

À luz da criação

Sublimação e processo criativo

Sylvia R. Fernandes

Sylvia R. Fernandes é psicanalista, doutora em comunicação e semiótica pela PUC-SP

Resumo O artigo procura articular a sublimação e o processo criativo, a partir da análise de alguns conceitos fundamentais como: as identificações, a formação do eu, os ideais e a construção significativa. Esses conceitos serão abordados a partir da análise do processo de criação de um pintor contemporâneo brasileiro: Paulo Pasta. O material utilizado para a análise é constituído por diversos escritos e falas do artista e de sua produção pictórica.

Palavras-chave sublimação; processo de criação; Paulo Pasta.

Este anseio infinito e vão de possuir o que me possui
[Manuel Bandeira]¹

A psicanálise tem se debruçado sobre a obra de arte, ora analisando seu conteúdo – e seu efeito sobre a cultura –, ora interpretando seu autor a partir da obra finalizada. Mas pouco se fala sobre as implicações subjetivas no processo de criação. Pouco se fala sobre o processo. Porém, não estaria o sujeito da psicanálise muito mais no processo do que numa obra isolada? Não seria o processo de criação o próprio sujeito em ação?

Esse texto procura articular a sublimação e a criação artística a partir da análise do processo criativo de Paulo Pasta, pintor contemporâneo brasileiro. O material utilizado para a análise é constituído por diversos escritos e falas do artista – tanto sobre seu processo de criação, quanto do de outros artistas – e de sua produção pictórica.

Pretende-se abordar o tema da sublimação, partindo-se da análise do percurso criativo do artista, sob dois aspectos: a construção significativa na busca da satisfação pulsional e o caráter valorativo do objeto sublimado. A questão que me coloco é: que processos subjetivos estão implicados na criação artística, paradigma da sublimação para Freud, que possibilitam a satisfação pulsional?

Entendendo que, na aproximação da psicanálise com a criação artística, trata-se menos de uma questão de interpretação – em que a psicanálise diz algo sobre alguma obra ou artista – e mais de um desafio de interpenetração², busco investigar os processos subjetivos e colocar em questão noções

¹ Citado por Paulo Pasta em *Notas sobre a pintura*, p. 16.

² T. Rivera, *Arte e psicanálise*, p. 31.



a sublimação é a noção psicanalítica que possibilita explicar as obras criadas pelo homem a partir da dinâmica pulsional do sujeito

próprias da psicanálise com base nos processos de criação. Assim, o texto é construído a partir das questões suscitadas pelo processo do artista e que remetem e trazem luz às noções psicanalíticas fundamentais da constituição subjetiva, tais como as identificações, a formação do eu, os ideais e a construção significante.

Freud e a sublimação

34

PERCURSO 44 : junho de 2010

A sublimação é a noção psicanalítica que possibilita explicar as obras criadas pelo homem a partir da dinâmica pulsional do sujeito. Vem dar conta da origem pulsional do impulso criador, eminentemente artístico, científico e intelectual. Freud introduz o conceito de sublimação como um dos destinos da pulsão, sendo a capacidade de substituir seu objetivo imediato por outros desprovidos de caráter sexual³. Trata-se, pois, de uma vicissitude da pulsão, que busca não a satisfação no objeto sexual em si, mas em outros objetivos “altamente valorizados”⁴ socialmente.

Podemos considerar que há dois momentos teóricos fundamentais concernentes à concepção da sublimação nos textos freudianos. No primeiro, a noção é desenvolvida a partir do enfoque na pulsão sexual e nos caminhos para sua satisfação. A relação entre a civilização e a sublimação já é mencionada nesta primeira abordagem, assim como a exigência de os resultantes do processo serem valorizados socialmente. Porém, o que fundamentaria o fato de tais atividades adquirirem valor para o sujeito a ponto de serem consideradas capazes de satisfazer a pulsão? De que forma a cultura vai se fazer presente no sujeito como condição imprescindível do processo sublimatório?

Essas questões só poderão ser abordadas num segundo momento, em que o aparelho psíquico formulado na primeira tópica parece não dar conta de fundamentar alguns estados psíquicos, a partir da teoria da libido objetal. Freud se vê impelido a rever conceitos e a formular outros. O narcisismo passa a ser peça fundamental para a constituição do sujeito. A sublimação ganha maior complexidade teórica, na medida em que, às disposições e vicissitudes pulsionais teorizadas na primeira tópica, somam-se a noção de libido do eu (narcisismo) e a conceituação do eu como instância psíquica.

Ao considerar a existência de uma libido que toma o eu como objeto, a sublimação pode ser entendida como operando três ações. Num primeiro momento o eu retira o investimento libidinal dos objetos. Depois o faz retornar ao próprio eu (e este passa a ser o objeto de satisfação) e, finalmente, dirige o investimento a um objeto não sexual. Assim, a sublimação é uma operação realizada pelo eu.

Para que haja essa retirada de investimento do objeto, faz-se necessário o luto pela perda deste, que tem como resíduo, resultado da operação, uma identificação a traços do objeto. Esses traços vão ser constituintes do eu, sendo este, portanto, efeito daquilo a que renunciou.

