



Revista Affectio Societatis
Departamento de Psicoanálisis
Universidad de Antioquia
revistaaffectiosocietatis@udea.edu.co
ISSN (versión electrónica): 0123-8884
ISSN (versión impresa): 2215-8774
Colombia

2016
Rita Maria Manso de Barros
A ARTE, O GOZO FEMININO E O MAL-ESTAR NA CONTEMPORANEIDADE
Revista Affectio Societatis, Vol. 13, N.º 24, enero-junio de 2016
Art. # 10 (pp. 123-139)
Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Tipo de documento: Artículo de investigación

A ARTE, O GOZO FEMININO E O MAL-ESTAR NA CONTEMPORANEIDADE

Rita Maria Manso de Barros¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ);
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO), Brasil
ritamanso2008@gmail.com

Resumo

A partir de um acontecimento na Academia Brasileira de Letras, que suspendeu a transmissão online de uma palestra sobre arte erótica, parte-se da argumentação freudiana da arte como uma das formas à qual os seres humanos recorrem em busca de felicidade. Ela serve de bálsamo para a dor de existir, o mal-estar que nos acompanha. A arte serve assim ao nada, ao vazio existencial e proporciona gozo. Mas ela é também uma mercadoria controlada pelo capital que induz ao consumo. O artista faz de sua arte uma forma de resposta ao encontro com o real e nós, expectadores, deixamos que ela nos acalente ou desperte, ainda que para o deserto do real. O gozo feminino é tomado como um equivalente àquilo que se experimenta diante da obra de arte: indizível, desconhecido, estranho, esplendoroso, devastador.

Palavras-chave: arte, gozo, mal-estar, contemporaneidade.

EL ARTE, EL GOCE FEMENINO Y EL MALESTAR EN LA CONTEMPORANEIDAD

Resumen

A partir de un hecho en la Academia Brasileña de Letras, que suspendió la transmisión online de una conferencia sobre arte erótico, se parte de la argumentación freudiana del arte como una de las formas a la que los seres humanos recurren en

busca de felicidad. Este sirve de bálsamo para el dolor de existir, el malestar que nos acompaña. El arte sirve así a la nada, al vacío existencial, y proporciona goce. Pero es también una mercancía controlada por el capital que induce al consumo. El artista hace de su arte una forma de respuesta al encuentro con lo real, y nosotros, espectadores, dejamos que nos arrulle o despierte, puesto que detiene el desierto de lo real. El goce femenino se toma como un equivalente de lo que se experimenta ante la obra de arte: indecible, desconocido, extraño, esplendoroso, devastador.

Palabras clave: arte, goce, malestar, contemporaneidad.

ART, FEMININE JOUISSANCE, AND DISCONTENT IN CONTEMPORANEITY

Abstract

From an incident at the Brazilian Academy of Letters, that cancelled the online transmission of a lecture on erotic art, this paper presents the Freudian argumentation of art as a form to which human beings resort in search of happiness. It is a balm for the pain of existence and the discontent that accompanies us. Thus, art serves the void, the existential emptiness, and provides jouissance. But it is also a merchandise controlled by the capital that induces to consumption. The artist makes of his art a form of answer to the encounter with the real, and we –spectators– allow it to lull us to sleep or to awaken us, since it stops the desert of the real. Feminine jouissance is taken as an equivalent of what is experienced faced with the work of art: unspeakable, unknown, strange, splendid, devastating.

Keywords: art, jouissance, discontent, contemporaneity.

1 Psicoanalista. Profesora Asociada del Programa de Posgrados en Psicoanálisis de la Universidad del Estado de Rio de Janeiro (UERJ). Profesora Asociada

de la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro (UNIRIO). Doctora en Teoría Psicoanalítica, Universidad Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

L'ART, LA JOUISSANCE FEMININE ET LE MALAISE DANS LA CONTEMPORANEITE

Résumé

Cet article prend comme point de départ la suspension d'une transmission en ligne d'une conférence sur l'art érotique de la part de l'Académie brésilienne des Lettres. L'argument freudien selon lequel l'art est l'une des formes auxquelles les êtres humains ont recours dans leur recherche du bonheur, sert donc d'appui à cet article. L'art est un baume à la douleur d'exister, au malaise qui nous accompagne. L'art sert ainsi au néant, au vide existentiel et donne accès à la jouissance. Mais il est aussi une marchandise contrôlée par le capital poussant à la

consommation. L'artiste fait de son art une forme de réponse à la rencontre du réel, et nous, en tant que spectateurs, nous laissons que cet art nous berce ou nous réveille car il détient le désert du réel. La jouissance féminine est considérée comme équivalent de ce que l'on ressent face à un chef d'œuvre : indicible, inconnu, étrange, splendide, dévastateur.

Mots-clés : art, jouissance, malaise, contemporanéité.

Recibido: 06/09/15

Aprobado: 01/11/15

A arte serve ao nada

Podemos afirmar que a arte está a serviço do nada, como o amor, a política ou a psicanálise, isto é, a serviço da manutenção e preservação da capacidade de desejar. O nada é aqui o pequeno vazio, ou, em termos lacanianos, o objeto *a*, ou talvez um quarto nó que sustenta, amarra e faz girar a experiência humana entre os registros imaginário, simbólico e real. Não podemos afirmar que a arte não serve para nada. Ela serve para que possamos, no fugaz momento da contemplação, repousarmos as armas das defesas impostas pelo mal-estar engendrado pelo simples fato de sermos seres falantes.

Contudo, a arte também escancara o horror, jogando olhos adentro, a miséria humana. Basta ver *Guernica*, de Picasso ou o quadro de Goya, *Saturno devorando seus filhos*. Ontem e hoje. Tanto podemos passear sobre uma cena campestre, como num quadro de cores suaves de Renoir, nos maravilhamos ou horrorizamos com a exposição da genitália feminina em *A origem do mundo*, de Gustave Courbet, ou com a *Medusa*, de Caravaggio, terrificada diante do reflexo de sua própria morte no escudo de Jasão, ou com os quadros realistas e hipnotizantes de Lucien Freud, neto do criador da psicanálise, expondo na tela a angústia da finitude.

