

Psicanálise e arte: a cruz da sublimação

Rafael Raffaelli
Universidade Federal de Santa Catarina

São analisados alguns dos aspectos teóricos que unem psicanálise e estética, através dos textos de Freud. É conduzida uma análise histórica da psicanálise aplicada à arte, apontando-se as críticas a essa abordagem e alguns modelos de pesquisa, retomando a polêmica entre Freud e Jung sobre a sublimação como destino pulsional e a sexualização das pulsões. Algumas teorias contemporâneas sobre psicanálise e arte são brevemente revistas. Segue-se uma pequena discussão sobre a Coisa - *das Ding* - e a arte, segundo a conceituação de Lacan sobre a sublimação e suas implicações para uma possível estética psicanalítica.

Palavras-chave: Psicanálise, arte, criatividade, sublimação, percepção.

Abstract:

Psychoanalysis and art: the cross of sublimation

Some of the theoretical aspects linking aesthetics and psychoanalysis are analysed following Freud's works. A historical analysis of the development of psychoanalysis applied to art is conducted, pointing out the critics to this approach and some models of research, recovering the polemics between Freud and Jung about sublimation as a drive destination and the sexualization of drives. Some contemporary theories about psychoanalysis and art are reviewed. Follows a short discussion about the Thing - *das Ding* - and art, as stated in Lacan's conceptualization of sublimation and its implications to a possible psychoanalytic aesthetics.

Key words: Psychoanalysis, art, creativeness, sublimation, perception.

A gênese da psicanálise como terapia determinou sua interpretação da arte como neurose sublimada. Eis aí a sua cruz.

Sendo esse o entendimento de Freud sobre a questão, gerações de psicanalistas continuam a identificar a arte ao sintoma e, por outro lado, a percepção à consciência.

No texto *O interesse da psicanálise do ponto de vista da ciência da estética* (1913), Freud expressa sua visão da arte:

A arte é uma realidade convencionalmente aceita, na qual, graças à ilusão artística, os símbolos e os substitutos são capazes de provocar emoções reais. Assim, a arte constitui um meio-caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação - uma região em que, por assim dizer, os esforços de onipotência do homem primitivo ainda se acham em pleno vigor. (Freud, 1986, XIII:223)

Nesse sentido, a comparação entre a percepção e a atividade onírica, tal como colocada por Freud na *Interpretação dos sonhos* (1900), é esclarecedora. Se durante a vida de vigília a orientação do aparelho psíquico segue uma direção "*progressiva*", isto é, partindo das percepções externas até a atividade motora, no sonho pode-se afirmar que essa direção é "*regressiva*", pois passa a funcionar no sentido inverso, partindo das excitações internas e tomando-as como originárias do exterior, ativando a atividade motora até um determinado limiar. Dessa forma, o impulso gerado no inconsciente se propaga em direção à extremidade perceptiva num movimento "*regrediente*" até atingir a "*vividez sensorial*", tendo transformado "*pensamentos em imagens*". A meta da regressão seria a obtenção de uma "*identidade perceptiva*" com os traços mnêmicos vinculados à satisfação de uma necessidade e, desse modo, Freud evidencia três aspectos desse processo: o aspecto tópico, pela direção inversa da excitação; o aspecto temporal, pelo retorno a estruturas psíquicas mais antigas; e o aspecto formal, pela retomada de maneiras primitivas de expressão. (cf. Freud, 1986, IV e V; vide Raffaelli, 1994)

O excerto a seguir, retirado do texto *Escritores criativos e devaneio* (1908), elabora outra idéia:

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. (...) Não posso ignorar a relação entre as fantasias e os sonhos. Nossos sonhos noturnos nada mais são do que fantasias dessa espécie, como podemos demonstrar pela interpretação dos sonhos. (Freud, 1986, IX:150-154)

Esse aspecto do brincar foi desenvolvido por Winnicott, que se apercebeu das vinculações entre o lúdico e a arte e buscou as origens da criatividade. Para ele o impulso criativo está presente em qualquer pessoa nos atos não-automatizados da vida cotidiana, não sendo, assim, privilégio dos grandes artistas. (Winnicott, 1975)

O processo de criação artística alterna-se entre modos de pensar diferenciados e não-diferenciados, fazendo que uma determinada intenção consciente possa se ramificar infinitamente até o caos perceptivo. Contudo, subjacente a essa ausência de sentido, podemos encontrar uma ordem nesse processo, a lógica do processo primário, que confere uma estrutura a essa desorientação.