Na medida em que o eu passa a ser central no processo sublimatório, a valorização cultural do objeto pode ser ressignificada. O que atribui valor a um objeto é o eu. Aqui a cultura e o sujeito se encontram imbricados. Os objetos que podem substituir o objeto sexual da pulsão são, segundo Nasio, objetos que correspondem a “ideais sociais que exaltam a criação de novas formas significantes”⁵, ideais simbólicos próprios de determinada cultura. Esses ideais culturais devem ser interiorizados e inscritos no eu do criador, constituindo seus próprios ideais. Assim, o ideal do eu, efeito de algo externo ao sujeito, passa a ser constituído de aspirações e se sobrepõe a um eu encapsulado na imagem ideal. O eu narcísico é então mediado pelo ideal do eu, que se diferenciou do eu a partir de uma ação *de fora*⁶. O narcisismo necessita ser deslo-

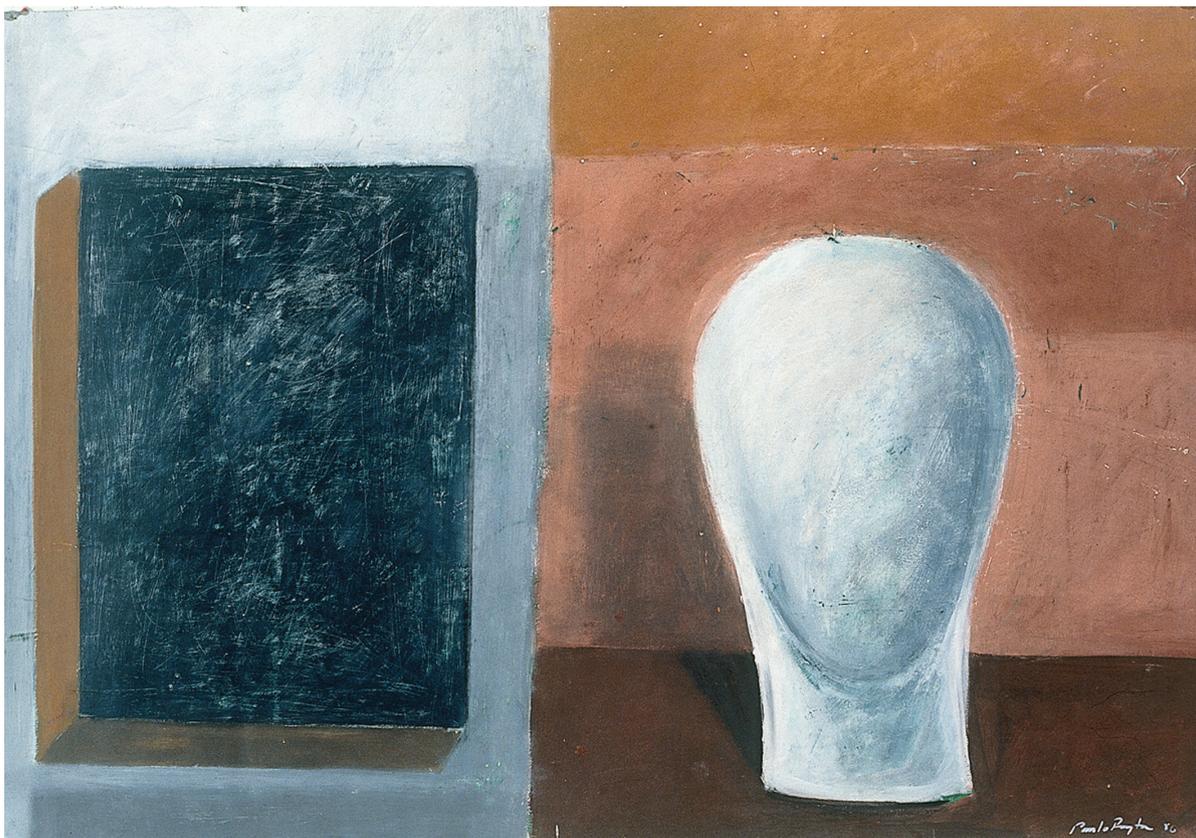


Fig. 1: *Sem título*, 1985. Guache sobre papel, 80x100 cm.

cado para o ideal; ideal este que advém em função da instância parental, função terceira, que porta em si as insígnias culturais, simbólicas. A partir da instalação do ideal, é a ele que o eu precisa satisfazer.

Na atribuição de valor dada ao objeto sublimado pelo eu subjazem os traços com que a alteridade marca o sujeito. A sublimação parece se constituir na confluência de outros processos subjetivos, como a identificação, a formação do eu e dos ideais.

O processo de criação de Paulo Pasta

Paulo Pasta relata que o início de sua pintura, nos meados da década de 1980, foi muito marcado pela pintura metafísica. Era uma pintura onde “vivia os sólidos, aquela sensação muito grande de solidão, uma escolha muito apurada do tema, do objeto a ser pintado, que tinha que ter um sentido, enfim, uma simbologia qualquer”⁷. Estes quadros, que datam de 1985 a 1987, são basicamente figurativos. Predominam cores escuras e acinzentadas (figura 1).

A partir de 1987 suas pinturas situam-se entre a figuração e a abstração. Apesar de serem consideradas abstratas, sempre há alguma referência ao objeto. Relata que não consegue fazer um quadro abstrato partindo só de sugestões: “eu sempre parto de alguma coisa, alguma coisa real, seja uma referência à arquitetura, seja uma referência ao passado [...], um pretexto qualquer”⁸.

3 S. Freud, “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”, p. 72.

4 S. Freud, *op. cit.*, p. 72.

5 J.-D. Nasio, *Os sete conceitos cruciais da psicanálise*, p. 85.

6 S. Freud, “Sobre o narcisismo: uma introdução”, *op. cit.*, p. 111.

7 P. Pasta, *Encontro com o artista*, vídeo produzido pelo Instituto Cultural Itaú.

8 P. Pasta, *op. cit.*



Fig. 2: *Fortuna*, 1987. Óleo sobre tela, 50x61 cm.