Que relações pode haver entre arte, gozo e o mal-estar na contemporaneidade e qual a importância de buscar essas relações? Como a arte é uma das formas de recobrir o real, que leva o artista a sublimar a pulsão (forma de gozo) e o espectador a se deliciar (gozar) no ato de contemplar uma obra de arte, atenuando ou aumentando o mal-estar que o constante bombardeio de estímulos da vida contemporânea lança sobre os sujeitos, nos foi possível partir de um acontecimento recente, e amplamente divulgado pela mídia, para pensar essas relações. Para fazer esse percurso, vamos utilizar conceitos da psicanálise freudiana e laciana.

Sabemos que Freud (1976a/1919) pensava que a aplicação da psicanálise “não está de modo algum confinada ao campo dos distúrbios psicológicos, mas estende-se também à solução de problemas da arte, da filosofia e da religião” (p. 219), sendo a arte uma das formas a qual os seres humanos recorrem em busca de um bálsamo para a dor de existir, o mal-estar que nos acompanha. A arte serve assim ao nada, ao vazio existencial e proporciona gozo. Mas ela é também uma mercadoria controlada pelo capital que induz ao consumo.

Se o artista faz de sua arte uma forma de resposta ao encontro com o traumático, nós, observadores, deixamos que ela nos acalente ou desperte, ainda que para o deserto do real. O que se experimenta diante de uma obra de arte pode ser da ordem do indizível, desconhecido, estranho, esplendoroso, devastador, como um gozo suplementar, específico do feminino. O gozo feminino está referido ao ilimitado e ao real indizível, e pode ser apenas esboçado por outros meios. É justamente a devastação, a derrubada, que serve de ponto de encontro entre o ser-mulher e o ser-artista, procurando formas de lidar com aquilo que não pode ser circunscrito em palavras.

Quero argumentar que a arte e as mulheres (o gozo feminino) estão a serviço do nada, mas que isso não as torna menos imprescindíveis à alma humana, sendo formas de lidar com o mal-estar na época de Freud, muito antes dele e em nossos dias. Se a obra de arte é aquilo que serve ao nada, o feminino goza com ele. Se na metáfora mitológica, a visão da Medusa petrificava o homem, a visão crua da falta não deixa por menos, mas falha. Ainda que queiram nos anestesiarem, a psicanálise, amiga do real, leva ao despertar, como o encontro com a incompletude e o *savoir-y-faire* esperado por Lacan ao final de uma análise, onde cada um assume o lugar de artista de sua própria vida, reescrevendo-a, repintando-a, no *sinthoma*.

A origem do mundo: um acontecimento

No ano de 2012, a direção da Academia Brasileira de Letras (ABL) suspendeu a transmissão em tempo real, ao vivo, de uma conferência do historiador Coli (2012a), professor de História da Arte da Universidade de São Paulo, para o ciclo “O futuro não é mais o que era”, organizado pelo filósofo Adauto Novaes. Ao expor sua argumentação sob o título “O sexo não é mais o que era”, Coli fazia exhibir em uma grande tela os objetos de arte sobre os quais sua fala se baseava².

A justificativa da direção da ABL foi a de que o conteúdo das imagens transmitidas era impróprio para um meio de divulgação, a Internet, que não apresenta restrição de idade. O ponto de corte parece ter sido não a exibição do quadro de Gustave Courbet, *A origem do mundo*, entre outras imagens, mas a leitura de um texto onde a palavra “boceta” foi empregada. Apesar da reação indignada dos que assistiam à palestra pela sua interrupção e das acusações ao conservadorismo da ABL, podemos lembrar que não foi nada diferente do que fez o *Facebook* ao retirar o perfil de um internauta francês que utilizava a mesma imagem do quadro como sua foto no perfil. Por ora, deixemos para adiante nosso comentário sobre o poder das palavras sobre o das imagens e pensemos um pouco nessa obra prima da pintura realista do século XIX. Ela tem história. Eis o quadro.



Imagem extraída do site do Museu D'Orsay

Courbet pintou o quadro *A origem do mundo* em 1866, um ano antes da morte de Baudelaire, sob encomenda do diplomata egípcio-turco Khalil-Bey, embaixador em Paris, grande colecionador de obras de arte. Ele tinha em sua coleção, entre outros, o também famoso quadro de Ingres, *O banho turco*, que mostra mulheres nuas de maneira sutil e outro quadro de Courbet, *O sono*. Ele desejava uma pintura que retratasse o nu feminino da forma mais exposta, sem nenhum subterfúgio.

² Sua palestra no ciclo *Mutações* pode ser vista e ouvida em: <http://www.youtube.com/watch?v=-32PxofoXo>

O quadro mostra em primeiro plano o contorno da genitália feminina cujo desenho nos faz lembrar o chamado continente negro, a África, suposto berço da vida, cortado pelo *canyon* dos grandes e pequenos lábios, de onde brotam líquidos, receptor do sêmen que originará a vida do mundo, continente misterioso, fértil e, ao mesmo tempo, desértico. O sexo é ali exposto sem nenhum pudor, numa ousadia do artista que leva o expectador a receber a imagem ostensiva, conduzindo a uma torrente de sensações.

A pintura retrata uma parte do corpo de uma mulher deitada, destacando um dos seios, seu ventre e, entre as coxas afastadas, a sua genitália de onde entre os pelos brotam os pequenos lábios. É uma pintura bonita de se ver: cores suaves, corpo delineado numa posição de descanso que leva o expectador à contemplação. Pode, por outro lado, levar à chacota e ao riso canalha, como propõe Coli. Cada sujeito fará do que vê um cenário para seu imaginário particular.

Contam que o diplomata pendurou-o em seu banheiro, coberto por uma pequena cortina, que velava ao mesmo tempo em que atiçava a curiosidade daqueles que por ali passavam. Khalil-Bey perdeu-o em dívidas de jogo e daí em diante o quadro teve diversos donos, até acabar nas paredes do psicanalista francês Jacques Lacan, que o comprou para decorar sua casa de campo em Guitrancourt. Ali, Lacan mantinha a pintura numa edícula, separada da casa, para onde levava alguns poucos convidados para admirá-la.