A arte moderna salientou esse aspecto fragmentário da imaginação criadora, propriamente inconsciente, em que o abstrato sugere um aparente desregramento da fantasia do artista. Mas mesmo nas pinturas figurativas dos séculos anteriores esse aspecto se mantém, admitindo, assim, uma interpretação segundo o viés teórico da Psicanálise. Entretanto, não existiria uma ordem intrínseca à arte que escapa à análise superficial da consciência? Pois o pensamento consciente é focalizado e busca a diferenciação dos elementos perceptivos, enquanto o pensamento inconsciente é não-diferenciado e trabalha por agrupamento metafórico ou metonímico.

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. E foi efetivamente analisando as imagens renascentistas que a psicanálise da arte teve sua *première*.

A análise de obras de arte segundo uma perspectiva psicanalítica remonta ao próprio Freud que realizou vários ensaios sobre essa temática. Entre eles podemos citar os trabalhos intitulados *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910) e *O Moisés de Michelangelo* (1914), ambos tratando da interpretação de obras de artistas renascentistas. Além desses, analisou também escritos literários, de autores como Sófocles (*Édipo-Rei*), Shakespeare (*Hamlet*), Goethe (*Uma recordação de infância de Dichtung und Wahrheit*), Dostoievski (*Irmãos Karamasov*), Jensen (*Gradiva*) e outros.

Quanto aos dois primeiros ensaios, seguem direções opostas. Na análise do quadro de Leonardo - a *Santa Ana com a Madona e o Menino* - Freud remete-se aos eventos da vida do pintor como determinantes da imagem expressa em sua obra. Assim é que hipotetiza sobre as relações entre Leonardo e sua mãe, explicando sua homossexualidade a partir daí. Nas palavras de Freud:

O quadro contém a síntese da história de sua infância: os seus detalhes devem ser explicados relembando as impressões mais pessoais da vida de Leonardo. (Freud, 1986, XI:103)

Isso estaria representado pelo “*abutre*” (no original *nubio*, na verdade um milhafre e não um abutre, um erro de tradução encampado por Freud) formado pelas vestimentas da figura feminina, que colocaria seu rabo na boca do menino, - correspondendo à idéia de um ato de *fellatio* - e que remeteria a uma lembrança ou fantasia da infância de Leonardo contida no *Codex atlanticus*. Essa interpretação aparece numa nota adicional de 1919:

Uma descoberta notável foi feita por Oskar Pfister no quadro do Louvre, e mesmo que não estejamos inclinados a aceitá-la sem reservas, temos de reconhecer o seu aspecto profundamente interessante. Na roupagem de Maria, de composição e arranjo extremamente confusos, ele descobriu o contorno de um

abutre, o que ele interpreta como uma charada-pictórica inconsciente(...)
(Freud, 1986, XI:106)

Nesse ensaio, então, Freud visa realizar uma psicanálise do autor através da obra, considerando-a uma projeção dos conteúdos reprimidos do mesmo. No entanto, reduzida a obra a seu autor, toda a espiritualidade que evoca se esvanece e só resta a suposta tensão de uma alma atormentada posta a nu. Assim, essa metodologia de análise é inadequada a uma abordagem que vise compreender a obra como um processo estético de criação e não apenas como a derivação de uma personalidade neurótica.

Da mesma forma, supor que os deuses surgiram por sublimação dos órgãos genitais e que mesmo Deus e a Natureza - as bases do trabalho de Leonardo - não seriam mais que substitutos de figuras parentais é uma supersimplificação que não faz jus ao gênio de Freud.