De aproximadamente 1987 até 1990, Paulo Pasta carrega em seu fazer esta marca de passado. São ogivas, arcos e frontões, e além de elementos de um passado arquitetônico, a maneira como eram pintadas evocava também esse passado: “surgiam quando eu removía a última camada de tinta, nas cores das camadas anteriores”⁹. As pinturas eram basicamente monocromáticas, feitas de “camadas e camadas soterradas”¹⁰, e sobre a última camada ele “riscava, fazia incisões na tela e as camadas de trás da tinta apareciam então”¹¹. O que se vê ali é “o que está despintado, o rastro da pintura”¹². As formas eram esculpidas, surgiam da retirada da tinta. Nas cores utilizadas, uma enorme gama de tons que vão do vermelho ao amarelo, com clara predominância dos vermelhos. Segundo o autor, ele lidava ali com a memória, com o passado (figura 2).

A partir de 1990, a pintura de Paulo Pasta começa a se distanciar da busca de sentido

no objeto a ser representado. Os objetos parecem meros pretextos. Um caco de cerâmica que catou no chão¹³ foi propulsor de uma série de trabalhos que vai de 1990 a 1993. Começa a pintar um chão de cerâmica com aqueles cacos. O procedimento da raspagem é abandonado. Segundo ele, passou a pintar acrescentando a tinta e não mais retirando-a: “penso que desta maneira logrei conquistar um pouco daquilo que almejo: o presente, a presença”¹⁴. As telas continuam monocromáticas, mas começa a aparecer o desejo de romper com o tonalismo. É um momento que põe à mostra a dificuldade de romper com suas referências, apesar da intenção de mudar. Relata que tinha uma vontade muito grande de entrar com uma diferença de cor, mas uma enorme dificuldade em pôr outra cor¹⁵ (figura 3).

Por volta de 1994, começam a aparecer as telas com as colunas, arcos, e que, em algumas, se





Fig. 3: *Sem título*, 1991. Óleo e cera sobre tela, 220x190 cm

9 P. Pasta, *Notas sobre a pintura*, p. 17.

10 P. Pasta, *Artista fala de artista: Paulo Pasta fala de Armando Reverón*, vídeo produzido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

11 P. Pasta, *op. cit.*

12 P. Pasta, *op. cit.*

13 P. Pasta, *Encontro com o artista*, vídeo produzido pelo Instituto Cultural Itaú.

14 P. Pasta, *Notas sobre a pintura*, p. 17.

15 P. Pasta, *Artista fala de artista: Paulo Pasta fala de Armando Reverón*, vídeo produzido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.





Fig. 4: *Sem título*, 1996. Óleo e cera sobre tela, 190x240 cm.

transformam em faixas. As cores se afastam do monocromatismo exacerbado das pinturas anteriores. Diz que nelas está “toda a vontade que eu tinha de colocar diferenças de cor, romper com o monocromatismo”¹⁶ (figura 4).

Essas pinturas mostram as tentativas de usar uma segunda ou terceira cor. Segundo ele, as cores puderam variar “quando abdicaram um pouco do lugar ideal que propunham. Elas ficaram mais conformadas com as diferenças”¹⁷. Ele diz que sua dificuldade está em fazer a passagem entre as cores, criar convivências: “luto para que todas as partes encontrem seus lugares pacificados”¹⁸.

A partir de 1999 os elementos se diversificam. Aparecem piões, taças, garrafas, faixas, cruzes. Porém, parecem pouco importar os ele-

mentos em si. O embate com a cor continua sendo a marca de seu trabalho. Em uma exposição em São Paulo, no ano de 2007 – obras de 2006 e 2007 –, há seis obras numa sala. Todas elas têm o mesmo traçado, o mesmo tamanho. O que as diferencia são as cores. Cada vez mais é a cor que instiga. É ela que sustenta as questões do passado e do presente, da presença e da ausência, da semelhança e da diferença, da procura pelo perdido e da construção significativa.

A cor da criação

A primeira exposição de Pasta era composta de desenhos em que os canais do interior paulista aparecem nas paisagens. Apesar de eles não



aparecerem nas antologias, seus primeiros trabalhos são francamente figurativos, paisagens que remetem ao lugar de sua infância, o interior de São Paulo.

Em uma entrevista, Paulo Pasta relata ter sido muito agradável morar lá e ter tido uma infância muito boa. Diz: “para mim é o período de plenitude. Eu nunca mais vou ter aquilo tudo que eu tive. O primeiro lugar em que você vê a luz, o primeiro lugar em que você se reconhece e conhece o espaço, isso vai marcar para sempre”¹⁹. Diz ter ficado marcado por essa paisagem materna e ter, até hoje, avidez de olhar.

Note-se que parece haver um tempo perdido, localizado na infância. No início da obra, esse tempo parece estar representado nos canaviais, imagem que se aproxima da região de origem. Advém, posteriormente, um tempo de solidão, marcado pelas cores escuras e acinzentadas, onde falta luz. É a nostalgia do cotidiano da metafísica italiana, cujo sentido remete à frase “eu nunca mais vou ter aquilo tudo o que eu tive”. Porém, de “aquilo tudo” algo fica. As telas a seguir mostram escavações nas camadas e camadas de tinta. Os rastros nas pinturas podem ser possibilidades, podem trazer luz. Paulo Pasta diz: “É sempre nos dias de sol da infância que está o começo de tudo. É no sol do lugar da infância”²⁰. As cores da maioria dessas pinturas são de extrema intensidade e luminosidade, indo de tons do vermelho ao amarelo. São cores solares.