O historiador da arte, Thierry Savatier, que escreveu um livro sobre a história do quadro, comenta que Lacan só o mostrava a um seletivo grupo de eleitos “sempre com uma cerimônia especial que conferia a impressão de serem autênticos iniciados, e lhes convidava implicitamente a guardar o segredo” (Savatier, 2009, p. 77). Ele encomendara ao cunhado André Masson, pintor renomado e ativista político dos mais célebres na França, que pintasse um quadro em madeira, como uma espécie de tampa, para ocultar o de Courbet. E ele o fez repetindo os traços da pintura original como se fosse um desenho oriental, como um mapa de uma paisagem apenas esboçada e que, à primeira vista, não apresentava o que de fato escondia.

Lacan regozija-se admirando as reações dos espectadores, entre os quais Lévi-Strauss, Duras, Dora Maar, Pontalis, Leiris, Picasso, Duchamp, que vinham assistir à cerimônia de desvelamento da Origem do mundo. Repetia o antigo ocultamento feito pela cortina do diplomata turco. Após sua morte e de sua mulher Sylvie Bataille, o quadro foi doado ao Museu d’Orsay, em 1995. Escreve Coli (2012b) que

Lacan conservava a tela numa edícula, recoberta por outra tela, de André Masson. O psicanalista a exibia somente a alguns eleitos. James Lord e Dora Maar presenciaram uma dessas cerimônias. Sua descrição é reveladora: atitude grave (“A atmosfera podia ser tudo, menos alegre”); conversas em voz baixa, repetição da liturgia (“Depois do almoço, acompanharam-nos até uma construção fora da casa, onde ficava o ateliê de Lacan. Dora sussurrou: ‘Ele vai nos mostrar seu Courbet’”); palavras sacramentais (“Agora, vou lhes mostrar algo de extraordinário”); rito de exposição, quando o proprietário retira o disfarce que cobre o quadro; enfim, resposta ritual do fiel (“Proferi as exclamações admirativas esperadas”).

Como no jogo do *fort-da* da criança, aparição e desaparecimento velando e desvelando o nu feminino. Restava ao espectador a surpresa, o espanto, até a posição de respeito diante do visto, bem diferente do horror provocado pela visão da Medusa pintada por Caravaggio. “O vínculo entre obsceno e sagrado é tecido graças aos laços entre os iniciados: é uma cerimônia religiosa, no sentido mais etimológico de ‘religare’ (unir). Ora, exposição (de qualquer obscenidade) pressupõe a cumplicidade entre quem expõe e quem vê” (Coli, 2012b).

Vilela (2012) chama a atenção para o lugar da cortina como *dromenon* (δρῶμενον) palavra grega que remete a um ritual, a uma ação, ao *drama* (δράμα), com o significado de coisa feita. A abertura da cortina, ou o deslizar do painel, anuncia que o espetáculo vai começar: “cria um certo suspense; enfatiza a curiosidade e o desejo de revelação. Ver a cortina se abrir é deixar-se seduzir” (Vilela, 2012). Havia mais na intenção de Khalil-Bey, e de Lacan, do que simplesmente o decoro, mas o desejo deliberado de capturar o olhar, de estimular o voyeurismo do espectador.

Coli (2012b) observa o fato de não haver nenhum homem presente no quadro, mas apenas “previstos como espectadores, externos à ação erótica. A fenda oculta um mundo desejado e sequestrado, secreto e promissor, mas se mantém sob autoridade feminina, seja de modo ‘ôntico’, seja em modo de comércio”. A imagem desvelada “revela-se como posse íntima das mulheres, velando os mistérios que não podem ser vistos, apenas intuídos pelo prazer imaginário dos homens” (Coli, 2012b). Havia, nessa época, um comércio comum de fotos eróticas, de tamanho suficiente, quase um cartão de visita, para que os homens pudessem levá-las consigo em suas carteiras, geralmente fotos onde o rosto ficava oculto. O quadro, permanente, se oferecia apenas para poucos e escapava da desmesurada circulação do gozo comum e do voyeurismo vulgar. Mas quem era a modelo do quadro de Courbet?

Em fevereiro de 2013, a revista francesa Paris Match (Yahoo Notícias, 2013) publicou o que supostamente seria a continuação do quadro: o rosto de uma mulher com a cabeça reclinada. Este quadro tem a cabeça destacada de uma mulher, voltada para trás, expressão muito semelhante a de Santa Teresa d’Ávila na estátua de Bernini que Lacan (1985b/1972-73) escolheu para a capa do *Seminário, livro 20: mais ainda*, nos leva a supor um momento muito íntimo, de entrega, de orgasmo, não fosse por um detalhe: ela tem os olhos abertos. Volta à tona a hipótese de Courbet ter cortado o quadro, tirando a face e deixando apenas o tronco. Evitava, assim, que a mulher, provavelmente Joanna Hiffernan, fosse reconhecida, já que ela era companheira do pintor James Whistler, na época, e posava para os dois artistas.

Joanna Hiffernan (Irish Paris, s.f.), uma ruiva exuberante, filha de pais irlandeses, nascida em 1843, era amante e modelo do pintor estadunidense James Whistler. Ela o conheceu em Londres, no final de 1859 ou início de 1860 e viajou pela primeira vez com ele para Paris, em julho de 1861. Entre idas e vindas, e a entrega para adoção de um filho a uma família francesa, o casal conhece Courbet em 1865. Após uma viagem de Whistler ao Chile, Jô e Courbet iniciam uma relação de paixão. O interessante é que a modelo do quadro de Whistler, *A bela irlandesa*, que foi Jo, e o rosto achado e atribuído a Courbet guardam semelhanças.

Estudiosos confirmaram que o quadro recém descoberto –comprado por 1400 euros em um antiquário por um colecionador anônimo em 2010– foi pintado entre 1858 e 1869 e os cortes nas bordas da obra fazem pensar que ele foi separado de uma tela maior, provavelmente de um original de uma só peça. A reportagem da mesma revista afirma que, após dois anos de pesquisa, encontraram uma inscrição na parte detrás da tela que confirmou ser a pintura a continuação da controversa obra, sobretudo por causa das iniciais invertidas do pintor, camufladas (CG) na orelha da mulher.