Esse ensaio foi retomado exaustivamente por vários autores, dentre os quais merecem menção K.Eissler (*Leonardo da Vinci: Psychoanalytic notes on the enigma*, 1961), J.Laplanche (*Le Leonardo de Freud*, 1976. In: *Problématiques III*) e S.Viderman (*Prima ricordatione della mia infanzia*, 1982. In: *La construction de l'espace analytique*).

No ensaio seguinte, sobre a escultura de Miguel Ângelo Buonarroti, a teoria freudiana sofre uma mudança de rota: após as críticas ao seu trabalho sobre Leonardo, Freud procura agora, anonimamente, analisar a obra e não o autor. Na verdade, ele só assumiria a autoria desse ensaio em 1924.

Já na *Introdução*, Freud expõe seus objetivos:

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. O próprio produto, no final das contas, tem de admitir uma tal análise, se é que realmente constitui uma expressão efetiva das intenções e das atividades emocionais do artista. 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 porque fui tão fortemente afetado. Arrisco-me mesmo a esperar que o efeito da obra não sofrerá qualquer diminuição após termos conseguido analisá-la.
(Freud, 1986, XIII:254)

Freud passa, então, a analisar as incongruências na postura da estátua de Moisés, analisando suas possíveis forças motivadoras:

À medida que nossos olhos percorrem a estátua de cima para baixo, a figura apresenta três estados emocionais distintos. As linhas do rosto refletem os sentimentos que predominaram; o meio da figura mostra os traços do movimento reprimido; e o pé ainda permanece na atitude da ação projetada. É como se a influência controladora houvesse avançado de cima para baixo(...) 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, 1986, XIII:272-275)

Após esses trabalhos de Freud, muitos de seus primeiros discípulos passaram a "psicanalizar" obras

de arte, alguns sem muito critério. Dentre os mais interessantes, pode-se citar Karl Abraham e o musicólogo Max Graf. Otto Rank desenvolveu vários ensaios sobre o tema, deles talvez o mais conhecido seja *O mito do nascimento do herói* (Rank, 1991), publicado em alemão em 1909. Ernst Kris, especialista em glíptica renascentista, realizou estudos psicanalíticos sobre esculturas vienenses na década de 1920. Charles Baudoin, aluno de Freud e Jung, publicou em 1929 o primeiro trabalho com a denominação *Psychanalyse de l'art*. Marie Bonaparte, discípula dileta do mestre, publicou uma psicobiografia de Poe em 1933. Ernest Jones, biógrafo oficial do pai da psicanálise, lançou o livro *Hamlet and Oedipus* em 1949, sendo bastante criticado por seu reducionismo. Hans Sachs e Theodor Reik também realizaram obras sobre arte e beleza e análise literária na década de 1940. (cf. Gay, 1988:677 e Bazin, 1989:268)

A quase todas essas primeiras teorizações da relação entre psicanálise e estética é aplicável a crítica que Paul Ricoeur dirige ao próprio Freud:

Freud explica muito bem a unidade funcional do sonho e da criação, mas lhe escapa a diferença qualitativa, a diferença de "fim" que dialetiza a pulsão; e esta é a razão de não haver resolvido o problema da sublimação. (Ricoeur, 1990:455)

Desse modo, a obra de arte não seria uma simples projeção dos conflitos de um artista, mas uma tentativa de resolvê-los simbolicamente numa atividade prospectiva à qual outras pessoas (o público) possam identificar-se.