Porém, à medida que a obra se desenvolve, o rastro não leva ao objeto e sim ao seu desaparecimento. Apesar de ser o que o incita, é o que fica fora. E o que fica é algo da luz. Da paisagem materna, do período significado como de plenitude, é alguma luz que se presentifica e marca

»
*uma luz aparece então como
o que dá significação material
ao perdido – o que ficou
do tempo de plenitude*

o sujeito para sempre como *olhar*. Desse tempo perdido guarda-se uma luz.

O objeto é marcado como perdido, na medida em que algo dele se inscreve no sujeito. Para Freud²¹, quando o objeto é perdido, o investimento dirigido a ele é substituído por uma identificação que é parcial, conservando apenas um traço do objeto. O que resta do objeto é essa marca, que sinaliza um prazer a mais, que se daria pelo encontro com o que se perdeu. Ou, como refere Paulo Pasta, com a plenitude da infância perdida.

O suposto objeto perdido é o que o sujeito nunca teve ou terá, mas é o objeto da procura. Para Freud, essa identificação, que permite que se instaure o perdido, é um traço isolado da pessoa que é objeto dela²². Algo da ordem da luz, para Paulo Pasta, é marca do tempo passado. Poder-se-ia escolher qualquer outro traço: um cheiro, um timbre de voz, um tipo de toque, um movimento. Porém, é certa luz que é isolada do outro e tomada para si, como traço. Assim, ao mesmo tempo que essa luz como traço é uma cicatriz, materialidade que fica do corte, remete ao que se renunciou, ou seja, toda a plenitude do tempo passado e para sempre perdido.

Uma luz aparece então como o que dá significação material ao perdido – o que ficou do tempo de plenitude –, porém carrega também a marca de algo que não pôde ter permanência, traz uma infância roubada. A identificação é um processo que marca e institui o sujeito como para sempre dividido, apartado da imagem totalizante de uma luz plena.

Lacan nomeia esse traço por traço unário, pois é a partir dessa inscrição que pode ser instituída uma ordem, uma contagem. Por se poder

16 P. Pasta, *op. cit.*

17 P. Pasta, *Notas sobre a pintura*, p. 21.

18 P. Pasta, *op. cit.*, p. 15.

19 P. Pasta, *Encontro com o artista*, vídeo produzido pelo Instituto Cultural Itaú.

20 P. Pasta, *Notas sobre a pintura*, p. 21.

21 S. Freud, “Psicologia de grupo e análise do ego”, *op. cit.*, p. 135.

22 S. Freud, *op. cit.*, p. 135.



*em cada obra
a cor se coloca
como significante,
na medida em que
se apresenta
como diferente
das anteriores*

40

PERCURSO 44 : junho de 2010

perder aquela luz, que ela é buscada nas diversas e infinitas possibilidades e arranjos de cores.

A criação de Paulo Pasta é uma poética da procura da luz na cor. Ele diz: “Sempre gostei das cores que guardam luz”²³. A luz, como ideal a ser reencontrado, é o núcleo do ideal do eu²⁴. E, como ideal, chega-lhe assintoticamente. A luz plena cega.

Paulo Pasta se impressiona muito com Armando Reverón, um pintor venezuelano, cuja obra conheceu numa bienal. Para ele, Reverón dá uma existência quase física para a luz, vivendo uma experiência paradoxal²⁵. A luz daquele lugar é tão intensa que não mostra o contorno. Ela cega. Diz Pasta: “Ele quer justamente pintar a luz, mas justamente a luz é o que cega. Quer dizer, uma experiência radical com a luz é uma experiência que engendra também o desaparecimento das coisas”²⁶. E, ao mostrar um quadro de Reverón, ilustra essa perda da potência de cor. A cor vai embora, ficando só a matéria. É como um sudário, “um momento em que o mundo encontra a luz, mancha e marca”²⁷. A luz deixa só um vestígio.

Para Paulo Pasta, a luz que produz criação é a que fica em sua própria ausência, a que tem “a energia das coisas idas, dos buracos, das ausências”²⁸, a luz resíduo sobre os objetos, ou seja, a cor. Ele diz: “Quando eu fecho o olho na frente da luz, eu vou ver vermelho”²⁹. A cor, o vermelho, é a luz subtraída. E, por ela não poder ser presentificada plena, repete-se em cada cor, em cada criação significante.

Segundo Nasio, o que se repete em cada um dos acontecimentos significantes para além de suas diferenças é o que Lacan qualifica por traço unário. O traço marca cada instante repetido, “o unário por ser o Um que unifica e reúne os diferentes significantes sucessivos”³⁰.

Para Lacan³¹, o traço é o significante em sua forma mais elementar, o significante mais simples. O sujeito está destinado a procurar permanentemente o objeto perdido – onde seu desejo estará sempre ancorado –, pelas vias do significante. Seu destino é, então, procurar o “identicamente idêntico”³², à procura da marca daquela vez. Mas, como o significante se marca pela diferença, nunca se encontrará o sentido daquela vez. Toda ação humana é dominada por essa busca que conduz a reencontrar as coisas nos signos³³.