O Museu d’Orsay não certifica essa ideia, embora um especialista na obra de Courbet, Jean-Jacques Fernier, garanta que esta é mesmo uma peça do quebra-cabeça cuja existência se desconhecia. Contudo, o crítico francês Dagen (2013) destitui de qualquer valor a hipótese de que o quadro seria a cabeça do torso pintado por Courbet: “A proximidade estilística [entre as obras] é duvidosa. Nem a luz, nem o toque, nem a

textura da pele, nem o cromatismo são homogêneos. Supondo que, se esta face [retratada] é de Courbet, datará do começo da sua carreira” (Cardoso, 2013). Não haveria motivo para o pintor cortar sua tela. Mesmo porque havia pintado em 1866 o quadro *Mulher com papagaio*, um nu de corpo inteiro que está no Metropolitan Museum de Nova York. Courbet morreu em 1897, aos 58 anos.

Estes acontecimentos me trouxeram indagações sobre a exposição do corpo feminino, remetendo ao gozo feminino, sobre o lugar da arte e o porque gerou mal-estar em nossos dias, ainda, a exibição de uma obra de arte considerada mundialmente como uma obra prima, e a palavra proferida, classificada como obscena, que denomina a genitália feminina.

Arte e psicanálise

A palavra arte tem sua origem no latim *ars* e no grego *téchne* (τέχνη) e significa “arte, técnica, habilidade ou ofício”. Tornaram-se indissociáveis durante a Antiguidade e a Idade Média, e diziam respeito às atividades humanas onde o saber fazer um objeto e o domínio dos instrumentos para isso eram interdependentes. Cada artesão era um artista pois conhecia a técnica ou arte de fazer uma carruagem, por exemplo, dominando os instrumentos para isso. Para Platão arte e ciência eram sinônimos, ambas dependendo da criação de uma episteme, de um domínio de conhecimento do seu fazer. Assim, a arte ou a *techné* opunha-se à natureza, na verdade produzia uma intervenção sobre ela afastando-se do acaso, da produção espontânea.

Foi a Modernidade que começou a separar a arte da *techné*, que dará origem à tecnologia, a técnica, a construção de máquinas que reproduzam a mão humana da forma mais aprimorada com a finalidade de controlar e extrair da natureza recursos que retornarão em benefício do homem. Para o professor titular do Departamento de Filosofia da USP, Franklin Leopoldo e Silva, “é preciso mostrar ainda que essa compreensão da técnica, de matriz grega, continua valendo para a técnica na sua acepção moderna, isto é, na relação que mantém como a ciência experimental” (Leopoldo e Silva, 2007, p. 371). Vale lembrar que são os próprios homens que fizeram e fazem da tecnologia o ápice de sua produção mental. O problema é que a técnica não é neutra, e quando controlada por uma minoria, aliena o trabalhador ao dono dos meios de produção e detentor da técnica, o que corresponde a mais profunda e radical crítica marxiana da alienação dos trabalhadores manuais.

Vale ressaltar que também a arte não é neutra. Ela está incorporada ao espírito de sua época. Lembramos o livro de Pirsig (1984), que fez muito sucesso durante o movimento hippie nos anos 1960-1970, *Zen e a arte de manutenção das motocicletas*, e que corresponde justamente a uma tentativa de conjugar arte e técnica, dando à última um sentido menos mecânico e mais poético.

Na verdade, nenhum produto humano é neutro, isto é, isento de desejo, de vontade, de expectativa. A psicanálise nos ensina que onde há desejo não há neutralidade. Foi preciso Lacan demonstrar como o psicanalista é movido em seu lugar de escuta pelo próprio desejo. Sem o desejo do analista não há análise que se sustente. Contudo, é importante observar que o conceito de desejo difere do de gozo. O conceito de gozo, conforme postulado por Lacan (1985a/1964), estabelece um excesso incompatível com a pulsão sexual (pulsão de vida ou ainda Eros, como pensada por Freud), sendo da ordem daquilo que é produto da pulsão de morte,

ou lacanianamente pensando, que não cessa de se inscrever, e que Freud denominou também destrutividade em seu aspecto mais mortífero, seja ao se voltar contra o próprio sujeito seja voltada contra o semelhante.

O mal-estar é um dos nomes da pulsão, já sob o relativo controle da linguagem. É o que possibilita ao sujeito carregar em suas entranhas um tanto do deserto que o real nos faz encontrar e, mesmo assim, viver. A angústia é sua bússola e a culpa seu excesso.

A primeira indica que encontramos limites a serem respeitados ou a serem trabalhados –como a angústia que sinaliza a aproximação de um material recalcado, que em algum momento foi preciso arquivar para prosseguir vivendo, mas que agora cria barreiras para a continuidade da vida. A culpa, outra face da angústia, aqui produzida nos confins do Supereu, que anuncia o único sentimento que Freud admitiu ser inconsciente, ganha aspectos mortíferos quando ela provoca a execução de um ato que diminua o desconforto pela cobrança de gozo em seu imperativo categórico: Faça! Mate! Compre! Basta lembrar de Lady Macbeth, personagem de Shakespeare, arruinada pelo próprio êxito! Contudo, a culpa é promotora da civilização uma vez que ela impede ao sujeito o cometimento de atos que romperiam laços sociais do contrato civilizatório, já que ele passa a ser capaz de antecipar os riscos que sofrerá pelas cobranças advindas de sua consciência moral.

Inclusive o sentimento inconsciente de culpa é considerado por Freud um dos limites ao alcance da psicanálise enquanto método terapêutico. O criador da psicanálise já havia detectado cinco tipos de resistências ou obstáculos ao término de uma análise: o recalque, a transferência, o lucro secundário da doença (oriundas do Eu), o sentimento inconsciente de culpa (do Supereu) e a compulsão à repetição, originária do Isso (Freud, 1976b/1926), aspectos que se mostravam intratáveis por originarem-se nas exigências do processo civilizatório, todos mantendo estreita relação com a produção de um “prazer de outro tipo”, baseado na pulsão de morte, em sua vertente de destrutividade, puro gozo.