Isso também é o que nos relata Germain Bazin:

A psicanálise da arte foi em geral mal acolhida pelos historiadores, sendo que os de estrita observância a ignoraram. Alguns, que admitem os poderes terapêuticos da psicanálise, acham que ela não deve extrapolar seu objetivo médico.(...) Outros, embora dados à leitura dos símbolos, consideram vã a psicanálise aplicada à obra de arte. (Bazin, 1989:272)

Talvez grande parte da resistência à psicanálise estaria na imputação de motivos sexuais inconscientes ao artista na elaboração de sua obra. Mas esse entrave não adviria da confusão entre o "inconsciente do poema" e o "inconsciente do poeta", tal como postulado por Groddeck? (Groddeck, 1969:280)

A questão da sexualização das pulsões também motivou a mais célebre dissensão da psicanálise, a de Carl Gustav Jung, para quem a sublimação é uma "piedosa imagem ideal, inventada para sossegar inoportunos questionadores". (Jung, 1985:32)

Jung divergiu da interpretação freudiana sobre a obra de arte, propondo uma visão mais abrangente para o entendimento da manifestação artística, aproximando-se de uma simbólica tradicional. Um exemplo claro disso é a sua crítica à análise da *Santa Ana* de Leonardo realizada por Freud, que, do ponto de vista junguiano, nada mais seria que a "representação clássica do motivo mitológico das duas mães". (Jung, 1985:33)

Para Jung, então, a essência da obra de arte não consiste no fato de ser afetada por idiosincrasias pessoais, mas em elevar-se acima do pessoal e "falar para o espírito e o coração da humanidade", não devendo ser tratada como neurose. (Jung, 1976:21)

Contudo, alguns críticos opõem-se às teorias de Jung sobre arte e literatura, considerando-as tão reducionistas como as postuladas por Freud, embora por diferentes motivos. Embora evite reduzir todos os aspectos da obra de arte a elementos sexuais, Jung também propõe um limitado quadro de interpretações possíveis, vinculadas aos arquétipos básicos, o que empobrece a compreensão da polissemia do fenômeno estético. (Hultberg, 1993)

A visão junguiana, por outro lado, é igualmente criticada por Lacan nos seguintes termos:

O microcosmo não tem absolutamente nada a ver com o macrocosmo e não engendra um mundo senão na imaginação. Essa é a doutrina freudiana, contrariamente ao rumo em que um tal de seus discípulos, Jung para citá-lo, tenta arrastá-la - esse ponto de bifurcação do grupo freudiano que se situa em torno de 1910. (Lacan, 1988:117)

Lacan supõe, desse modo, que os arquétipos junguianos estão no corpo e que a dessexualização da libido é um retrocesso. Mas essa não seria uma solução simplista em demasia?

Sem dúvida podemos concordar com Laplanche quando afirma que “*a sublimação é certamente uma das cruces (em todos os sentidos do termo) da psicanálise.*” (Laplanche, 1989:9)

A pertinência dessa polêmica entre Freud e Jung e seus desdobramentos - buscando um entendimento do sublime - para a formulação de uma estética psicanalítica é uma questão ainda em aberto.

Laplanche, nas suas aulas de 1977, tenta uma posição conciliadora ao afirmar que existe, sim, uma direção ou destino não-sexual a par da pulsão sexual, essa última também se dicotomizando em Eros e Thanatos. Porém, essa força não-sexual estaria entrelaçada desde a origem à sexualidade, à libido, que a recobriria como na metáfora lacaniana do “*omelete*”. De outra maneira, nada diferenciaria a sublimação do sintoma e veríamos novamente retornar a identificação entre arte e neurose. Essa derivação do conceito de sublimação aponta, também, para o seu ocaso, para sua destruição. (Laplanche, 1989)

Nas décadas seguintes, em que pese um certo descrédito pela intervenção da psicanálise no campo da estética, vários estudiosos perseveraram nessa linha de pesquisa, introduzindo novas perspectivas e metodologias visando aprimorar o estudo da arte e de seus objetos, e não justificar a própria teoria psicanalítica através da obra. Autores como Winnicott, Niederland, Ehrenzweig, Spector, Meltzer, Rose, Elkins, Waelder, Fairbanks, Gedo, Kaplan, Meuer e outros mais buscaram caminhos alternativos. (Gay, 1988:678)

Perpassemos, então, as principais contribuições de alguns desses teóricos à questão da criatividade e da atividade artística.