Assim, a cada nova obra se reinicia o processo e guarda a possibilidade de um encontro luminoso. Paulo Pasta tenta tirar da cor o máximo de intensidade. Segundo ele: “Uma fruta, uma flor atingem o ponto máximo de intensidade de cor quando elas atingem o limite, quando no dia seguinte elas já vão apodrecer. É um pouco isso: fazer a cor atingir essa plenitude antes que ela desapareça”³⁴. Em cada obra a cor se coloca como significante, na medida em que se apresenta como diferente das anteriores, porém porta o traço que carrega o limite da significação. Chegar ao limite máximo da intensidade, da luz, e manter a integridade da cor é seu embate. Como chegar ao mais íntimo do ser e não se dissolver no outro?

Toda a dinâmica da cor, para Paulo Pasta, revela essa produção significante. Ele refere não querer ser monocromático. Mas como uma nova cor pode não matar a anterior? Como a inserção de uma segunda, ou de uma terceira cor, pode não tirar a intensidade de luz da primeira? Como fazer a passagem entre elas de forma que elas não se oponham? Como inserir a diferença? Como fazer com que as cores fiquem “conformadas com as diferenças”³⁵? Como manter o singular, o traço mais íntimo, e criar o novo, a diferença, o significante? São essas questões que



sustentam o projeto poético de Paulo Pasta em pulsação constante.

Em sua última exposição, com obras de 2006 e 2007, essas questões estão todas presentes. Há várias telas e desenhos com o mesmo traçado, mas com variações de cores. Os elementos pictóricos aparecem repetidos em várias pinturas. A maioria é monocromática, mas há outras com contraste de cores. No conjunto, há uma grande variação de cores. Em algumas obras, a passagem, a transição entre as cores se dá de forma lenta, com pinceladas de uma cor como rasgos sobre a outra, formando espaços de convivência mútua. Em outras o limite entre as duas é mais acentuado. Em algumas, notam-se muitas camadas de tinta por baixo da última camada. Em outras, a pintura é menos gestual, com pinceladas mais contínuas.

A diferença e a repetição são o que mais chama atenção (figuras 5 e 6). Além da dinâmica das cores e traçados, a repetição e diferença aparecem também nos títulos das obras. Nestas quatro obras: *Dois cruces*, *Luzeiro*, *Mea crux* e *Lux mea crux*, os títulos têm algo em comum. Variações de luz?

A pintura como ideal

A sublimação para Freud está desde o começo articulada com a valoração do objeto. O processo

além da dinâmica
das cores e traçados,
a repetição e diferença
aparecem também
nos títulos das obras

criativo de Paulo Pasta nos faz pensar que dois fatores interligados sinalizam o valor do objeto sublimado: a característica de oferecer suporte aos ideais do eu e a possibilidade de reatualizar o momento de nascimento do eu, ou da origem da imagem corpórea.

Paulo Pasta conta que teve uma crise de depressão aos doze anos e que nada fazia mais sentido. Diz ter sido uma criança que não gostava de férias de escola, “coisa típica do deprimido”. Começa a sair dessa depressão quando passou a ver a pintura de outra maneira: “Minha mãe assinou a coleção *Gênios da Pintura*, que chegava semanalmente em casa e aquilo me religou, deu um sentido novo às coisas. Saí daquele estado de depressão”³⁶. Lembra-se do fascínio diante do fascículo sobre Monet.

O ideal de ser pintor está ligado àqueles pintores que chegavam semanalmente, pela assinatura de sua mãe, cujas obras, produtos culturais, portavam traços que tinham o efeito de presentificar, dar suporte a seus traços identificatórios. As marcas de si no outro têm força de revelação.

Monet, com sua explosão de cores que presentifica a luz ao pintar o mesmo objeto em horas e dias diferentes, traz as marcas que têm valor de traço significativo para Paulo Pasta – a luz e a cor. Porém, o eu, ou mais precisamente o ideal do eu, não é composto de um único traço e sim de uma composição deles. O pintor Paulo Pasta é marcado por vários artistas. De cada um, um ou alguns traços são suporte de identificação. Para Florence, “as figuras de empréstimo [as pessoas] são utilizadas

23 P. Pasta, *Notas sobre a pintura*, p. 26.

24 Para Lacan (sem. 11, 1964/1998, p. 242), o traço unário é “o fundamento, o núcleo do ideal do eu”.

25 Refere-se aos quadros da chamada fase branca de Reverón.

26 P. Pasta, *Artista fala de artista: Paulo Pasta fala de Armando Reverón*, vídeo produzido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

27 P. Pasta, *op. cit.*

28 P. Pasta, *Notas sobre a pintura*, p. 23.

29 P. Pasta, *Encontro com o artista*, vídeo produzido pelo Instituto Cultural Itaú.

30 J.-D. Nasio, *op. cit.*, p. 114.

31 J. Lacan, *O Seminário, livro 10: A angústia*, p. 31.

32 J. Lacan, *O Seminário 9: A identificação*, inédito, 1961.

33 J. Lacan, *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p. 150.

34 P. Pasta, “Um lugar para se poder estar” (entrevista a Nuno Ramos e Rodrigo Naves) in *Paulo Pasta*, p. 174.

35 P. Pasta, *Notas sobre a pintura*, p. 21.

36 P. Pasta, “Um lugar para se poder estar” (entrevista a Nuno Ramos e Rodrigo Naves) in *Paulo Pasta*, p. 169-70.



Fig. 5: *Luzeiro*, 2006. Óleo e pastel sobre tela, 150x180 cm.

não por elas próprias, mas por uma coisinha de nada que é um traço significativo³⁷. As marcas de cada artista que é tomado como referência e que ficam na obra de Paulo Pasta estão ligadas aos seus ideais e produzem alguma particularidade em sua obra. Se todas elas têm em comum essa coisinha de nada, ao mesmo tempo trazem outros matizes, outras variações, que são também efeitos de identificações, sendo que “a identificação não faz, na verdade, o mesmo, ela tem por efeito multiplicar esse suposto mesmo”³⁸.