Em *Das Unbehagen in der Kultur* (O mal-estar na civilização), Freud³ (1976c/(1930[1929])) enumera algumas das principais maneiras às quais o homem recorre para ser feliz. Destaca as três grandes dificuldades que a vida impõe ao homem: as que se originam da natureza (terremoto, furacões, tempestades, enchentes, seca, doenças contagiosas), as que provêm do seu relacionamento com os outros (inimizades, traições, mortes de entes queridos) e as que têm origem em seu interior (medos, tremores, pesadelos, angústias). Diante de tantas mazelas, nos certificamos que a felicidade não foi incluída no projeto dos deuses quando criaram os homens! Este estado de felicidade que todos pretendem alcançar, ele o define assim:

O que chamamos felicidade no sentido mais restrito provém da satisfação (de preferência, repentina) de necessidades represadas em alto grau, sendo, por sua natureza, possível apenas como uma manifestação episódica. Quando qualquer situação desejada pelo princípio do prazer se prolonga, ela produz tão somente um sentimento de contentamento muito tênue. Somos feitos de modo a só podermos derivar prazer intenso de um contraste, e muito pouco de um determinado estado de coisas (Freud, 1976c/1930[1929], p. 95).

Para obter esta satisfação repentina, o homem utiliza várias técnicas de afastamento do sofrimento. A primeira delas é a intoxicação pelo uso de substâncias químicas, drogas, que modificam o estado do seu

³ Parte do que se segue aqui pertence a minha tese de doutorado em Teoria Psicanalítica intitulada “A promessa analítica e o mal-estar na cultura” (Manso de Barros, 1999).

organismo. Mas é justamente aí que reside o perigo: o que amortece também pode matar! Outro recurso que o homem utiliza é o agir direto sobre suas pulsões, aniquilando-as como fazem no Oriente, na prática da ioga, por exemplo. Mas por este meio ele atinge apenas a felicidade da quietude. Pode se dedicar à arte, cuja satisfação é obtida através de ilusões reconhecidas como tais, sem que seja necessária a desvinculação com a realidade. Contudo, esse afastamento mostra-se apenas passageiro, não sendo suficientemente forte para fazê-lo esquecer as aflições reais.

Um outro método consiste no afastamento radical da realidade através da alienação: pode-se tornar um eremita, um louco ou um religioso. Esse caminho, que Freud afirma não levar a nada, é utilizado por cada um de nós quando nos defrontamos com uma realidade insuportável e tentamos corrigi-la remodelando-a delirantemente como faz o paranoico. O caminho do amor é mais conhecido, nele toda a satisfação provém do estado de amar e ser amado. Sua fragilidade consiste justamente em que, desta forma, nunca nos encontramos mais indefesos contra o sofrimento, nunca tão a mercê do objeto.

Há também a saída pela fruição da beleza, pela estética, que pode ser levemente intoxicante. Contudo, oferece muito pouco contra a ameaça do sofrimento embora possa compensá-lo. Mesmo assim, a cultura não dispensa o amor da beleza que parece derivar da sexualidade. Mas, entre todos os métodos, é o trabalho aquele que merece de Freud os mais contundentes elogios, havendo mesmo um certo pesar por não poder examinar ali, com mais profundidade, a significação do trabalho para a economia libidinal uma vez que nenhuma “outra técnica para a conduta da vida prende o indivíduo tão firmemente à realidade quanto a ênfase concedida ao trabalho, pois este, pelo menos, fornece-lhe um lugar seguro numa parte da realidade, na comunidade humana” (Freud, 1976c/1930[1929], p. 99, nota 1).

Mas também o trabalho tem suas ressalvas como caminho para a felicidade porque, uma vez que não convulsiona nosso ser físico como a satisfação de pulsões mais grosseiras e primárias, só é acessível a poucas pessoas. A grande maioria só trabalha sob a pressão da necessidade.

Freud conclui, entretanto, que nenhum desses caminhos pode nos conduzir a tudo que desejamos, o programa do princípio de prazer não pode ser completamente realizado. Cada um deve descobrir a maneira peculiar com que pode ser *salvo* (Freud, 1976c/1930[1929]). Tal como faz a sabedoria popular, Freud recomenda a diversificação dos investimentos libidinais, jamais se devendo depositar todas as expectativas de felicidade em uma única técnica. Mas ele discute também outras questões: a impossibilidade do comunismo implantado na Rússia obter êxito, a inviabilidade da máxima cristã que determina que se ame ao próximo como a si mesmo, a poderosa força da agressividade, o fracasso da ciência em manter aquilo que suas descobertas forneceram ao homem.

Entre os caminhos experimentados pelo sujeito ao buscar esse estado de prazer intenso ou de fuga do desprazer encontramos: o uso de substâncias intoxicantes, o isolamento, a forclusão ou retirada para um mundo próprio, o amor apaixonado, a ciência que pode nos proteger contra inimigos internos (doenças) e externos (cataclismos etc.), o trabalho psíquico e intelectual, ou a alegria do cientista e do artista em criar e dar corpo as suas fantasias. Essas duas últimas Freud (1976c/(1930[1929]) as considera satisfações mais refinadas, mais altas, sofisticadas. Não são recursos utilizados pelas massas e por isso perdem para as outras

formas uma vez que, assim ele pensava, elas não convulsionam o nosso ser físico como uma droga faz embora uma obra de arte nos emocione, para o bem ou para o mal.

Apreciar uma obra de arte pressupõe dotes e disposições especiais, mas nem sempre ela serve de antídoto contra a infelicidade, sobretudo quando sua fonte vem do próprio corpo. Ainda acrescenta, entre todas as outras, a técnica da arte de viver, que visa tornar o sujeito independente do Destino (como é melhor chamá-lo) e, para esse fim, localiza a satisfação em processos mentais internos, sem voltar às costas ao mundo externo, pelo contrário, “prende-se aos objetos pertencentes a esse mundo e obtém felicidade de um relacionamento emocional com eles” (Freud, 1976c/1930[1929], p. 235).

Mas é justamente a arte o que aqui destacamos, já que é uma das formas encontradas pelo ser humano, homens e mulheres, para viver a vida sem tanta dor, sem estar constantemente em contato com o que Žižek (2003) chamou “o deserto do real” (p. 29), inspirado em uma fala da personagem Morpheus, da trilogia Matrix.

É sempre bom lembrar que a arte antecede a psicanálise nas elaborações das coisas da vida, e mais do que nunca, da vida contemporânea. As belas artes, até o século XVII, eram a arquitetura (espaço), a pintura (cor), a escultura (volume), a música (som), a literatura (palavra), o teatro e a dança (movimento). O cinema é considerado a sétima arte criada no século XIX, e reúne todas as seis anteriores vigentes.

