicos, mas também simbólicos, como uma figura ornamentada em sua própria mitologia e, de fato, seus modelos

eram sempre suas amantes, unindo no prazer – ou no desespero – pessoal uma aspiração espiritual e física para desafiar a mortalidade. (Lord, 1998, p.100)

Essa estética de Picasso, fortemente marcada pela realização dos desejos pessoais, acabou influenciando toda uma geração de pintores posteriores a ele, principalmente pela identificação estética inconsciente destes com sua obra. Mendes (2000), argumenta que a identificação é um conceito amplamente trabalhado por Freud e, partindo desse entendimento, ela cria o conceito de identificação estética, o qual, faz referência a sua proximidade com outros tipos de identificação descritos por Freud. Segundo a autora, existe uma proximidade entre o conceito de identificação estética com o conceito de identificação paterna desenvolvido por Freud, responsável pela instauração dos ideais. Nessa perspectiva a identificação estética, favoreceria a um indivíduo já adulto a instaurar ideais a serem perseguidos, semelhante ao que foi preconizado por Botton e Armstrong (2014).

Ao analisar os escritos de Freud sobre os chistes, Mendes (2000), argumenta que de acordo com Freud no chiste o riso só é possível porque ocorre uma conformidade psíquica, uma espécie de identificação do ouvinte com o enredo que lhe é apresentado. Dessa maneira, no chiste a identificação não ocorre entre quem está ouvindo e quem está contando o chiste, mas sim entre quem ouve e o conteúdo que lhe é narrado, ou seja, o próprio chiste. Para a autora o mesmo ocorre em relação a obra de arte. Para que ocorra o prazer do riso no caso do chiste ou da fruição estética no caso da arte, é necessário que exista uma conformidade psíquica entre quem ouve ou vê com o conteúdo que lhe é apresentado.

Não é necessário conhecer o autor da obra para obter o prazer, basta ter contato com a obra e, em havendo uma conformidade psíquica, a identificação estética está assegurada. Como exemplo disso Mendes (2000), cita o próprio Freud e seu dramático encontro com a estátua de Moises, sendo que Freud não teve a necessidade de ter contato direto com

Michelangelo para obter prazer advindo da identificação estética que teve com a estátua, bastou que ele estivesse em conformidade psíquica com os elementos que a estatua evocava e com isso o prazer da contemplação foi garantido.

Voltando-nos ao tema da simpatia, Freud, em 1921 no texto ‘Psicologia de grupo e análise do ego’, irá dizer que “a simpatia só surge da identificação” (p.135). Se formos buscar na etimologia da palavra, veremos que ela é composta pelo prefixo grego ‘sim’ indicativo de simultaneidade, e pelo radical ‘patia’, do grego ‘pathos’: paixão, mais uma vez levando-nos à questão de um estado de conformidade psíquica entre dois na identificação. Desta forma temos, então, um primeiro princípio, parte de nosso pensamento sobre identificação estética: a necessidade de um certo estado de conformidade psíquica. (Mendes, 2000, p.48).

Acreditamos que uma situação semelhante aconteceu no caso de Picasso, só que em uma escala maior. Uma quantidade cada vez maior de pessoas com o sentimento narcísico aflorado (devido a nova configuração de sociedade que estava surgindo), ao entrarem em contato com os quadros de Picasso apresentavam (e ainda apresentam), uma identificação estética com as obras.

Com a sensação de prazer advinda da contemplação sendo percebida no corpo e no psiquismo das pessoas, estas começaram a valorizar o novo padrão estético que lhes era apresentado como sendo o ideal. Desse modo, a contemplação de imagens com forte carga narcísica, favoreceu a realização do processo de satisfação sublimatória das pulsões de indivíduos que também apresentavam um modo de organização narcísico, facilitando assim o próprio processo de obtenção de prazer. Como lembra Hanns (1999):

Por isso, o processo de “ativação” de *vorstellung* (imagem/representação) pré-ativadas pode ocorrer tanto pelo envio espontâneo de estímulos da fonte pulsional em direção a psique, onde então se ativam as imagens e os afetos, como pelo caminho inverso. Se a pulsão estiver ligada à representação, a mera visão de uma imagem de origem externa que seja relacionada a esta representação interna pode fazer aflorar a energia pulsional correspondente. Assim, por exemplo, tanto a fome pode evocar a imagem na memória de um prato apreciado (que funcionará como representante da pulsão de nutrição, gerando a vontade de comer o prato em questão), como a visão de um prato saboroso (cuja imagem já é conhecida e está estocada na memória) poderá evocar a fome que já se acumulava (e guiar a pulsão até o prato que realmente estava sobre a mesa). No caso das pulsões reprimidas, sempre haverá um acúmulo pulsional e uma prontidão para a pulsão se manifestar quando ocorrer uma estimulação de origem interna e externa... Significa que imagens de objetos externos podem representar (*vertreten, repräsentieren*) pulsões e que pulsões podem evocar imagens que representam objetos externos. As causas que fazem com que a pulsão aflore à consciência podem se situar dentro como fora. (Hanns, 1999, p.97-98).

Nesse sentido, as pinturas de Picasso por evocarem sempre o prazer e a valorização do Eu, por remeterem na maioria ampla das vezes à realização de desejos pessoais, à prazeres pessoais vividos na intimidade e representados fora de todo e qualquer cânone acadêmico ou social, mostra que o pintor enfatizava a importância da realização dos desejos individuais (os seus, no caso). Ao retratar isso, Picasso forneceu imagens que, como enfatiza Hanns (1999), serviram de guia para as pulsões dos indivíduos que viam e veem em suas obras um caminho para realização de desejos idênticos aos apresentados pelo pintor.

Corroborando com essa linha de pensamento Mezan (1988), fazendo uma referência ao pensamento de Laplanche, argumenta que a pulsão sexual possui como fontes as excitações advindas do acúmulo de pulsões parciais, sendo o resultado de uma certa quantidade de excitações advindas dessas pulsões e que, portanto, a satisfação dessas pulsões parciais seriam também um modo de satisfação sexual devido redução dessas excitações.

A conclusão a que chegamos é que a excitação sexual se produz como um efeito marginal [Nebenwirkung] de toda uma série de processos internos (excitações mecânicas, atividades musculares, trabalho intelectual, etc) a partir do momento em que a intensidade desses processos ultrapassa certos limites quantitativos. O que chamamos pulsões parciais da sexualidade ou bem deriva diretamente destas fontes internas de excitação, ou bem representa um efeito combinado destas mesmas fontes e da ação das zonas erógenas. (Mezan, 1988, p.447).

Nesse sentido, o ver, o olhar, uma imagem específica leva a uma satisfação parcial do desejo sexual. Existe um prazer sexual parcial sendo satisfeito ao se contemplar algo, o que aliás, foi descrito por Freud (1915/1996), ao falar sobre voyeurismo e exibicionismo. Assim sendo, acreditamos que é por essa razão, que Picasso fez tanto sucesso ainda em vida, pois suas obras com características marcadas pelo narcisismo (voyeurismo e exibicionismo) forneceram uma grande possibilidade de satisfação sexual por meio da visão e, conseqüentemente, forneceram a base para a estética contemporânea.