Muitos artistas aparecem em seus relatos e produções escritas. Têm em comum a cor e a luz como questão, como ideal. Em Matisse a cor está associada à beleza. Para ele, o belo “não é aquilo que está enlutado e, por isso, preservado, é an-

tes a potencialização de nossas possibilidades”³⁹. Em Volpi, as cores “possuem uma alegria diversa, a das que sofreram a ação do tempo e incorporaram um pouco de seu resíduo”⁴⁰. As de Morandi são “cores desidratadas, de um mundo esvaído”⁴¹. Ele pinta os espaços entre as coisas, “que é essa coisa da cor que você vê e não vê”⁴². Em Reverón as cores desaparecem pelo excesso de luz. As pinturas de Iberê “são antes epifanias, momentos luminosos, instantes capturados da eternidade”⁴³. E Sued aparece pelo negativo. Ao falar sobre a cor de Volpi e Matisse – que vão se sobrepondo umas às outras até o momento em que uma não anule a outra, formando um contínuo colorido –, contrapõe o uso da cor feito por Sued, em que “é para ser justamente não contínuo, que é para criar inter-



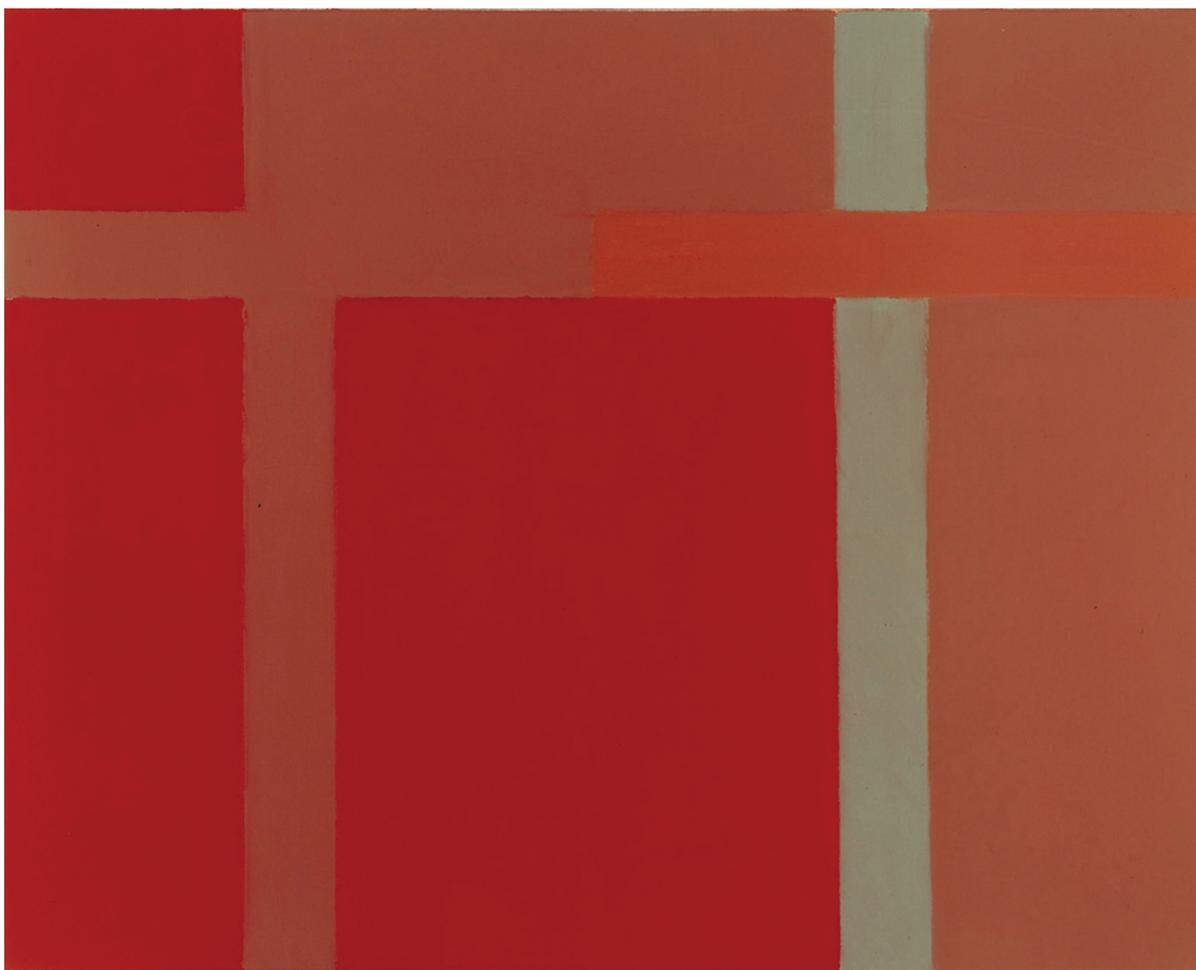


Fig. 6: *Mea cruz*, 2007. Óleo sobre tela, 50x60 cm.

rupção e criar diferença, causar estranhamento”⁴⁴. E, finalmente, refere que a luminescência de Bonnard está presente em sua obra.