As mulheres tiveram menos acesso às chamadas belas artes, de um modo geral ocupadas com em tecer e fiar, também uma forma de arte, sobretudo os fios de linguagem entre os que ama, no que pese terem também línguas-tesouras afiadas e serem extremas muitas vezes em seus julgamentos caprichosos. Mas não todas e nem por todo o tempo. Ao pensar e conceituar, após muito escutar as mulheres, Freud (1976d/(1933[1932]) propôs, ainda apoiado na anatomia do corpo feminino como destino, duas formas de gozo: o clitoridiano, isto é, pré-edípico e ao modelo da universalidade de um único sexo –o fálico– e o vaginal, restrito aos corpos femininos e equivalente à autêntica feminilidade.

No que pese as interpretações distorcidas, como a que levou a Princesa Marie Bonaparte a se submeter a diversas cirurgias na tentativa de aproximar o clitóris da entrada da vagina, no pensamento freudiano não há confusão entre o corpo biológico e o sexo psicológico. Claro que, ao saber disso, o psicanalista proibiu-a de continuar a busca insana pelo gozo, pois isso só o fazia crer que ela muito pouco entendera de sua teoria.

Ao levar adiante uma teoria dos gozos, em especial no *Seminário, livro 20: mais ainda*, Lacan (1985b/1972-73) propõe um gozo fálico e outro não todo referido ao falo. Em defesa das mulheres, nos anos 70, Lacan propõe que o gozo fálico não é único, há outra forma de gozo, não importa de que lugar do corpo ele sobrevém. Ele não complementa o fálico, mas é um suplemento, um gozo *a mais*, isto é, referido à falta. É uma outra forma de obter gozo que dispensa a referência anatômica e utiliza os recursos da lógica. Embora as mulheres estejam, como sujeitos, estejam inscritas na função fálica, “há algo a mais” (Lacan, 1985b/1972-73, p. 80). A divisão se dá entre a linguagem e o corpo, entre o simbólico e o real. Para Brousse (2012), a divisão do feminino em duas partes, a mãe do lado fálico e a mulher do lado não-todo, propicia para todo sujeito duas posições no que diz respeito ao gozo. O que ocorre é que os homens com ele, o suplementar, se atrapalham.

Essa peculiaridade lógica da posição feminina nas mulheres torna-as mais amigas do real. Precisamente por não terem o falo é que elas passam a ter um valor de troca, mas não de uso, pois este será dado apenas

por aqueles que as desejarem. A inveja do pênis, por exemplo, atribui um valor de uso ao falo como objeto do desejo. Quanto mais desejado maior o valor de uso. Este tem uma noção qualitativa enquanto o valor de troca tem relação quantitativa com a circulação de qualquer tipo de mercadoria.

Uma obra de arte tem valor de uso, como para Lacan ao exibir *A origem do mundo* aos convidados íntimos, mas pode também tem valor de troca. O mercado altamente rentável da arte atinge valores estratosféricos em leilões da *Sothebys* de Londres ou da *Christie's* de Nova York. Quando Lucien Freud ainda vivia (morreu em 2011), sua tela *Benefits Supervisor Sleeping*, de 1995, foi vendida em leilão, em maio de 2008, por 33,6 milhões de dólares ou o equivalente a 21,7 milhões de euros. A pintura de grandes dimensões retrata uma mulher obesa dormindo nua em um sofá, na contramão das expectativas de beleza anoréxica que o grande Outro impele, e em contraste com a tela que retrata a modelo magérrima Kate Moss, de 2005, vendida por 3,5 milhões de libras.

A obra de arte como mercadoria

Se, como afirmava Marx (2013/1867), o capitalismo faz da obra de arte uma mercadoria é porque tudo se transforma em moeda: “Não há nada que não se torne venal, que não seja objeto de compra ou venda!” (Marx & Engels, 1979, p. 30). Há uma relação dialética entre produto e objeto, uma vez que

a obra de arte –e, do mesmo modo, qualquer outro produto– cria um público sensível à arte e capaz de sentir prazer com a beleza. Por conseguinte, a produção não cria apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto (Marx & Engels, 1979, p. 32).

Harvey (1992), em sua importante obra *Condição pós-moderna*, destaca o quanto o mercado durante o século XIX acabou por impor uma espécie de luta feroz entre os artistas para produzir uma “obra de arte” em circunstâncias altamente competitivas que viriam reforçar processos de “destruição criativa” (p. 31) no interior do próprio campo estético. E a arte acaba por formar seu espectador de tanto que os meios eletrônicos e de divulgação de imagens bombardeiam as massas.

Em nossos dias, no auge da produção capitalista, ainda que em seus estertores, tudo pode ser vendido desde que se crie um mito, que pode ser a marca registrada de uma fantasia que envolva poder e diferenciação de um sujeito perante os outros. Um pintor pinta por uma imposição interna. Pode ser considerado improdutivo do ponto de vista social. Mas no pensamento marxiano, para se tornar “produtivo” é preciso que o artista encontre um capitalista, seu empresário. Este deverá conhecer pessoas no meio artístico, *marchands* e críticos de arte, para que comece a vender o pintor e suas obras como interessantes. Dono de boa lãbia, conhecedor do *métier*, vende qualquer coisa como mercadoria.

Mas é que na obra de arte, aquela que captura o olhar, algo se produz além: o repouso ou pastagem para o olho, que ali depõe suas armas de defesas, conforme o pensamento de Lacan (1985a/1964), que veremos adiante. Não esqueçamos que o olhar serve para ver o que está a nossa frente. Desde tempos primevos, por suposto, os olhos são instrumentos de detecção de inimigos, de invasores de território de competidores por fêmeas, de assassinos da prole. A vida primitivamente concebida foi sempre carregada de angústia no mais alto grau.