Lembrando que a estética é abordada por Freud (1919/1996), como sendo a teoria das qualidades do sentir, vemos que essa é também a principal característica da estética criada por Picasso. Suas obras impactam mais pelas sensações que causam ao observador do que pela evocação de padrões de beleza ou de comportamento. Em suma, as imagens carregadas

de elementos narcísicos que Picasso produziu contribuíram para criar uma nova estética nas artes que depois serviu como base para outros setores da sociedade. É como se a sua estética servisse para legitimar a sociedade narcísica que se ampliou na passagem do século XX para o século XXI, numa espécie de preparação para o “pensar narcísico” na sociedade, semelhante ao que acontece no indivíduo que começa a identificar a realidade no seu desenvolvimento psíquico, como lembra Hanns (1999).

Para Freud, o bebê, após ter tido as primeiras experiências de satisfação (por exemplo, mamando), quando volta a sentir necessidades pulsionais, recorre ao alucinar (*halluzinieren*), tentando reevocar imagens (*bilder*) ou ideias imagéticas (*vorstellungen*) que o apaziguaram no passado. Esta experiência de alucinar é um tipo de protopensamento imagético (*vorstellen*) dirigido ao objeto que se desejaria presentificar. Entretanto, a função apaziguadora que este alucinar-pensar tem para o bebê acaba por fracassar, pois não propicia a descarga efetiva e a satisfação pulsional (por exemplo, a fome continua mesmo após o bebê alucinar que mama). Este pensar inicialmente alucinatório que evoca imagens transforma-se então em um pensar-que-almeja, pois sabe que o objeto ainda não está presente. Trata-se, então, de um pensar-imaginar (*vorstellen*) que se situa entre o alucinar e o desejar (*wünschen*). (Hanns, 1999, p.103-104).

Nessa perspectiva, as pinturas de Picasso serviram para os indivíduos da sociedade, não só aos que conviveram com o artista, mas também os que vieram depois, como uma espécie de alucinação que ao mesmo tempo que revela os desejos existentes no indivíduo, ajuda-o a se preparar para lidar com a realidade que terá que enfrentar mais a diante.

Este pensar desejante, no qual o sujeito sustenta prolongadamente a evocação de uma imagem almejada, desencadeia e guia a procura por objetos que correspondam à imagem do objeto de satisfação (alucinado). Uma nova etapa então se instala, pois, ao engajar-se na ação de re-encontrar o objeto de satisfação, o sujeito passa a utilizar as relações de tempo, de espaço e de causalidade, bem como põe-se a verificar a identidade das representações do mundo externo com as representações dos objetos de satisfação procurados (mundo interno). Engendra-se, assim, um tipo de raciocínio e pensar (*denken*) a serviço do desejo e ligado às condições temporais, espaciais e de relação de forças do mundo externo. O sujeito, em vez de prosseguir nas alucinações, procura viabilizar o desejo levando em conta o princípio de realidade. (Hanns, 1999, p.104).

É nessa mesma perspectiva que Andrade (2014), argumenta:

A arte é uma atividade *sui generis*, pois é a própria fantasia transformada em uma realidade peculiar; com efeito, apesar de continuar sendo fantasia, adquire uma realidade criada pela imaginação, que se materializa como realidade ao ser partilhada por outras pessoas que se identificam com a “realidade” criada pelo artista. Por criar uma realidade nova, independente da realidade propriamente dita, a arte é a mais complexa expressão da criação humana. Por essa característica, ela consegue unificar o prazer e a realidade, o processo primário e o secundário, o mundo interno e o externo. Em suma, realiza uma espécie de integração entre o ser humano e o cosmos semelhante àquela procurada pelos místicos. (Andrade, 2014, p.164).

O que se constata ao observar o impacto da obra de Picasso sobre a sociedade é justamente o que foi referendado por Andrade (2014), sua arte ao mesmo tempo influenciou e foi influenciada pelos modos de funcionamento psicológico da sociedade que estava em formação. Foi (e ainda é) amplamente valorizada, não só porque causou uma revolução dentro do mundo da pintura, mas, sobretudo, porque forneceu a cada indivíduo uma possibilidade de realizar (satisfazer de modo sublimado) seus próprios desejos (uma realização semelhante a que ocorre nos sonhos, via fantasia), desejos esses profundamente marcados por um modo narcísico de se relacionar com a realidade.

O que vimos acontecer no caso da obra de Picasso é que a mesma ganhou destaque a ponto de ser considerada um marco para estética contemporânea, devido ao fato de que a maioria das pessoas encontram, não tanto no conteúdo da obra, mas, sobretudo, no padrão estético que ela oferece, um lugar ideal para realização dos seus próprios desejos. Picasso se tornou um ícone porque ele apresentou, por meio de um modo socialmente reconhecido, um caminho, uma espécie de roteiro para as pessoas direcionarem suas próprias pulsões a fim de realizarem seus desejos. Isso fez com que a arte de Picasso se tornasse um sintoma da cultura, nos mesmos moldes descritos por Bleicher (2007), e ele um porta voz dos desejos de uma coletividade, nos mesmo moldes apresentados por Andrade (2014).

Entretanto, em vez de permanecer na fantasia, como o homem comum, situação em que fica exposto a toda sorte de situações negativas, como sintomas e distanciamento do mundo exterior, o artista retorna de seu mergulho na fantasia com a criação de uma obra de arte. As pessoas que se encontram em situação parecida se identificam com o artista, que se torna porta voz das fantasias dos apreciadores da obra artística. (Andrade, 2014, p.165)

As imagens feitas por Picasso não criaram uma sociedade narcísica, mas suas obras focadas na desconstrução de uma visão de mundo pautada em ideais externos (quer sejam sociais, culturais ou espirituais) e mais focadas em prazeres reais individuais (em desejos íntimos do Eu), com ênfase no indivíduo, ajudaram a legitimar a conformação narcísica que estava se estruturando na sociedade. Picasso ajudou a mudar a realidade, ou como diria Nicolaci-Da-Costa, (1985), ajudou a realizar um processo de socialização com uma interrupção simbólica, pois fornecia imagens baseadas no “ideal do Eu”, um Eu voltado para seus próprios interesses e desejos pessoais, ou seja, Picasso ajudou muito no processo de construir uma estética contemporânea baseada em ideais narcísicos.

FINALIZANDO

A arte sempre foi arte e nunca natureza, desde os pintores originais, os primitivos, cuja obra se diferencia de forma óbvia da natureza, até àqueles pintores, que como David, Ingres e mesmo Bourguereau achavam que a natureza devia ser pintada tal como é. E do ponto de vista da arte, não existem formas concretas ou abstratas, apenas formas, que são mentiras mais ou menos convincentes. Não há dúvidas que essas mentiras são necessárias ao nosso eu espiritual, pois com o seu auxílio construímos uma concepção estética da vida.

(Picasso)

1. Últimas pinceladas

Como vimos, a arte produzida por Picasso influenciou fortemente o modelo estético que serviu de base para a sociedade contemporânea. Porém, para que possamos finalizar este trabalho e alcançar o objetivo proposto de compreender porque a arte de Picasso foi tão valorizada ao longo do Século XX convém que entendamos um pouco melhor sobre as relações que são estabelecidas entre a arte e a sociedade.

De acordo com Kris (1968) a relação da arte (ou artista) com o público está ligada as primeiras experiências infantis da criança com o brinquedo (ou o ato de brincar). Para Kris (1968) a brincadeira inventada por uma criança ganha adeptos de brincadeiras (outras crianças), porque a brincadeira inventada por uma para satisfazer seus próprios desejos acaba também por satisfazer os desejos latentes nos demais, sendo tal situação novamente vivenciada quando o indivíduo já está adulto, por exemplo, na sua relação com a arte.

Assim sendo, o expectador, ou as pessoas que consomem arte no geral, estariam ocupando a posição daqueles que preferem satisfazer seus próprios desejos latentes (mesmo

que de modo sublimado), por meio da brincadeira proposta por outro e “vinda de fora”. Isso serve para diminuir a angústia que pode surgir por se estar lidando com os próprios desejos, que agora, aparecem como o desejo de outro em algo socialmente aceito e reconhecido pelo grupo a que pertence.

No brinquedo e na fantasia os desejos da criança encontram satisfação, adaptados mas ainda não desembaraçados da realidade, e nesse mesmo mundo um novo passo é dado que leva a criança para a direção que mais tarde lhe fará encontrar prazer na arte. No lugar de suas próprias fantasias a criança está pronta a aceitar, e em certos pontos de sua evolução prefere aceitar, as fantasias dos outros, as histórias e os contos de fadas que lhe são narrados. (Kris, 1968, p.37)

Traçando um paralelo entre esse aspecto do desenvolvimento infantil descrito por Kris (1968) e o desenvolvimento de uma sociedade, constatamos que esse fenômeno também ocorre em um nível macro, que podemos chamar de cultural. No caso específico da arte de Picasso, vimos que sua obra serviu como uma espécie de conto de fadas para os indivíduos que estavam no período de transição entre o moderno e o contemporâneo. É como se os indivíduos tivessem seus desejos afluando e precisassem apenas de um meio para poder satisfazê-los, mesmo que de modo sublimado, quando então, surge Picasso e fornece esse meio de satisfação, semelhante a um adulto que lê um conto de fadas para uma criança.

O tema do conto de fada foi, na maior parte das vezes, escolhido pela criança pelo fato de ser menos perigoso e proibido, não era o resultado de sua própria imaginação, mas um modelo de suas emoções oferecido a ela com o consentimento dos adultos. É óbvio que uma atitude semelhante perdura no

adulto, ela é responsável pelo gosto pelas ficções vulgares, onde quer que as encontre, como pelos finais felizes, ou pelo menos tão ambíguos que não excluam a possibilidade de um final feliz. (Kris, 1968, p.37).

As obras de Picasso, como o conto de fadas, não foram o resultado da imaginação de cada indivíduo, mas eram um modelo de realização das emoções que podia ser aceito porque vinha fornecido de fora, vinha como arte, eram a metáfora do brinquedo infantil. Ao projetar seus próprios desejos em suas telas com uma carga libidinal tão convulsiva devido a intensa manifestação de Eros que sentia, Picasso acabou servindo como veículo para a projeção dos desejos de toda uma coletividade que ansiava pela mesma felicidade que o artista demonstrava ter em suas telas.

Nessa mesma perspectiva, John Dewey, citado por Milhomens e Lima (2014), em sua obra “*A arte como experiência*”, enfatiza que uma obra de arte é criada a partir do momento em que ocorre uma experiência estética com o observador da obra, sendo que essa experiência estética é criada em três etapas interdependentes. A primeira etapa seria a “prática” que corresponde a interação perceptiva, física, entre o expectador e a obra. A segunda etapa seria a “afetiva” que ligaria os diversos elementos da obra, dando um sentido de unidade a mesma. E por fim a terceira etapa seria a “intelectual”, que daria um sentido a experiência vivenciada.

No caso específico de Picasso, constatamos que poucas pessoas aparentemente conseguiram alcançar esta terceira etapa “intelectual”, na qual pudessem traduzir de modo racional em palavras a experiência que vivenciavam ao contemplar suas obras. Porém pelo grande impacto que sua obra causou na sociedade, constatamos que a maioria das pessoas que tiveram contato com a mesma, alcançaram plenamente a segunda etapa, a “afetiva”.

Claro que o entendimento racional consciente sobre essa experiência, conseguindo transformar em palavras as emoções vivenciadas (semelhante ao que ocorre em uma análise) seria o mais desejável na fruição de qualquer obra de arte, porém sabemos que isso raramente ocorre, o que não inviabiliza a experiência que as pessoas têm no contato com a arte. No caso de Picasso a única diferença é que isso foi mais intenso, as pessoas continuaram buscando pela arte por ele produzida apesar de frequentemente admitirem que não a compreendiam, o que demonstra que o fascínio causado por sua obra estava mais próximo do prazer do que da racionalização, o que também reforça nossa ideia de que as obras de Picasso serviram como um meio para a realização dos desejos semelhante ao sonho.

Os desejos pessoais que Picasso realizava em suas telas de modo semelhante a um sonho, podem ser entendidos também como exemplos de desejos de toda uma coletividade (sociedade), devido ao grau de identificação das pessoas com suas telas. Isso fez com que rapidamente a obra de Picasso se configurasse como uma legítima experiência cultural, ou poderíamos metaforicamente dizer, como um sonho da cultura.

Aliado a isso, Winnicott (1975) refere que Freud não encontrou o lugar das experiências culturais dentro da mente. Afirma que Freud sinalizou por meio da sublimação qual o caminho para identificar as experiências culturais significativas para o indivíduo, mas não conseguiu efetivamente definir o local onde essas experiências se localizam dentro do aparelho psíquico (mente). Dessa forma, como remete Kon (1996), as experiências culturais surgem como um espaço transicional no qual o indivíduo pode experimentar, e porque não dizer criar, diversas possibilidades de existência, ou em outras palavras pode experimentar uma espécie de sonho coletivo.

Nesse sentido, a arte como experiência cultural constitui-se nesse “lugar por excelência”, neste “espaço transicional” a que se referem Winnicott (1975) e Kon (1996). No caso específico da arte de Picasso essa característica de transição, de experimentação na

criação de uma nova realidade, está tão intensamente marcada que por si só se impõem como principal característica da sua obra. A época em que Picasso viveu, como vimos, foi um período que estava em gestação uma forma cultural de pensamento mais marcada pelo narcisismo, pela busca do prazer e da livre manifestação da pulsão de vida. Como o próprio Picasso possuía intensamente tais características isso naturalmente se refletiu em sua obra, onde os interesses do Eu se tornaram a medida para definir a realidade. Consequentemente sua obra se transformou nesse “espaço transicional” tão necessário às pessoas que eram suas contemporâneas (e as que vieram depois).

É dessa forma, como argumenta Kon (1996), que o artista atua como um criador de realidades e a arte, no caso a arte de Picasso, ganha um status de “formatividade” como define Pareyson (1989), saindo do puramente imaginário e se concretizando no cotidiano das pessoas, em uma nova conformação, um novo entendimento do mundo. Mas isso só aconteceu por que as pessoas estavam em conformidade psíquica com o que era apresentado nas telas e porque viam na arte de Picasso algo que era familiar e obtinham prazer com esse reconhecimento.

É nessa perspectiva que Mezan (1988, p.447) nos lembra: “Atenção, porém: “ver algo novo” é “reconhece-lo como tal”, e este é o movimento do gozo. Não é como concomitante a visão, mas como conseqüente a ela, que o prazer emerge num ato de julgamento, pelo qual posso afirmar que “isto é novo””. A produção de Picasso foi constantemente considerada vanguarda durante toda sua vida. Tudo que ele produzia era sempre vanguarda, que em pouco tempo passava a ser imitado, nem que fosse como fonte de inspiração.

Ao “ver” os quadros o público leigo “re-conhecia” nestes, inconscientemente, seus próprios desejos narcísicos sublimados nas telas por meio das marcas que ficaram devido a intensa manifestação de Eros sobre o artista. Eram os desejos de um outro, de um artista também narcísico que haviam sido sublimados na tela, o que evocava o prazer devido ao

reconhecimento de algo que lhes era familiar. Isso explica o prazer que a obra de Picasso produzia e produz de modo geral no observador leigo até os dias de hoje.

Tal configuração também está muito próxima do que Freud falou sobre os chistes quando argumenta que:

Podemos isolar como característica comum o fato de que, através de cada um deles, algo de familiar é redescoberto, onde poderíamos, pelo contrário, esperar algo de novo. A redescoberta do que é familiar é gratificante e mais uma vez não nos é difícil reconhecer esse prazer como um prazer obtido pela economia, relacionando-o à economia na despesa psíquica. ” (Freud, 1905b/1996, p.81).

No caso de Picasso, o prazer de olhar a obra viria (para nós que estamos influenciados por um modo de ver advindo de uma sociedade narcísica), do reencontro do que é familiar, ou seja, de uma visão que incita a exaltação do Eu (quando um artista, por exemplo, “faz o que quer” e quebra as regras da arte como fez Picasso), mesmo que esse Eu seja o Eu do pintor, pois se ele se exalta, existe implicitamente a promessa e a concessão de que o observador pode fazer o mesmo.

Assim, o que existe é o prazer de ver os próprios desejos projetados nos quadros (desejo de valorização o Eu), em um processo de sublimação do componente sexual da pulsão de ver como descrito por Mezan (1988), é como se o voyeurismo e o exibicionismo estivessem presentes no mesmo ato. Na arte contemporânea baseada na estética de Picasso, existe o prazer de ver e ser visto ao mesmo tempo quando se contempla uma obra de arte, e nisso reside não só o seu alto grau de narcisismo, mas, sobretudo, a marca da pulsão de vida.

Como vimos, as obras de Picasso são muito mais o resultado de uma convulsão emocional do que de um processo de racionalização analítica. Como nos lembra Walther

(2000, p.48). “Isto é característico para o modo de trabalhar de Picasso: não o repensar racional de efeitos grandiosos, mas a decisão espontânea e a sua execução imediata, dominada pela emoção”.

Essa fala feita por Walther (2000), mostra como a obra de Picasso era muito mais emotiva (comandada pelos impulsos vindos do inconsciente), do que racional (o resultado de um processo de elaboração consciente). Assim sendo, identificar as marcas sutis deixadas pela pulsão em uma obra de arte de um artista convulsivo e visceral como Picasso foi mais fácil do que seria em obras de artistas muito racionais, preocupados com padrões acadêmicos ou com a repercussão do seu trabalho em agradar ao público, pois nessas obras geralmente as marcas das pulsões aparecem de modo altamente disfarçado e simbolizado.

Picasso, pelo contrário, não estava tão interessado em agradar ao público, ao invés disso ele parecia mais interessado em chocar as pessoas e expressar a essência da arte como ela realmente é, uma explosão de manifestação vital, por isso é fácil observar a manifestação de Eros que agiam nele, pois em sua obra tudo é mais direto, mais explícito. Tão explícito, que num primeiro momento choca. Talvez pelo atrevimento do artista de mostrar diretamente aquilo que nossos padrões de repressão considerassem melhor ser mostrado de modo mais comedido, porém que num segundo momento agradam, pois mostram aquilo que nós (momentaneamente desprovidos de nossas censuras apreciamos, “já que é arte”), realmente desejamos ver, a vida em sua real e luxuriante manifestação.

Como diria o negociante de arte favorito de Picasso, Ambroise Vollard: “Cada nova obra horroriza o público, até o espanto se transformar em admiração” Walther (2000, p.95). Nesse sentido, vemos na fala de Vollard a presença do próprio *Unheimliche* descrito por Freud (1919/1996), e confirmamos nossa hipótese inicial deste trabalho, de que é possível observar a manifestação das pulsões que se manifestam em um artista, a partir das projeções dessa manifestação em sua obra.

O próprio Picasso, dentro de seu entendimento como artista, sabia que era possível realizar essa observação (mesmo sem saber o que era uma pulsão), quando, por exemplo se refere ao fato de que a ideia e a emoção (o que na psicanálise pode ser traduzido por representação e afeto) ficam aprisionados na tela:

Não existe nenhuma arte abstrata. Tem que se começar sempre com algo. Depois podem-se afastar todos os vestígios do real. Então não existe qualquer perigo, pois que a ideia da coisa deixou, entretanto, um sinal indelével. É aquilo que originariamente pôs o artista em andamento, estimulou as suas ideias, animou os seus sentimentos. Ideias e sentimentos serão por fim prisioneiros dentro do seu quadro. Aconteça com eles aquilo que acontecer, não podem já fugir da tela. Formam com ele uma íntima união, mesmo que a sua presença tenha deixado de ser reconhecível. Quer o homem queira, quer não, ele é a ferramenta da natureza. Picasso citado por (Walther, 2000, p.60)

Em outras palavras, o pintor é sempre o veículo de manifestação das pulsões que agem nele e cujo resultado essa manifestação fica cristalizada, presa na tela, portanto, passível de ser observada. Não a pulsão “em si”, mas o resultado de sua manifestação. Muitas vezes essa presença pode deixar de ser reconhecível, como disse Picasso, mas no caso de sua obra isso poucas vezes ocorreu, visto que o choque que as imagens dele provocaram no mundo deixam claro que elas estavam impregnadas de um *Unheimliche* que as tornam perceptíveis, principalmente para um observador mais familiarizado com a Psicanálise.

Por fim, com base em tudo que foi exposto até este momento, entendemos que por essa pesquisa se tratar também de um discurso sobre as pulsões, conseguimos realizar os

objetivos propostos e concluímos que alcançamos o que Garcia-Roza (1995) estipula como sendo a essência de um discurso sobre pulsões:

Trata-se de uma convenção (Konvention), nos diz ele, ou de uma ficção, uma ficção teórica, como são os conceitos fundamentais de qualquer ciência. Sua característica principal não é descrever a realidade mas explicá-la (melhor seria dizer “construí-la”); não são retirados da realidade a partir da observação, mas criados com a finalidade de construir uma nova inteligibilidade. (Garcia-Roza, 1995, p.80).

Não buscamos tirar dados da realidade (“ver” a pulsão representada em um quadro), mas sim, realizar um discurso, uma explicação das possibilidades de manifestação das pulsões agindo sobre o aparelho psíquico do artista de modo a explicar a realidade (porque ele pintou como pintou), e como isso acabou influenciando o modo como os indivíduos ao seu redor também passaram a se relacionar com o mundo, bem como, por que essa influência ocorreu de modo tão impactante.

Nas “*Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise*”, Freud fala sobre o objetivo terapêutico afirmando que: “onde estava o id, o ego deve advir. É um trabalho de cultura, não diferente da drenagem do Zuider Zee”. Freud (1933/1996, p.54). O Zuider Zee é o golfo formado pelas águas do Mar do Norte, dos Países Baixos, que foi drenado para que suas terras fossem aproveitadas, como nos lembra Mendes (2011). Ao usar essa metáfora, Freud se refere à questão da necessidade da transformação do que é pulsional em criações culturais e, como um exemplo disso, consideramos que os artistas são fundamentais neste processo de dar forma ao que vem do Isso ajudando a se transformar em Eu.

O artista é alguém que tem a sensibilidade de perceber os desejos latentes em si e nas pessoas que estão a sua volta, bem como, tem a capacidade de dar uma forma para esse desejo. Mesmo de um modo disfarçado ele consegue fazer uma espécie de cristalização do desejo de modo que as pessoas possam ter um ideal visível a ser buscado. O artista faz para a cultura o equivalente ao que o inconsciente faz para o indivíduo, ele cria imagens, representações carregadas de afeto, para que a possamos realizar nossos desejos ao mesmo tempo que tornamos aceitável a realidade que nos cerca.

Picasso fez isso com uma maestria poucas vezes vista na história da arte, como ele mesmo afirmou certa vez: “O artista é como um receptáculo de sentimentos que vem de toda parte: do céu, da terra, de um pedaço de papel, de uma figura que passa, ou de uma teia de aranha”. Picasso citado por Walther (2000, p.16). A arte de Picasso fascinou e continua fascinando porque a manifestação de Eros, a pulsão de vida, nela é tão direta que é impossível não perceber a valorização do Eu, o que facilita a obtenção de prazer por meio da sublimação dos desejos narcisistas tão presentes nos indivíduos da nossa sociedade atual.

Nesta pesquisa, as pulsões puderam ser identificadas se manifestando sobre o artista e deixando marcas em sua obra, na qual os principais desejos que se observaram foram o desejo de liberdade, de querer mudar a realidade, de querer controlar o mundo e de ser o único objeto de amor possível, enfim desejos com uma forte carga narcísica. Entendemos assim, que por isso a obra de Picasso foi tão valorizada e a estética que ele criou nos ajuda a compreender o mundo de hoje onde o Eu é tomado como a medida para todas as coisas. Sua arte fascina porque causa prazer, causa prazer porque favorece uma descarga pulsional e consegue fazer isso porque apresenta a mesmas estruturas e finalidades do sonho, das brincadeiras e dos contos de fada, porém com ênfase no narcisismo marcante de nossa época.

Assim, observando a produção feita por Picasso constatamos que a arte não é mera imitação ou reprodução de algo, uma imagem isolada pode ser isso, mas uma imagem

enquanto arte apresenta o adensamento de diversos conteúdos emocionais (condensação) apresentados de um modo a atenuar ou escapar da censura cultural (deslocamento), visando a realização de um desejo (o prazer), para o amplo desenvolvimento do indivíduo (tonar consciente o que é inconsciente).

Digo-o com orgulho, nunca considerei a pintura como uma arte de puro entretenimento e distração. Através do desenho e da cor, pois que eram essas as minhas armas, pretendia penetrar de forma cada vez mais profunda no conhecimento do mundo e dos homens, para que este conhecimento nos fizesse mais livres dia após dia... Sim, tenho consciência de ter lutado com a minha pintura como um verdadeiro revolucionário. Picasso citado por (Walther, 2000, p.10).

REFERÊNCIAS

- Alves, I. C. B. (2004). *O teste palográfico na avaliação da personalidade*. São Paulo: Vetor.
- Andrade, V. M. (2014). *O narcisismo e o mal-estar na civilização: a atualidade do conceito freudiano de narcisismo cem anos após sua introdução*. Rio de Janeiro: Imago.
- Anzieu, D. (1984). *Os Métodos Projetivos*. Rio de Janeiro: Editora Campus.
- Aumont, J. (2012). *A imagem*. Campinas: Papirus.
- Azevedo, A. V. (2006). Ruídos da Imagem: questões de linguagem, palavra e visualidade. In: Rivera, T.; Satafle, V. *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta.
- Bartucci, G. (org.). (2002). *Psicanálise, Arte e Estética da Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago.
- Baudouin, C. (1976). *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bettelheim, B. (1982). *Freud e a alma humana*. São Paulo: Cultrix.
- Birman, J. (2000). *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Birman, J. (2006). *Arquivos do Mal-estar e da Resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Birman, J. (2008). Criatividade e Sublimação em Psicanálise. *Psicologia Clínica*, 20(1), 11-26.
- Bleicher, T. (2007). *Arte e Psicanálise: dos usos freudianos da arte à arte como terapêutica*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília (UNB), Brasília, Brasil.
- Botton, A.; Armstrong, J. (2014). *Arte como terapia*. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Buck, J. N. (2003). *H-T-P: casa-árvore-pessoa, técnica projetiva de desenho: manual e guia de interpretação*. São Paulo: Vetor.
- Burke, J. (2010). *Deuses de Freud: a coleção de arte do pai da psicanálise*. Rio de Janeiro: Record.
- Calligaris, C. (1996). *Crônicas do Indivíduo Cotidiano*. São Paulo: Ática.
- Campbell, J. (1990). *O poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena.

- Campos, D. M. S. (1998). *O teste do desenho como instrumento diagnóstico da personalidade*. Petrópolis: Vozes.
- Cardoso, M. R.; Garcia, C. A. (2010). *Entre o eu e o outro: espaços fronteiriços*. Curitiba: Juruá.
- Chabert, C. (2004). *Psicanálise e métodos projetivos*. São Paulo: Vetor.
- Ceccarelli, P. R. (2001). *Pesquisa em Psicanálise*. Texto apresentado no “I Simpósio o Homem e o Método”. Em 28/04/2001 – PUC-MG.
- Cottingham, D. (2001). *Cubismo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Crochík, J. L. (2005). Preconceito: relações com a ideologia e com a personalidade. *Estudos de Psicologia (Campinas)*, 22(3), 309-319.
- Daix, P. (1979). *El cubismo de Picasso*. Madrid: Editorial Blume.
- Dionísio, G. H. (2012). A Psicologia do Ego de Ernst Kris e seu legado para a “Psicanálise da Arte”. *Psicologia USP*, 23(1), 191-209.
- Düchting, H. (2013). *Pablo Picasso*. Munich/London/New York: Prestel Verlag.
- Duncan, D. D. (1958). *El mundo privado de Pablo Picasso*. New York: The Ridge Press.
- Dunker, C. I. L. (2006). A imagem entre o olho e o olhar. In: Rivera, T.; Satafle, V. *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta.
- Ehrenzweig, A. (1977). *Psicanálise da percepção artística: uma introdução à teoria de percepção inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Falbo, G. (2010). O Espaço Vazio: reflexões sobre o espaço vazio na clínica psicanalítica e na Arte. *Ágora*, 13(1), 109-120.
- Farthing, S. (2011). *Tudo sobre Arte*. Rio de Janeiro: Sextante.
- França, M. I. (2012). *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva.
- Freud, S. (1900/2001). *A Interpretação dos Sonhos – edição comemorativa de 100 anos*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900)
- Freud, S. (1905a/1996). *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905)
- Freud, S. (1905b/1996). *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905)

- Freud, S. (1906/1996). *Personagens Psicopáticos no Palco*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1906)
- Freud, S. (1907/1996). *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1907)
- Freud, S. (1908/1996). *Escritores Criativos e Devaneio*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1908)
- Freud, S. (1910/1996). *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XI. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910)
- Freud, S. (1913a/1996). *O tema dos três escrínios*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XI. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1913)
- Freud, S. (1913b/1996). *O Interesse da Psicanálise do ponto de vista da Ciência Estética*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1913)
- Freud, S. (1913c/1996). *Totem e Tabu*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1913)
- Freud, S. (1914a/1996). *O Moisés de Michelangelo*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914)
- Freud, S. (1914b/1996). *À guisa de introdução ao Narcisismo*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914)
- Freud, S. (1915/1996). *Os Instintos e suas Vicissitudes*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1915)
- Freud, S. (1917/1996). *Luto e Melancolia*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1917)
- Freud, S. (1919/1996). *O Estranho*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919)

- Freud, S. (1920/1996). *Além do princípio de Prazer*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1920)
- Freud, S. (1923/1996). *O Ego e o Id*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1923)
- Freud, S. (1925/1996). *Algumas Consequências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1925)
- Freud, S. (1930/1996). *O mal-estar na civilização*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1930)
- Freud, S. (1933/1996). *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise*. In Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1933)
- Fuks, M. P. (2011). Questões Teóricas na Psicopatologia Contemporânea. In Fuks, L. B.; Ferraz, F. C. (Org.). *A Clínica Conta Histórias*. São Paulo: Escuta.
- Gardner, H. (2011). *Creating Minds: an anatomy os creativity seen through the lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham and Gandhi*. New York: Basic Books.
- Garcia-Roza, L. A. (1998). *Freud e o inconsciente*. Rio de janeiro: Jorge Zahar.
- Garcia-Roza, L. A. (1995). *Artigos de Metapsicologia, 1914-1917: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente*. Rio de janeiro: Jorge Zahar.
- Gay, P. (1989). *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gilot, F.; Lake, C. (1965). *Life with Picasso*. Bristol: Western Printing Service Ltd.
- Graham, H. (2013). *Guerra Civil Espanhola*. Porto Alegre: L&PM.
- Green, A. (1988). *Narcisismo de vida, narcisismo de morte*. São Paulo: Escuta.
- Green, A. (1998). Pulsão de Morte, Narcisismo Negativo, Função Desobjetalizante In Green, A. Ikonen, P. Laplanche, J. Rechart, E. Segal, H. Widlocher, D. e Yorke, C. *A Pulsão de Morte*. São Paulo: Editora Escuta.
- Green, A. (2000). *As Cadeias de Eros: actualidade do sexual*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Green, A. (2001). *De locuras Privadas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Greenberg, C. (1996). *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática.

- Gual, M.; Vallès, E. (2014). *Guía de la colección*. Barcelona: Fundación Museu Picasso de Barcelona.
- Guimón, J. (2016). *Arte y Salud Mental: ¿existen las terapias artísticas?* Madrid: Puntos de Vista/Eneida.
- Hammer, E. F. (1982). *Tests proyectivos gráficos*. Buenos Aires / Barcelona: Paidós.
- Hanns, L. A. (1996). *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Hanns, L. A. (1999). *A teoria pulsional na clínica de Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Harvey, D. (1996). *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola.
- Iribarry, I. N. (2003). O que pesquisa psicanalítica? *Ágora*, 6(1), 115-138.
- Izaias, F. M. C. (2003). *Da arte como fonte de conhecimento do psiquismo no discurso freudiano: primeiros escritos*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília (UNB), Brasília, Brasil.
- Kehl, M. R. (2002). *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Kon, N. M. (1996). *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: Edusp: Fapesp.
- Krauss, R. E. (2006). *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras.
- Krauss, R. E. (2015). *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- Kris, E. (1968). *Psicanálise da Arte*. São Paulo: Editora Brasilense.
- Langaro, F. N.; Benetti, S. P. C. (2014). Subjetividade contemporânea: narcisismo e estados afetivos em um grupo de adultos jovens. *Psicologia Clínica*, 26(2), 197-215.
- Laplanche, J.; Pontalis, J. B. (2001). *Vocabulário de Psicanálise / Laplanche e Pontalis*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lasch, C. (1983). *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago.
- Lazzarini, E. R. (2006). *Emergência do Narcisismo na Cultura e na Clínica Psicanalítica Contemporânea: novos rumos, reiteradas questões*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília (UNB), Brasília, Brasil.
- Lord, J. (1998). *Picasso e Dora: a história de uma paixão do maior pintor do nosso século*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Maillard. R.; Elgar, F. (1974). *Picasso*. Lisboa: Editorial Verbo.

- Matias, H. J. D. (2012). Da Hamartia como falta e a dimensão trágica da vida na Psicanálise. *Ágora*, 15(1), 79-94.
- Mélega, M. P. (2012). Experiência emocional e formas simbólicas poéticas. *IDE*, 34(53), 219-230.
- Mendes, E. R. P. (2005). Um jogo de espelhamento, a partir do Moisés de Michelangelo. *Reverso*, (52), 21-30.
- Mendes, E. R. P. (2011). Pulsão e Sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites. *Reverso*, (62), 55-68.
- Mendes, C. B. R. (2000). *Nos espelhos da arte: reflexões psicanalíticas sobre a apreciação estética*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília (UNB), Brasília, Brasil.
- Menezes, P. R. A. (1990). *A trama das imagens*. São Paulo: Edusp.
- Mezan, R. (1985). *Freud, pensador da Cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Mezan, R. (1988). A Medusa e o telescópio: ou Verggasse 19. In Novaes, A. (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Mezan, R. (1994). Pesquisa teórica em Psicanálise. *Psicanálise e Universidade*, (2), 51-75.
- Mezan, R. (1998). *Tempo de muda: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Milhomens, A. E.; Lima, E. M. F. A. (2014). Recepção estética de apresentações teatrais com atores com história de sofrimento psíquico. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, 18(49), 377-388.
- Mira, A. M. G. (2004). *PMK: psicodiagnóstico miocinético*. São Paulo: Vetor.
- Monti, M. R. (2008). Contrato Narcisista e Clínica do Vazio. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 15(2), 239-253.
- Nakasu, M. V. P. (2010). Além das projeções do artista: a interpretação freudiana circunscrita ao universo da obra. *Ide*, 34(51), 146-158.
- Nasio, J. D. (2015). *Arte y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Neto, A. G. (2011). A histeria masculina em Pablo Picasso. *Psicanálise e Barroco em Revista*, 9(2), 45-65.
- Nicolaci-da-Costa, A. M. (1985). Mal-Estar na Família: descontinuidade e conflito entre sistemas simbólicos. In Figueira, S. A. (Org.). *Cultura da Psicanálise*. São Paulo: Brasiliense.
- Nogueira, L. C. (2004). A Pesquisa em Psicanálise. *Psicologia USP*, 15(1), 35-47.

- Nogueira, A. M. P. (1999). Narcisismo e Suicídio: o problema do ideal na experiência psicótica. *Psicologia Teoria e Pesquisa*, 15(3), 257-263.
- Paglia, C. (1992). *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Paglia, C. (2014). *Imagens cintilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars*. Rio de Janeiro: Apicuri.
- Pareyson, I. (1989). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins fontes.
- Plazy, G. (2010). *Picasso*. Porto Alegre: L&PM.
- Pontalis, J. B. (2005). *Entre o sonho e a dor*. Aparecida: Ideias & Letras.
- Prigogine, I.; Stengers, I. (1991). *A Nova Aliança: metamorfose da ciência*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Prudente, J. V. (2006). *O búfalo e o olhar avesso da imagem: Clarice Lispector e Pablo Picasso*. (Dissertação de Mestrado). Mestrado em Artes – Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UNB), Brasília, Brasil.
- Reich, W. (1980). *Psicopatologia e Sociologia da vida sexual*. São Paulo: Global.
- Reich, W. (1982). *Análise do Caráter*. São Paulo: Martins Fontes.
- Raffaelli, R. (1996). Psicanálise e Arte: a cruz da sublimação. *Estudos de Psicologia*, 13(1), 11-18.
- Read, H. (1974). *História da Pintura Moderna*. São Paulo: Círculo do Livro.
- Rivera, T. (2005). *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Rivera, T. (2008). *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Rosa, M. D.; Domingues, E. (2010). O Método na Pesquisa Psicanalítica de Fenômenos Sociais e Políticos: a utilização da entrevista e da observação. *Psicologia e Sociedade*, 22(1), 180-188.
- Roussillon, R. (2006). *Paradoxos e Situações Limites da Psicanálise*. São Leopoldo: Editora Unisinos.
- Roudinesco, E.; Plon, M. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Roudinesco, E. (2000). *Porque a Psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Santos, V. O. e Ghazzi, M. S. (2012). A transmissão psíquica geracional. *Psicologia Ciência e Profissão*, 32(3), 632-647.

- Schapiro, M. (2002). *A Unidade da Arte de Picasso*. São Paulo: Cosac e Naify.
- Scotti, S. (2005). Psicanálise, desejo e estilo. *Psychê*, (15), 77-92.
- Silva, A. L. P.; Viana, T. C. (2015). A deficiência simbólica na subjetividade pós-moderna: bases para uma sociedade narcísica. *Barbarói*, 45(3), 9-29.
- Souza-Santos, B. (2015). *Um Discurso Sobre as Ciências*. São Paulo: Cortez.
- Stein, G. (1984). *Picasso (by Gertude Stein)*. London: B. T. Batsford.
- Steinberg, L. (2007). O fim de partida de Picasso. *ARS (São Paulo)*, 5(9), 24-35.
- Vallentin, A. (1962). *Picasso*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Vargas, A.C. R. L. (2001). *Arte: agente provocador na invenção da psicanálise e em análise*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília (UNB), Brasília, Brasil.
- Wanderley, A. A. R. (1999). Narcisismo contemporâneo: uma abordagem Laschiana. *Physis: Rev.Saúde Coletiva*, 9(2), 31-47.
- Walther, I. F. (2000). *Pablo Picasso: o génio do século*. Köln: Taschen.
- Woodford, S. (1983). *A arte de ver a arte*. São Paulo: Zahar / Círculo do Livro.
- Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.
- Zavaroni, D. M. L; Celes, L. A. (2004). O Processo Civilizador: uma leitura da pulsão de morte como excessivo pulsional na compreensão freudiana de cultura. *Pulsional Revista de Psicanálise*, (179), 66-77.

ANEXO 1

Cronologia - biografia de Pablo Picasso

1881 - 25 de outubro: nascimento em Málaga (Espanha) de Pablo Picasso, primeiro filho de José Ruiz y Blasco e de Maria Picasso y Lopez. Seu nome de batismo completo, dado em homenagem a vários parentes e amigos de seus pais era: Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno Maria de los Remedios Cipriano de la Santissima Trinidad Ruiz y Picasso.

1884 - Nascimento de Lola, primeira irmã de Pablo.

1887 - Nascimento de Maria de la Concepción, conhecida como “Conchita” segunda irmã de Pablo.

1891 - José Ruiz y Blasco instala-se com a família em La Coruña, onde ensina desenho na Escola de Belas Artes.

1895 - 10 de janeiro: morte de “Conchita”. José Ruiz y Blasco torna-se professor na Escola de Belas-Artes de Barcelona, na qual Pablo ingressa como estudante. Pinta seu primeiro quadro a óleo completo “*A primeira comunhão*”.

1896 - “*A primeira comunhão*” é exposta na III Exposição de Belas-Artes de Barcelona.

1897 - O quadro “*Ciência e Caridade*” obtém uma menção honrosa na Exposição Geral de Belas-Artes de Madri e uma medalha de ouro em Málaga. No outono Pablo parte para Madri. Ali permanece pelo período de um ano escolar, estudando na Academia San Fernando, porém não se adapta e decide retornar a Barcelona.

1898 - Passa, com seu amigo Manuel Pallarés, uma temporada em Horta de San Juan, onde decidiu ir para Paris.

1900 - Pablo expõem uma série de retratos em Els Quatre Gats, em Barcelona. A tela “*Os últimos momentos*” faz parte das obras que representam a Espanha na Exposição Universal de Paris, onde ele passa três meses em companhia de seu amigo Carlos Casagemas. Passa a adotar o sobrenome da mãe.

1901 - Picasso passa uma temporada na Espanha onde realiza uma exposição de pastéis em Barcelona. Retorna à Paris e expõem na galeria de Ambroise Vollard que se tornou seu principal *marchand*. Passa por grandes privações financeiras e tem início o chamado “O período azul” de sua obra, no qual os quadros eram todos pintados em tons frios monocromáticos de azul.

1902 - 17 de fevereiro: suicídio de Carlos Casagemas abala profundamente Picasso que viaja para Barcelona e só retorna para Paris em outubro.

1904 - Abril: instalação definitiva em Pais, onde encontra um atelier no Edifício Bateau-Lavoir.

1905 - Conhece Guillaume Apollinaire e Gertrude Stein. Inicia uma relação amorosa com Fernande Olivier. Término do “período azul” e início do “período rosa” no qual as pinturas ganham colorido com um leve predomínio do rosado. Pinta “*Os saltimbancos*”.

1906 - Por intermédio de Gertrude Stein conhece Henri Matisse. Pinta “*Retrato de Gertrude Stein*”.

1907 - Conhece Georges Braque. Pinta “*Les Femmes d’Alger (O Versão O)*” considerada obra inaugural do Cubismo. Término do “período rosa”.

1911 - O roubo da *Gioconda* do Museu do Louvre lança suspeitas sobre Picasso e Apollinaire que, involuntariamente, já haviam sido envolvidos com um roubo anterior de estátuas ibéricas no mesmo museu. Tudo foi posteriormente esclarecido e o verdadeiro ladrão foi preso.

1912 - Término da relação com Fernande Olivier e início do romance com Marcelle Humbert, conhecida como, Éva Gouel.

1913 - Morre em Barcelona José Ruiz y Blasco, pai de Picasso.

1914 - Início da 1ª Guerra Mundial. Picasso não se alista para lutar como voluntário na guerra, como fizeram muitos de seus amigos não franceses.

1915 - Conhece Jean Cocteau. Éva Gouel morre de uma doença desconhecida, provavelmente tuberculose.

1917 - Viagem para Roma com Jean Cocteau para realizar os figurinos e cenários da apresentação “*Parade*” de uma companhia de balé russa. Picasso se apaixona por uma das bailarinas da companhia, Olga Kokhlova. A trupe se apresenta em várias cidades da Europa e Olga se separa da companhia para viver com Picasso em Paris.

1918 - Janeiro: Picasso e Matisse realizam uma exposição conjunta na galeria Paul Guillaume. Julho: Picasso e Olga se casam oficialmente em uma Igreja russa de Madri tendo Jean Cocteau como padrinho da noiva. A pintura de Picasso gradativamente vai se alterando do cubismo para um estilo considerado como neoclássico.

1921 - Fevereiro: nascimento de Paulo Ruiz Picasso, filho de Pablo com Olga.

1923 - A família passa o verão em Midi (sul da França), prática que irá se repetir até 1927.

1927 - Picasso encontra nas ruas de Paris uma jovem menor de idade (17 anos), por quem se apaixona, Marie-Thérèse Walter. Inicialmente Picasso pede para que a moça lhe sirva de modelo, o que acontece com o consentimento dos pais, porém em pouco tempo ambos se tornam amantes e a pintura de Picasso ganha uma nova configuração com muitas formas circulares e coloridas.

1929 - Pinta “*Grande nu na poltrona vermelha*”, um dos muitos retratos de Marie-Thérèse.

1933 - Fernande Olivier publica seu livro de lembranças “*Picasso et ses amis*”. Picasso tenta a todo custo impedir a publicação do livro que é visto como uma vingança da ex-amante, mas não consegue. Olga fica muito irritada com o conteúdo da publicação.

1934 - Olga viagem para a Espanha com Paulo. O casamento com Picasso estava chegando ao fim.

1935 - Marie-Thérèse fica grávida e o romance vem a público. Picasso pede o divórcio à Olga, mas esta não concede. Nasce Maria de la Concepción, que será conhecida como “Maya”, a primeira filha de Picasso com Marie-Thérèse. Jaume Sabartés se instale em Paris e logo se torna o secretário pessoal de Picasso.

1936 - Início da Guerra Civil Espanhola. Picasso é nomeado diretor do Museu do Prado, cargo que aceita, mas que não assume, pois não pode ir à Espanha devido sua oposição a Franco. Com os relacionamentos com Olga e Marie-Thérèse desgastados Picasso conhece a fotógrafa Henriette Theodora Markovic, conhecida como “Dora Maar” que também se torna sua amante.

1937 - Picasso se muda para a Rue des Grands-Augustins. Pinta “*Guernica*” cujo processo de criação é todo registrado em fotografia por Dora. Pinta “*mulher que chora*” um dos muitos retratos de Dora Maar, que constantemente era acometida por crises de melancolia.

1939 - Morte de Maria Picasso y Lopez, mãe de Picasso. Início da 2ª Guerra Mundial, parte com Dora e Sabartés para Royan, onde já se encontrava Marie-Thérèse. Pinta “*Pesca noturna em Antibes*”.

1940 - Retorna a Paris. A França é ocupada pela Alemanha Nazista.

1942 - Faz a escultura “*cabeça de touro*” juntando o guidom e o selim de uma bicicleta.

1943 - Em meio a ocupação nazista, conhece a estudante de pintura Françoise Gilot que também se torna sua amante.

1944 - Filiação ao Partido Comunista.

1945 - Picasso rompe em definitivo com Dora Maar. Seu estado melancólico se deteriora a ponto de ter problemas mentais e Jacques Lacan, um amigo conhecido a pouco tempo, é chamado para tratá-la. Pinta “*O ossuário*”.

1946 - Retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova York. Picasso passa uma temporada no Midi com Françoise. Realiza seus primeiros contatos com a cerâmica, em Vallauris. Pinta afrescos no castelo Grimaldi em Antibes.

1947 - Nascimento de Claude, segundo filho de Picasso, o primeiro dele com Françoise Gilot.

1949 - Nascimento de Paloma, a segunda filha de Picasso também com Françoise Gilot. A pomba (paloma em espanhol) é pintada por Picasso como o emblema do Movimento da Paz.

1953 - Os atritos entre o estilo de arte e de vida de Picasso e os ideais do Partido Comunista se ampliam, o retrato de Stalin desenhado por Picasso é publicado na primeira página do jornal *L'Humanité* e choca os comunistas. Françoise abandona Picasso.

1954 - Picasso começa se relacionar com Jaqueline Roque, sua nova assistente e fã incondicional, em pouco tempo tornam-se amantes. Pinta "*As mulheres de Argel*".

1955 - Olga morre e Picasso torna-se oficialmente viúvo e, portanto, livre para casar-se novamente.

1956 – Exposição em Barcelona. Picasso manifesta publicamente seu descontentamento com o Partido Comunista pelas atitudes da União Soviética na Hungria.

1957 - Começa a pintar a série de quadros "*As meninas*" uma releitura da obra de mesmo nome de Velázquez.

1958 - Compra o castelo La Californie em Vauvenarges que havia pertencido à Cézanne e lá, sob a inspiração da memória do mestre continua a fazer diversas releituras de obras clássicas de grandes pintores da humanidade. A partir desse momento Picasso passa a viver em um sistema de quase enclausuramento, em parte pelo excesso da fama que praticamente o impedia de ir a lugares públicos e em parte pelo rígido controle que Jaqueline exercia sobre quem e quando podia visitar o pintor. Pinta "*A queda de Ícaro*" para a sede da Unesco em Paris.

1961 - Casamento com Jaqueline. Grande festa em Vallauris pelo seu octogésimo aniversário. Picasso fica cada vez mais recluso e produz cada vez mais compulsivamente.

1963 - 10 de março: Sabartés realiza um sonho pessoal e inaugura em Barcelona o "Museu Picasso" ao qual doa toda sua coleção pessoal. Picasso fica lisonjeado, mas não comparece a cerimônia, pois a Espanha ainda está sob o domínio de Franco.

1965 - Françoise Gilot publica seu livro de lembranças "*Vivre avec Picasso*" onde relata toda sua história de vida com o pintor.

1966 - O Castelo Grimaldi de Antibes torna-se o segundo Museu Picasso do mundo.

1970 - Picasso doa ao Museu Picasso de Barcelona suas obras de juventude, que haviam sido conservadas em sua família. Exposição no Palácio dos Papas em Avignon.

1973 - 8 de abril: Picasso morre em Mougins e seu corpo é enterrado em Vauvenarges.