37 J. Florence, “As identificações”, p. 63.

38 J. Florence, *op. cit.*, p. 145.

39 P. Pasta, *Notas sobre a pintura*, p. 19.

40 P. Pasta, *op. cit.*, p. 19.

41 P. Pasta, *op. cit.*, p. 19.

42 P. Pasta, *Artista fala de artista: Paulo Pasta fala de Armando Reverón*, vídeo produzido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

43 P. Pasta, “Memória e matéria na pintura de Iberê Camargo”, p. 117.

44 P. Pasta, *Exposição Volpi no MAM*, debate Paulo Pasta e Rodrigo Naves, vídeo produzido pelo Museu de Arte Moderna de SP.

45 P. Pasta, “Um lugar para se poder estar” (entrevista a Nuno Ramos e Rodrigo Naves), p. 171.

46 P. Pasta, “Paulo Pasta traz jogo de ambiguidades”.

47 P. Pasta, “Memória e matéria na pintura de Iberê Camargo”, p. 115.

48 P. Pasta, “Um lugar para se poder estar” (entrevista a Nuno Ramos e Rodrigo Naves), p. 179.

49 P. Pasta, *op. cit.*, p. 181.

A relação com a memória, com a lembrança, com as marcas do passado no presente, com a suspensão do tempo aparece nas referências a artistas como Pedro Nava⁴⁵, Morandi⁴⁶, Iberê⁴⁷, Rothko⁴⁸, Machado de Assis e Manuel Bandeira⁴⁹.

Todos esses traços se costuram formando uma trama ordenada, um sistema de formas. É a função simbólica, que faz com que esses traços sejam ideais. Todos eles estão presentes na pintura de Paulo Pasta. Porém, são esses ideais que se fazem presentes e não outros que poderiam também ser valorizados na arte e na cultura.

A satisfação pulsional, a partir da instauração da ordem simbólica, passa a ser a realização desses ideais, o encontro com o traço unário inaugural, na esperança de que o “significante se





*segundo Paulo Pasta,
há uma permanente dificuldade
no artista plástico em abordar
seu trabalho pela mediação
da palavra, precisando-se
“recorrer à natureza mesma
da expressão plástica, ao opaco
de seu nascimento ...”*

44

PERCURSO 44 : junho de 2010

repita, pelo menos uma vez!”⁵⁰. Isso parece ser um dos fatores que sustenta o pulsional na sublimação.

O corpo da criação

Na criação artística, talvez especialmente nas artes plásticas, indagações sobre a imagem se colocam permanentemente ao criador. Segundo Paulo Pasta, há uma permanente dificuldade no artista plástico em abordar seu trabalho pela mediação da palavra, precisando-se “recorrer à natureza mesma da expressão plástica, ao opaco de seu nascimento ...”⁵¹.

Não será fundante, na criação, o próprio nascimento da imagem?

O nascimento da imagem corporal pode ser situado como o primeiro esboço do eu. Freud coloca que “o eu é, primeiro e acima de tudo, um eu corporal; [...] a projeção de uma superfície”⁵². O eu é, primeiramente, um eu-corpo. E se o eu é um composto de imagens, a imagem primeira, inaugural, é a imagem do próprio corpo.

O eu não existe desde o começo. Deve ser formado. O eu-corpo é vivido como fragmentado,

partes desconectadas marcadas pelo auto-erotismo, prolongando-se sem limites demarcados entre um corpo e outro. Para Lacan, esse primeiro esboço do eu se dá a partir do chamado estágio do espelho. A criança, ao se ver refletida, percebe naquela imagem uma totalidade que ainda lhe é estranha, alheia ao momento pulsional autoerótico. Trata-se da primeira experiência de reconhecimento, que se efetua por uma primeira identificação. O descompasso entre o corpo fragmentado e a ilusão de totalidade advinda da identificação à imagem especular produz no sujeito um estado de fascinação e júbilo. Porém, na medida em que o eu se forma a partir da imagem do outro, aliena-se nessa imagem. Assim, o eu é marcado pela ficção, como refere Lacan⁵³, pois o que há realmente é a vivência de corpo fragmentado, sendo a imagem unificada algo da ordem da ilusão.

O reconhecimento, função do eu, se dá a partir de algo de si que se apresenta num outro. Essa imagem produz júbilo porque, a partir dela, o sujeito se vê como autor. O nascimento do eu é correlativo ao momento em que o que antes era sem dono, corpo fragmentado, pode ser vislumbrado como próprio, ganhando, assim, autoria.

A imagem que Paulo Pasta nomeia reatualiza o nascimento do eu. Para Nasio, a obra de arte, protótipo da criação produzida por sublimação, “são imagens e formas significantes traçadas à semelhança da imagem inconsciente de nosso corpo, ou, mais exatamente, de nosso eu inconsciente narcísico”⁵⁴. A obra é o próprio corpo refletido. Por isso, o criador se vê nela e tem aquela mesma sensação de júbilo nesse reconhecimento.

Paulo Pasta diz que “A pintura está pronta quando eu posso me reconhecer nela. E isto só acontece quando ela somou todos os meus estados, quando reproduz um pouco a maneira como sou, quando condensou minhas diferenças e contrastes”⁵⁵. Há um momento em que a pintura, a imagem construída, reproduz o momento opaco do nascimento. É quando ela unifica o criador, condensa as diferenças e contrastes numa única





imagem. A relação entre a obra e o criador é especular. É o que Paulo Pasta diz: “Penso que quando se faz a pintura, vive-se invariavelmente uma relação especular. Ela nos reproduz [...] Ela, a pintura, lança uma luz no exato lugar onde estamos”⁵⁶.

Se retomarmos a sua construção sobre a luz, marca de seu projeto poético, podemos ver que junto à luz como significante aparece outra luz, que é a luz que tem a precisão do exato lugar, que ilumina num átimo.

O reconhecer-se na obra é o reconhecer-se na imagem, no que tem de imagem original subjacente ao traço, a imagem do próprio corpo como suporte da autoria de si. É a imagem do eu-corpo enquanto identidade, unidade de partes desconexas, que só pode se constituir como ilusão. Sua origem engendra seu desaparecimento.

O momento em que o criador se vê refletido em sua obra, e que Paulo Pasta nomeia por reconhecer-se nela, é acompanhado de uma intensa satisfação. Atualiza-se, na ilusão especular, a assunção jubilatória de um eu-corpo. O efeito da obra sobre o sujeito – tanto quem a cria, como quem é tocado por ela – é de, instantaneamente, encontrar um lugar, uma morada, um corpo. Nasio refere que “o mais cativante dos quadros é aquele que estende os limites da perspectiva até abraçar o espectador, deixando-o crer que ele tem ali um lugar”⁵⁷.

O que faz com que as obras de arte venham a ter um valor para a sociedade é que elas produ-

o que faz com que as obras
de arte venham a ter
um valor para a sociedade
é que elas produzem
o que Lacan diz de um
campo de descanso
e que Freud refere como
o apaziguamento de desejos



zem o que Lacan diz de um campo de descanso⁵⁸ e que Freud⁵⁹ refere como o apaziguamento de desejos. Paulo Pasta diz: “gostaria que ele [o espectador] sentisse a mesma coisa que eu sinto: uma espécie de suspensão”⁶⁰.

A sublimação na arte atualiza permanentemente uma satisfação mais plena, sustentada pela ilusão própria do fenômeno estético. A valorização do objeto sublimado está na atualização de marcas identificatórias nas produções significantes pictóricas e no singular e fugaz reconhecimento na imagem construída.

50 G. Taillandier, “Resenha do Seminário ‘A identificação’, de J. Lacan”, p. 25.

51 P. Pasta, *Notas sobre a pintura*, p. 6.

52 S. Freud, “O ego e o id”, *op. cit.*, p. 40.

53 J. Lacan, *Escritos*, p. 97.

54 J.-D. Nasio, *op. cit.*, p. 87.

55 P. Pasta, *Notas sobre a pintura*, p. 11.

56 P. Pasta, *op. cit.*, p. 26.

57 J.-D. Nasio, *op. cit.*, p. 61.

58 J. Lacan, *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p. 125.

59 S. Freud, “O interesse científico da psicanálise”, *op. cit.*, p. 222.

60 P. Pasta, “Um lugar para se poder estar” (entrevista a Nuno Ramos e Rodrigo Naves), p. 171.



Referências bibliográficas

- Florence J. (1994) *As identificações*. Roitman, A (org.). Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Freud S. (1910/1980) "Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância", vol. XL. In: *Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1913/1980) "O interesse científico da psicanálise", vol. XLIII. In: *Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1914/1980) "Sobre o narcisismo: uma introdução", vol. XLV. In: *Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1921/1980) "Psicologia de grupo e análise do ego", vol. XLVII. In: *Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1923/1980) "O ego e o id", vol. XLIX. In: *Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Lacan J. (1960/1991) *O Seminário, livro 7: A Ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1961) *O Seminário, livro 9: A identificação*. Inédito, 1961.
- 46 _____ (1962-1963/2005) *O Seminário, Livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar5.
- _____. (1998) *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Nasio J.-D. (1991) *Os Sete Conceitos Cruciais da Psicanálise, 2. ed.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Pasta P. (1993) *Encontro com o artista*. Vídeo produzido pelo Instituto Cultural Itaú. São Paulo, 1993.
- _____. (1998) *Artista fala de artista: Paulo Pasta fala de Armando Reverón*. Vídeo produzido por Museu de Arte Moderna – SP. São Paulo.
- _____. *Paulo Pasta*, entrevista a Nuno Ramos e Rodrigo Naves: "Um lugar para se poder estar". São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. (2002) *Notas sobre a pintura*. Dissertação de mestrado, ECA-USP. São Paulo.
- _____. (2003) "Memória e matéria na pintura de Iberê Camargo", in Salztein S. (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. (2006) *Paulo Pasta*, São Paulo: Cosac Naify.
- _____. (2006) *Exposição Volpi no MAM*, debate Paulo Pasta e Rodrigo Naves. Vídeo produzido pelo Museu de Arte Moderna – SP. São Paulo.
- _____. (2007) Paulo Pasta traz jogo de ambiguidades. *Jornal Folha de S.Paulo*, caderno Ilustrada, 18.out.
- Rivera T. (2002) *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Taillandier G. (1994) "Resenha do Seminário 'A identificação', de J. Lacan". In Roitman A. (org.). *As identificações: na clínica e na teoria psicanalítica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Under the light of creation

Abstract This article seeks to articulate sublimation and the creative process through the analysis of some fundamental concepts such as identification, ego formation, ideals and the signifier construction. These concepts will be tackled through the analysis of the creation process of a contemporary brazilian artist, Paulo Pasta. The material used for the analysis consists of pieces the artist's written, spoken and pictorial production.

Keywords sublimation; creation process; Paulo Pasta.

Texto recebido: 03/2010

Aprovado: 05/2010