No seminário sobre as psicoses, Lacan (1988/1955-56) introduz uma equivalência entre o estado pré-psicótico e o homem moderno, chamando atenção para o conformismo de um e de outro, afirmando que “estamos reduzidos a permanecer muito medrosamente no conformismo, tememos nos tornar um pouquinho loucos logo que não digamos exatamente a mesma coisa que todo o mundo” (p. 228), sendo esta a situação do homem moderno. A fala presente no discurso moderno, o discurso da ciência, não é a do sujeito mas a do Eu (*Moi*). Quanto mais esse discurso se reifica, mais provoca a profunda alienação do sujeito contemporâneo.

Agamben (2009) define a contemporaneidade em primeiro lugar como uma relação singular com o próprio tempo, que adere a ele e ao mesmo instante dele se distancia; em segundo lugar apresenta o homem contemporâneo como aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes mas a escuridão. Portanto, “pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte de sombra, a sua íntima obscuridade” (Agamben, 2009, pp. 63-64). Lacan buscou no textos freudianos não o claro, mas a escuridão, o não dito. Foi contemporâneo, na feliz definição de Agamben, como Freud também o foi. Ambos homens de suas épocas que não se deixaram cegar pelas luzes.

E Courbet soube ser contemporâneo! Em sua busca realista, fez do domínio da técnica uma forma de trazer luz à escuridão do corpo feminino, ainda que as luzes ceguem a alguns e os impeçam de ver além da cegueira branca! Para Poli (2007):

Na audaciosa tela de Courbet, retrata-se a moderna sabedoria do pintor para quem tinta e pincel já são suficientes para velar ao duplicar. Ao expectador a tarefa de, diante da mensagem que o quadro veicula, produzir significação, isto é, implicar-se como sujeito na produção de um sentido comum ao ver e ser visto. *A origem do mundo* nomeia o autor a partir deste outro lugar. E o realismo de imediato adquire valor de metáfora a significar o desejo do qual somos todos tributários. Função significativa da representação pictórica: significação do desejo, véu da falta.

Como apontamos antes, a captura do olhar no quadro de Courbet pode tanto despertar a contemplação como o olhar voyeur, canalha. Lacan faz uma relação entre o olhar que contempla e o olhar maligno, ou daquele que inveja. No seminário de 14 de março de 1964, podemos ler que “todo mundo sabe que a inveja é provocada pela posse de bens que não seriam, para aquele que inveja, de nenhum uso, e dos quais ele nem mesmo suspeita a verdadeira natureza” (Lacan, 1985a/1964, p. 112).

O invejoso quer aquilo que ele desconhece, a não ser pelos efeitos que visualiza no outro, ou seja, o sujeito invejoso empalidece diante da imagem de felicidade, de completude que atribui ao invejado. Esta é, para Lacan, a verdadeira inveja. A questão para o invejoso é saber como o outro consegue se satisfazer com *a*, isto é, como pode viver apesar da castração, nos limites. A inveja é o mau-olhado, é o *fascinum* que “é o que tem por efeito parar o movimento e literalmente parar a vida” (Lacan, 1985a/1964, p. 114). O olhar da inveja não deixa o olho repousar.

A inveja, em psicanálise não fica restrita a apenas a inveja do pênis, mas envolve a base do narcisismo e mecanismos sofisticados como a projeção, a identificação e a introjeção, os quais não trataremos aqui neste artigo. Interessa-nos agora adentrar os efeitos da inveja sobre as mulheres. Freud (1976d/1933[1932]), em seu artigo sobre a feminilidade, afirma que “o efeito da inveja do pênis está ainda mais implícito na vaidade física

da mulher; por isso ela precisa superestimar seus encantos como uma compensação tardia para a inferioridade sexual original” (p. 152). Inveja e narcisismo andam juntos, pois.

Seguindo seu pensamento, mais a frente, conforme já apontei, ele conjectura que tecer e fiar talvez tenham sido as únicas invenções das mulheres, entre as inúmeras feitas pelos homens na história das civilizações, e com a finalidade de encobrir sua genitália defeituosa. Ressalta então que o pudor, traço feminino por excelência, serve ao propósito de ocultar a falta do pênis e o horror gerado pelo real da castração. Se foram as mulheres quem realmente inventaram o tecer e fiar panos, que não só velem como também criem e enalteçam o que têm de belo, o fizeram sobretudo para poupar o homem de seu lado devastado, servindo ao propósito de ocultar a falta do pênis e o horror gerado pelo real da castração. A arte margeia o terror, o horror.

Ocorre que em nossos dias este horror retorna em outra forma, ainda elevado à categoria de arte, provocando, pelo excesso de exposição, uma espécie de anestesia diante da visão (já nem tão) traumática da castração. O mercado, que mantém as produções humanas no cabresto, como a arte ou a ciência, investe pesado na anestesia da angústia de castração. Mas o real insiste. Obras de artistas performáticos, *body artists*, escancaram o horror até a completa insalubridade: *fat free, sugar free, taste free!*

Entre a *Cabeça da Medusa*, de Caravaggio e o *Anúncio público do colo uterino*, de Annie Sprinkle (Manso de Barros, 2012a, 2012b), por exemplo, vemos que o real do encontro com a castração, com o mistério, ainda se sustenta, mesmo que às custas de um choque com ele, e sem o anteparo do escudo de Perseu. Considerando que o

real é o que há por trás da fantasia, é para além do sonho que temos que procurá-lo, no que o sonho revestiu, envelopou, nos escondeu, por trás da falta de representação, da qual lá só existe um lugar-tenente. Lá está o real que comanda mais do que qualquer outra coisa nossas atividades, e é a psicanálise que o designa para nós. Esta é a diferença do real da psicanálise para o real da ciência (Manso de Barros & Tarré de Oliveira, 2009, p. 126).