Winnicott (1975) com seu conceito de processo *transicional* coloca a imaginação como resultado de uma ligação precoce do sujeito com o *objeto transicional*, que serve de ponte entre o familiar e o estranho, conferindo um sentido de realidade e identidade quando da separação da mãe. Esse processo não termina na infância, continuando posteriormente no jogo, na fantasia e nas elaborações estéticas.

Niederland (1976) analisa o processo criativo do ponto de vista do artista, avaliando quais as condições ideais para a expressão estética. Para ele a produção criativa em qualquer domínio depende do funcionamento sincrônico entre ego e superego. Parte do processo criativo é uma função do ego autônomo, consciente; a inspiração traduzida em fantasias, imagética e formação simbólica é própria do processo primário. Para produzir o artista deve imergir no ato criativo, vivendo, então, afastado da vida cotidiana num *hortus conclusus* (jardim murado). A obra concluída atribuiria ao artista um sentido a seu *self*, como sua imagem idealizada.

Ehrenzweig (1977) formulou a teoria das “*três fases de criatividade*”, inspirado pela conceitualização kleiniana do desenvolvimento infantil. De modo semelhante aos trabalhos de Segal (1969) e Stokes (1969) supõe uma fase inicial *esquizóide*, na qual o artista projetaria aspectos fragmentários de seu *self*; seguiria-se uma fase de *mania* em que os fragmentos seriam ordenados segundo uma determinação inconsciente; finalmente adviria a fase *depressiva*, com o reconhecimento da imperfeição, superada pela expectativa de uma integração futura.

Para Spector (1988) a psicanálise ainda ocupa um papel relevante na crítica de arte e observa que a metapsicologia freudiana da segunda tópica, numa visão semiótica, poderia ser entendida como: *id* (artista), *ego* (obra) e *superego* (audiência). A reticência de muitos historiadores de arte em relação à psicanálise explica-se pelo receio de que a interpretação da obra de arte transforme-se num *catalogue déraisonné*, substituindo a racionalidade pela desrazão. Mas, ao menos, um nicho estaria garantido ao psicanalista: a análise da contra-transferência envolvida no trabalho de exegese de um determinado autor.

Meltzer (1990), seguindo a teorização de Bion, define a vida mental como função geradora de metáforas e que os significados atribuídos às experiências emocionais serão fundamentalmente aqueles que estão em relação à “*beleza do mundo*”. Daí decorre o seu conceito de “*conflito estético*”, como derivação da dúvida se a beleza externa do objeto é pareada com a bondade interior do mesmo. A qualidade enigmática do objeto é salientada e a

saída para essa ambivalência essencial é o conhecimento (*vínculo C*), por intermédio do qual o sujeito se desvincularia do objeto, libertando-o de suas idealizações.

Rose (1986, 1993) advoga a idéia de que a arte nos orienta a compreender a realidade fluida e ambígua em que vivemos, expandindo a consciência do *self* para a assimilação de novas formas. Por isso, não interpretamos a arte, ela é que nos interpreta. Apóia-se, para tanto, no conceito de processo transicional de Winnicott e supõe que o afeto é a base biológica da arte.

Elkins (1994) indaga-se sobre a razão de os historiadores de arte referirem-se repetidas vezes a conceitos psicanalíticos como se fossem termos de senso comum, sem estabelecer uma aproximação crítica aos mesmos. Imputa parte dessa situação à literatura psicanalítica tradicional que produziu interpretações “execráveis” de obras-primas. Para evitar impropriedades, uma psicanálise aplicada à arte deveria ser: (1) menos dogmática em suas interpretações oriundas do *corpus* teórico freudiano; (2) cautelosa na busca de motivações inconscientes para tudo; (3) atenta às nuances históricas e vieses culturais.

Além dos teóricos citados, merecem destaque as proposições de Jacques Lacan contidas no *Seminário 7 - A ética da psicanálise* (1959-1960) sobre a questão da sublimação e da arte.

Inicialmente, lembra-nos Lacan:

Tudo que é da ordem do Trieb coloca a questão de sua plasticidade e também de seus limites. (Lacan, 1988:120)

Ele busca clarificar o papel do sistema das *Vorstellungsrepräsentanzen*, isto é, dos elementos significantes do psiquismo, dos representantes ideacionais, que dirigem o *Trieb* (pulsão ou deriva) para outro ponto -sublimado -, diverso de seu *Ziel* (fim ou alvo) original.

Já sabemos, desde Freud, que não devemos confundir sublimação com idealização, que dizem respeito a diferentes processos. Lacan avança mais este ponto:

Tento aqui fornecer-lhes as coordenadas exigíveis da sublimação para

que possamos dar conta de sua relação como o que chamamos de a Coisa - em sua situação central quanto à constituição da realidade do sujeito. (Lacan, 1988: 148)

A *Coisa - das Ding* - se apresenta como unidade velada do real, aquilo que padece de significante. Deve, então, ser representada por Outra coisa, algo que está para além do princípio do prazer. Algo que tem sua função numa inexistência, um furo, um buraco, um vazio. Um vaso, por exemplo, no dito clássico de Lao-Tse que Lacan relembra. Ou no macarrão *penne*.

Esse nada particular que o caracteriza em sua função significante é justamente, em sua forma encarnada, aquilo que caracteriza o vaso como tal. É justamente o vazio que ele cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo. (Lacan, 1988:152)

O vazio e o pleno são, dessa forma, introduzidos à nossa consideração como uma falsa dicotomia, porque todo discurso pode, ao mesmo tempo, ser as duas coisas, sem prejuízo de uma ou outra. O vaso, na visão de Lacan, representa “*a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa.*” (Lacan, 1988:153)

Esse ponto é lembrado por Lacan para situar a relação entre os três termos da sublimação - arte, religião e ciência -, em que a Coisa situa-se entre o real e o significante.

Essa Coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio(...) Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio. (Lacan, 1988:162)

Com isso quer dizer que em toda sublimação o vazio será determinante e que, portanto, toda a arte tem por característica básica estruturar-se tendo como epicentro esse mesmo vazio. Para demonstrar esse tópico, Lacan utiliza-se da análise no quadro de Hans Holbein, *Os Embaixadores*, no qual surge uma caveira em anamorfose indicando o tema clássico: *Vanitas*.

Esse seria, então, o ponto central de toda manifestação artística e base teórica para o início de uma interpretação psicanalítica segundo o paradigma lacaniano.

Contudo, Lacan não formaliza essas suas intuições e mesmo o exemplo do quadro de Holbein é insatisfatório. Sua interpretação não introduz nenhum elemento novo para a compreensão da pintura, pois o emprego da anamorfose é um aspecto já analisado pela história da arte e que teve seu apogeu com os Maneiristas (Hocke, 1961). Além disso, restam dúvidas sobre o significado do **vazio** por ele proposto como chave interpretativa, visto se constituir em temática recorrente na tradição místico-religiosa tanto oriental - caso de Lao-Tse, mas também do Budismo, dos Vedas e do Sufismo -, como ocidental - no *Gênesis* do Antigo Testamento, nos mistérios órficos, em Plotino, Ficino, São João da Cruz, Böhme, na Cabala, na Alquimia e mesmo na física quântica contemporânea (*Vacuum*) entre muitos outros exemplos.

Será que aquilo que falta em Lacan encontraremos em Jung, ou mesmo naqueles em que se inspirou, os neoplatônicos? Essa questão retoma em outros termos a polêmica *Freud-Jung* e a deixaremos, por ora, em aberto.

E qual seria, então, a metodologia possível para uma interpretação psicanalítica da obra de arte?

A orientação metodológica básica talvez devesse seguir as palavras de Freud no ensaio *Algumas lições elementares de psicanálise* (1940), escrito já no final de sua vida:

Em consequência do caráter especial de nossas descobertas, nosso trabalho científico em psicologia consistirá em traduzir processos inconscientes em conscientes, e assim preencher as lacunas da percepção consciente. (Freud, 1986, XXIII:321)

Assim, poder-se-ia afirmar que melhor proveito se retira da psicanálise aplicada à arte quando ela se dirige à análise da obra - em seus elementos inconscientes de composição, que não são estritamente pessoais - e não às vicissitudes da vida de seu autor que se supõe estarem nela refletidas.

Entretanto, os aspectos biográficos - como psicobiografia e contra-transferência - e estilísticos não devem ser negligenciados, dado esclarecerem o sentido sociocultural do trabalho e configurarem o *milieu* em que ele se insere em uma história das mentalidades.

Referências

- BAZIN, G. (1989). *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- EHRENZWEIG, A. (1977) *A ordem oculta da arte: A psicologia da imaginação artística*. Rio de Janeiro: Zahar.
- EISSLER, K. (1961) *Leonardo da Vinci: Psychoanalytic notes on the enigma*. New York: Harper.
- ELKINS, J. (1994). The failed and the inadvertent: art history and the concept of the unconscious. *International Journal of Psychoanalysis*. 75(1):119-132.
- FAIRBAIN, W.R.D. *From instinct to self: Selected papers of W.R.D. Fairbain. Vol 2: Applications and early contributions*. Northvale (NJ): Janson Aronson, 1994.
- FREUD, S. (1986). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 24v. v.IV, V, IX, XI, XIII, XXIII. Rio de Janeiro: Imago.
- GAY, P. (1988). *Freud: uma vida para nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GRODDECK, G. (1969). *La maladie, l'art et le symbole*. Paris: Gallimard.
- Hocke, G.R. (1961). *El mundo como laberinto I: El manierismo en el arte*. Madrid: Guadarrama.
- HULTBERG, P. (1993) Jungs Theorien zu Kunst und Literatur. *Analytische Psychologie*, 24(4):243-261.
- JONES, E. (1967). *Hamlet et Oedipe*. Paris: Gallimard.
- JUNG, C.G. (1976). *Formaciones de lo inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (1985). *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes.
- KAPLAN, D.; KAPLAN, L. *Clinical and social realities*. Northvale (NJ): Jason Aronson, 1995.
- LACAN, J. (1988). *O seminário livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: J.Zahar.
- LAPLANCHE, J. (1989). *Problemáticas III: A sublimação*. São Paulo: Martins Fontes.

- MELTZER, D. (1990). O conflito estético: O seu lugar no processo de desenvolvimento. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 8:5-29.
- NIEDERLAND, W.G. (1976). Psychoanalytic approaches to artistic creativity. *The Psychoanalytic Quarterly*, 45(2):185-212.
- RAFFAELLI, R. (1994). O conceito de percepção em Freud: repercussões. *Estudos de Psicologia*, 11 (1/2): 33-46.
- RANK, O. (1991). *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós.
- RICOEUR, P. (1990). *Freud: uma interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- ROSE, G.J. (1986). *The power of form: A psychoanalytic approach to aesthetic form*. Hillsdale: International Universities Press.
- _____. (1993). Affect: A biological basis of art. *Journal of The American Academy of Psychoanalysis*, 21 (4): 501-512.
- SEGAL, H. (1969). Uma concepção psicanalítica da estética. In: *Temas de psicanálise aplicada*. Rio de Janeiro: Zahar. p.97-122.
- SPECTOR, J.J. (1988). The state of psychoanalytic research in art history. *The Art Bulletin*, 70(1):49-76.
- STOKES, A. (1969). A forma em arte. In: *Temas de psicanálise aplicada*. Rio de Janeiro: Zahar. p.123-139.
- VIDERMAN, S. (1990). *A construção do espaço analítico*. Campinas: Escuta.
- WINNICOTT, D.W. (1975). *O brincar & a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.