Perguntamo-nos no início sobre as relações entre arte, gozo e o mal-estar na contemporaneidade e que importância elas teriam para o intercâmbio entre esses saberes. Trouxemos o acontecimento na ABL como um exemplo do contemporâneo, contudo negado. Foram-se as luzes, ficaram a escuridão e o silêncio.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos.
- Brousse, M.-H. (2012). O que é uma mulher? Entrevista com Marie-Hélène Brousse. *Latusa Digital*, 9(49). Recuperado: http://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digital_49_a1.pdf
- Cardoso, J. A. (2013). *França discute se a vagina de Courbet tem um rosto*. Recuperado: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/a-mulher-de-a-origem-do-mundo-tem-rosto-1583864#/0>.
- Coli, J. (12 de setembro de 2012a). O sexo não é mais o que era. Palestra proferida em 12/09/2012 no ciclo *Mutações*, coordenado por Adauto Novaes, no Auditório da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, Brasil. [Arquivo de vídeo]. Recuperado: <http://www.youtube.com/watch?v=-32PxfloXo>

- Coli, J.** (2012b). *Rituais litúrgicos*. Recuperado: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/979890-rituais-liturgicos.shtml>.
- Dagen, P.** (2013). "L'Origine du monde": le poids des mots, le choc du faux. Recuperado: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/02/08/le-poids-des-mots-le-choc-du-faux_1829215_3246.html.
- Freud, S.** (1976a/1919). Sobre o ensino da psicanálise nas universidades. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. (217-224). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S.** (1976b/1926). Inibições, sintoma e angústia. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XX. (107-200). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S.** (1976c/(1930[1929])). O mal-estar na civilização. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. (81-176). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S.** (1976d/(1933[1932])). Novas conferências introdutórias sobre Psicanálise. Feminilidade, conferência 33. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXII (139-166). Rio de Janeiro: Imago.
- Harvey, D.** (1992). *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola.
- Irish Paris** (s.f.). *Joanna Hiffeman*. Recuperado: <http://www.irishmeninparis.org/le-deuxieme-sexe/joanna-hiffeman>
- Lacan, J.** (1985a/1964). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J.** (1985b/1972-73). *O seminário, livro 20: mais, ainda* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J.** (1988/1955-56). *O seminário, livro 3: as psicoses* (2ª. ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Leopoldo e Silva, F.** (2007). Martin Heidegger e a técnica. *Scientiæ studia*, 5(3), 369-374. Recuperado: <http://www.scielo.br/pdf/ss/v5n3/a04v5n3.pdf>.
- Manso de Barros, R. M.** (1999). *A promessa analítica e o mal-estar na cultura*. (Inédito tese doctoral). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Manso de Barros, R. M.** (2012a). As mulheres e o mercado. *Opção Lacaniana online, nova série*, 3(9), 1-12. Recuperado: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_9/As_mulheres_e_o_mercado.pdf
- Manso de Barros, R. M.** (2012b). De Medusas e colos uterinos. *Latusa Digital*, 9(49). Recuperado: http://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digital_49_a5.pdf
- Manso de Barros, R. M. & Tarré de Oliveira, G.** (2009). O que fazer com o real do trauma? In Mello, M. e Coutinho Jorge, M. A. (Orgs.), *Saber fazer com o real* (119-130). Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Marx, K. & Engels, F.** (1979). *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global Editora.
- Marx, K.** (2013/1867). *O capital. Livro I: O processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo.
- Pirsig, R. M.** (1984). *Zen e a arte de manutenção das motocicletas: uma investigação sobre valores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Poli, M. C.** (2007). A Medusa e o gozo: uma leitura da diferença sexual em psicanálise. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 10(2), 279-294. Recuperado: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982007000200009&lng=pt&nrm=iso&tling=pt
- Savater, T.** (2009). *El origen del mundo: historia de un cuadro de Gustave Courbet*. Astúrias: Trea.
- Vilela, L.** (2012). *A cortina como dromenon: revelando Gustave Courbet e Robert Morris*. Recuperado: <http://interartive/2012/01/cortina>.

Yahoo Notícias (2013). *Descoberta suposta continuação do quadro “A origem do mundo”, de Courbet*. Recuperado: <http://br.noticias.yahoo.com/descoberta-suposta-continua%C3%A7%C3%A3o-quadro-origem-mundo-courbet-192359357.html>.

Žižek, S. (2003). *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo.

As imagens mencionadas no texto podem ser encontradas em:

Courbet, G. (1866) *A origem do mundo*. Recuperado: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=69330&cHash=b621bee537.

Courbet, G. (1866). *O sono. Museu do Petit Palais, Paris*. Recuperado: http://www.google.com.br/search?q=pinturas+de+courbet+gustave&hl=pt-PT&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=YGNMUe_DMYW09QSP9YG4Dg&ved=0CDcQsAQ&biw=1280&bih=709.

Courbet, G. *Cabeça de mulher. Pintura atribuída a Courbet, datada entre 1858 e 1869*. Recuperado: http://www.google.com.br/search?q=pinturas+de+courbet+gustave&hl=pt-PT&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=YGNMUe_DMYW09QSP9YG4Dg&ved=0CDcQsAQ&biw=1280&bih=709.

Caravaggio, M. (1597). *Medusa*. Recuperado: <http://www.michelangelogallery.org/painting-Caravaggio-Medusa-30333.htm>.

Freud, L. (2004). *Benefits supervisor sleeping. Foto com a modelo do quadro*. Recuperado: <http://arrestedmotion.com/tag/lucian-freud/>

Ingres, J.-A. D. (1862). *O banho turco*. Recuperado: <http://www.google.com.br/search?q=telas+de+jean+auguste+dominique+ingresconte>.

Masson, A. (1955). *Terre érotique*. Recuperado: <http://nyontime.blogspot.com.br/2005/08/por-trs-dessa-bela-paisagem-meio.html>.

Picasso, P. R. (1937). *Guernica. Museo Reina Sofia, Madrid*. Recuperado: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-1/sala-206.html>. Sprinkle, A. (1990-1993). *Public cervix announcement*. Recuperado: <http://anniesprinkle.org/>.

Whistler, J. A. M. (1862). *Symphony in White, No. 1: The White Girl. Retrato de Joanna Hifferman. National Gallery of Art, Washington, D.C.* Recuperado: http://www.mr-whistlers-art.info/art/paintings/subject_painting/white_girl.shtml

Whistler, J. A. M. (1864). *Symphony in White, No. 2: The White Girl. Retrato de Joanna Hifferman. Tate Gallery, Londres*. Recuperado: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-symphony-in-white-no-2-the-little-white-girl-n03418>.

Para citar este artículo / To cite this article / Pour citer cet article / Para citar este artigo (APA):

Manso de Barros, R. M. (2016). "A arte, o gozo feminino e o mal-estar na contemporaneidade". *Revista Affectio Societatis*, 13(24), 123-139. Medellín, Colombia: Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia. Recuperado de <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis>