



LSPA
INSTITUTO UNIVERSITÁRIO
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

Do Conflito Estético de Meltzer à luz de William Turner

Leonor de Brito Amaral da Cunha Seabra

Orientadora de Dissertação:

Doutora Antónia Carreiras

Coordenadora de Seminário de Dissertação:

Doutora Antónia Carreiras

Tese submetida como requisito parcial do grau de:

Mestre em Psicologia

Especialidade em Psicologia Clínica

2016

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de Prof. Doutora Antónia Carreiras, apresentada no ISPA – Instituto Universitário para obtenção de grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica conforme o despacho da DGES, nº 19673 / 2006 publicado em Diário da Republica 2ª série de 26 de Setembro, 2006.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, muito obrigada à minha orientadora de seminário, Doutora Antónia Carreiras, que sempre esteve presente ao longo destes meses e cujas ideias sempre foram pertinentes para a realização deste trabalho. Foi um prazer escrever esta tese sob a sua orientação.

Muito obrigada ao Professor António Melo por todo o apoio, por me ter feito repensar certos aspetos no domínio da arte. Mas além de tudo isso, obrigada pela sua amizade.

À minha mãe, obrigada por ter feito parte de todo este percurso e pelo apoio incondicional ao longo destes anos.

À Doutora Marie Gomez, minha amiga, psicóloga. Ce mémoire t'est aussi dédié.

À minha amiga Maria José Laginha.

À Sara Fernandes Catita, obrigada pelo apoio moral.

Ao meu mestre de guitarra portuguesa, Carlos Gonçalves.

Aos meus irmãos.

À Doutora Rajaa Stitou, professora de psicopatologia clínica na universidade de Montpellier.

Aos meus amigos que estão longe mas que contribuíram à realização deste trabalho.

“Si le monde était clair, l'art ne serait pas”

Albert Camus

Resumo:

William Turner foi um dos pintores da Época Romântica que revolucionou a história da arte e inspirou impressionistas e abstracionistas. Esta tese insere-se numa tentativa de compreensão do significado da representação da luz nas obras de William Turner, elemento recorrente nos quadros ao longo da sua carreira. Partimos do estudo das obras e após observação colocámos as seguintes hipóteses: a presença de luz nos quadros de William Turner é relacionada com o objeto primário. A relação materna para William Turner é objeto de questionamento permanente à volta de uma dualidade (conflito estético).

Palavras Chave: William Turner, luz, arte, psicanálise, conflito estético.

Abstract:

William Turner was one of the painters of the Romantic Period who revolutionized history of art and inspired impressionists and abstractionists. This thesis is an attempt to understand the meaning of the light's representation in William Turner's works, recurrent element in his paintings throughout his career. We started from the study of his paintings and after observation we did the following hypothesis: the presence of the light in the paintings of William Turner is linked to the primary object. The maternal relationship to William Turner is a permanent questioning object around a duality (aesthetic conflict).

Key words: William Turner, light, art, psychoanalysis, aesthetic conflict.

Índice:

Introdução

I) William Turner- a vida e a obra

- 1) Apresentação de alguns elementos da vida de William Turner
- 2) Contexto artístico da época
- 3) Características da pintura de William Turner
- 4) Conclusão

II) Teoria

- 1) Criatividade, Origem da obra de arte
- 2) A posição esquizo-paranoide e posição depressiva de Meltzer
- 3) O conflito estético de Meltzer

III) Método

- 1) Introdução
- 2) Método

IV) Análise da obra de William Turner

- 1) Quadros selecionados
- 2) Análise dos quadros selecionados

V) Conclusão

Bibliografia

I) Introdução

Este trabalho pode ser entendido como uma reflexão sobre o fascínio que William Turner tinha pela luz. Ao observarmos as suas obras, reparámos numa dualidade existente e recorrente entre a sombra e a luz, dualidade que perdura durante a vida do pintor. Após o estudo dos elementos biográficos de William Turner, chegámos à conclusão que a luz tem para ele um significado particular. A luz é uma expressão da elaboração da relação materna e está diretamente ligada ao conceito de conflito estético de Donald Meltzer.

Na primeira parte deste trabalho, partiremos dos dados biográficos do pintor (provenientes do Tate Museum) no intuito de transmitir uma compreensão do contexto de vida de William Turner e dos factos que a marcaram. Em seguida, abordaremos o contexto artístico da época e as particularidades deste pintor.

Na segunda parte, explicaremos a teoria central deste trabalho que é o conceito de conflito estético de Meltzer e o método clínico utilizado para descodificar o significado das obras.

Na terceira parte, apresentaremos as obras escolhidas e as razões pelas quais foram selecionadas. Por fim, procederemos à análise dessas obras.

William Turner interessou-nos como objeto central desta tese não só pela extensão da sua obra mas pela estética dos seus quadros. Este pintor foi um pioneiro na sua área. Além de representar o movimento romântico inglês, este artista mudou vários códigos artísticos da sua época tornando-se uma fonte de inspiração de movimentos posteriores, nomeadamente impressionista e abstracionista. O artista possuía características pessoais internas e um suporte afetivo paterno suficientemente fortes que lhe permitiram atingir rapidamente um grau de reconhecimento elevado desde muito novo (abordaremos este ponto de forma mais elaborada na primeira parte). No início da sua carreira pintava os temas clássicos académicos da Royal Academy of Arts. Porém, William Turner sentiu rapidamente uma necessidade de se expressar de outra forma, o que o levou a inventar novas técnicas picturais. Uma dessas técnicas consistia em misturar aguarela e pintura a óleo. A partir dessas novas técnicas, William Turner pode representar todas as gamas de luz que pretendia: da incandescência à transparência. A luz é um dos elementos mais importantes da obra de William Turner. Por essa razão este pintor é igualmente conhecido por “The Painter of Light”. Toda a obra é dominada pela luz, da mais ténue à mais intensa. “Light is therefore colour”, dizia William Turner aos seus alunos da Royal Academy of Arts.

Além da Luz, notamos que outras temáticas são representadas ao longo do tempo: a natureza em movimento, elementos naturais: imagens de rios a correr, tempestades, erupções vulcânicas, vendavais. Turner conseguia dar uma impressão de movimento nos quadros. Estes aspectos estão presentes em muitas das obras, o que nos pode levar a interrogar-nos sobre o significado subjacente das suas representações tendo em conta o contexto histórico no qual foram criadas.

William Turner realizou ao todo vinte mil obras. Talvez este número colossal de pinturas, de aguarelas e de estudos, sejam uma prova que a arte era um meio de expressão necessário desde a infância.

Esta tese insere-se portanto na tentativa de entendimento de preocupações internas de William Turner através das suas obras e tem como finalidade compreender a que é que reenvia essa luz constante nos seus quadros, consoante os elementos que encontramos, e cruzando elementos de vários quadros e dados biográficos existentes.

II) William Turner -a vida e a obra

1) Alguns elementos sobre a vida de William Turner



Self-Portrait, 1799

Este capítulo tem como finalidade dar a conhecer um pouco da biografia e do contexto da época antes de proceder à análise dos quadros. Este contexto é necessário para entender as escolhas que Turner fez na sua vida e nas suas obras. Parece-nos importante salientar que uma das características da vida de William Turner é o mistério. Trata-se de um mistério que ele próprio cultivou através do anonimato e da ausência de relatos da sua infância ou sobre a sua vida privada. Era através da arte que o pintor se expressava e é nessa área que podemos encontrar elementos interessantes sobre o artista. Aqueles que nos parecem mais pertinentes encontram-se nos suportes que ele próprio pintou. Em grande parte, essas obras vão ajudar-nos a apreender o seu mundo interno.

Não temos muitos elementos sobre a primeira parte da sua infância (até aos 6 anos). William Turner nunca falou publicamente sobre o assunto e os poucos amigos que tinha descreviam-no como alguém misterioso e reservado (Brown, 2012 cita Roberts, 1830). Ele tinha uma obsessão pela privacidade tendo preferência por guardar o anonimato nos lugares por onde passava ou vivia embora fosse uma figura pública conhecida. O pintor chegou a viver num bairro londrino sob uma falsa identidade.

Todos os elementos biográficos apresentados neste capítulo provêm de publicações do Museu Tate de Londres (Tate Research Publications) por motivos de fiabilidade das informações. Existem inúmeras publicações sobre a vida de William Turner, no entanto muitas delas contêm erros históricos, são especulativas ou não concordantes com outras informações fornecidas por fontes oficiais. A personalidade e a vida de Turner eram controversas e ainda hoje se verifica esse facto através dos artigos recentes na imprensa.

Joseph Mallord William Turner nasceu em Londres (Covent Garden) provavelmente a 23 de Abril de 1775. O pai, que também se chamava William, era barbeiro. E a mãe, Mary Marshall, vinha de uma família de comerciantes.



John Wykeham Archer

J.M.W. Turner's birthplace in Maiden Lane, Covent Garden 1852

William Turner tinha uma irmã, Mary Ann, que nasceu em 1778 e veio a falecer em 1783. Por muito que não seja um facto verificado, os historiadores supõem que a morte da

irmã de Turner tenha originado comportamentos instáveis por parte da mãe. Talvez por esse motivo, Turner foi viver para casa de um dos tios em 1785 (quando tinha dez anos de idade) em Brentwood, bairro que se encontra na periferia de Londres. Um ano mais tarde foi para Margate, Kent, onde estudou e começou a pintar as suas primeiras aguarelas, sempre incentivado pelo pai, que expunha e às vezes vendia as produções do filho na sua loja.



View in the Avon Gorge 1791

O talento de William Turner foi rapidamente identificado e reconhecido pois o pintor entrou na Royal Academy of Arts quando tinha apenas 14 anos. Nessa altura, interessou-se por arquitetura antiga e conheceu Thomas Girtin que mais tarde Turner viria a qualificar de: “meu verdadeiro mestre”. A partir de 1790 (aos 15 anos), o artista instaurou uma rotina que guardou ao longo da vida: viajava durante o verão e ficava em Londres, no seu atelier, durante os meses de inverno. O pintor adorava viajar. Tornou-se amigo de colegas no estrangeiro e percorreu a Europa ao longo da vida. No mesmo ano (1790) partiu em direção às Midlands e decidiu ir à Escócia em 1801. Nunca conheceu outros continentes, tendo sempre viajado dentro do espaço europeu. Realizava estudos, aguarelas e quadros dos lugares por onde passava, aliando a área profissional e a vida pessoal.

Por muito que não se saiba se Turner foi feliz durante a infância nem a qualidade da relação que tinha com a mãe (por falta de relatos históricos), sabe-se que, graças a Thomas

Girtin, Turner participou num “Evening Academy” em 1794, organizado pelo Dr. Thomas Monro (especialista em desvios mentais). É que esse médico passou a ser responsável pelo tratamento de Mary Marshall no Bethlem Royal Hospital. O que nos pode dar indicação que Turner se preocupava com o estado de saúde da mãe.

Em 1799 (aos 24 anos), William Turner era visto como um prodígio pelos membros da Royal Academy. O que o levou a tornar-se Elected Associate of the Royal Academy nesse mesmo ano e Academician em 1802. Nessa altura pintou o seu único auto-retrato no momento da sua chegada à Royal Academy. Esta obra é apreendida como “uma chamada de atenção” pelos historiadores do Tate Britain Museum. “*O seu auto-retrato da coleção do Tate é o único da sua existência; ele não gostava da sua aparência e tentava impedir os outros de divulgá-la. A sua obsessão pela sua privacidade e a sua indisponibilidade em construir uma família convencional foram relacionadas com a doença mental da sua mãe*” (Brown, 2012, §3). Sabe-se que a mãe de Turner tinha problemas psiquiátricos que justificaram um primeiro internamento em 1799. Sabemos igualmente que ficou internada no Bethlem Royal Hospital (Hospital Psiquiátrico mais antigo do mundo fundado em Londres em 1247), lugar onde veio a falecer em 1804. As pinturas realizadas por Turner nesse ano tratam essencialmente de naufrágios e de morte, o que indica que a morte da mãe o afetou de forma intensa. Foi encontrado no seu caderno de notas a seguinte frase: “*Woman is doubtful love*”. Este detalhe é importante. Pois uma das hipóteses desta tese tem por base a relação que Turner teve com a mãe e que essa ligação é objeto de uma elaboração que podemos observar nas obras ao longo da vida do pintor. Nomeadamente através de uma procura permanente de luz. Este ponto será desenvolvido no terceiro capítulo desta tese.

Relativamente à vida privada de Turner, essa frase pode ter tido um impacto consequente na sua forma de apreender as relações íntimas. William Turner nunca se casou e nunca assumiu publicamente relações afetivas. Sempre teve relações afetivas escondidas.

Apesar de ter talento para arquitetura, Turner escolheu a pintura como especialidade. O mercado da arte, naquela época, condizia com os seus interesses. Por um lado, as pinturas de paisagens e topografia antiga eram bastante apreciadas. Por outro, Turner expunha e vendia aquarelas ou reproduzia-as em livros. Esta atividade permitia-lhe ter recursos financeiros. Turner era apoiado pelo pai, que morou com ele até à sua morte em 1829, e por amigos que o sensibilizaram desde muito cedo às questões comerciais no meio da arte. Além da arte ser um meio de expressão, era igualmente uma atividade comercial. Assim, o pintor cedo adquiriu uma liberdade financeira que perdurou ao longo da sua vida e não fez parte dos artistas cujo talento só foi reconhecido post mortem. Foi reconhecido pelos seus professores e pares desde o início da carreira. A admiração e o reconhecimento dos colegas vieram a descair

progressivamente quando William Turner começou a pintar elementos julgados demasiado fora do contexto da época, mais abstratos.

A situação de William Turner na Royal Academy começou a deteriorar-se a seguir à morte da mãe, em parte por causa do seu comportamento desagradável para com os colegas. Insultava-os, era pretensioso e autoritário. Um dos Senior Academicians descreveu-o como “*confiante, pretensioso com talento mas comecei a apreendê-lo com incompreensão*”. O Presidente da Royal Academy of Arts, Benjamin West, qualificou a pintura de Turner de “*crude blotches*” (manchas cruas). No entanto, outros pintores solidarizaram-se com o artista. Eram conhecidos por “Pintores Brancos” por causa da representação constante de luz nas obras que realizavam. Turner começou a ser criticado por parte de colegas e aristocratas que atacaram o seu trabalho. Nas notas dos cadernos de Turner era explícito que o pintor ficou ressentido com o que se estava a passar. Ao ler as notas e os rascunhos de versos que Turner escreveu durante essa época no seu caderno pessoal, existe uma amargura provocada pelos caprichos dos críticos e uma tendência a ter pena dele próprio (Brown, 2012b).

Em 1808, tornou-se professor de perspetiva, lugar que ocupou até 1837 na Royal Academy of Arts. No entanto, o que realmente desejava era ser professor de paisagem. Efetuou um pedido de mudança de disciplina em 1811 mas essa mudança nunca lhe foi concedida.

Apesar das críticas e das dificuldades relacionais com os colegas e superiores na Academia, William Turner continuou a considerar esta instituição como “Mãe dos Artistas” (Mother of the Artists) chegando a assinar “P.P.” depois de “R.A.” nos quadros que pintava. A Royal Academy of Arts era um vínculo para Turner. Mesmo não sendo professor de paisagem, ele conseguia transmitir nas suas aulas energia e determinação. Ele dominava a esfera pública também através das aulas que lecionava. O facto de precisar de dominar a esfera pública é interessante. Por um lado, William Turner sacrificou a vida privada para se consagrar à esfera profissional e pública através do seu trabalho. Por outro, anos mais tarde, fez exatamente o contrário. Afastou-se da esfera pública e criou propositadamente uma existência secreta.

Turner tinha algumas atividades solitárias tais como a pesca e as viagens que acabavam por ser integradas na sua esfera profissional. Entre 1806 e 1811 Turner realizou aguarelas das paisagens que via quando ia pescar ou caminhar. Essas aguarelas testemunham o início do movimento naturalista em Inglaterra. (Brown, 2012a).



Sion Ferry House, Isleworth: Sunset, 1805

William Turner foi o primeiro pintor a dar uma verdadeira impressão de movimento nos seus quadros: rios a correr, nuvens a passar. A sua técnica foi evoluindo e mais tarde pintava verdadeiras tempestades como se ele próprio as tivesse presenciado.

Em 1813, os amigos de William Turner começaram a incitá-lo a passar de aguarela para pintura a óleo e o seu trabalho evoluiu. Este período é interessante na sua vida pois foi uma oportunidade de cruzar elementos naturais e clássicos nos mesmos quadros (Brown, 2012). William Turner teve uma relação não assumida com uma viúva chamada Sarah Denby. Essa senhora tinha duas filhas. Apesar de não ser um facto confirmado, os historiadores colocam a hipótese que talvez fossem filhas do pintor. Num dos quadros que William Turner pintou na época aparecem duas meninas. Essas duas meninas seriam suas filhas. No entanto, a informação nunca foi oficialmente confirmada.

William Turner começou a viajar fora do Reino Unido. Em 1817 foi à Holanda e à Bélgica onde observou os trabalhos dos colegas e obras anteriores como vários quadros da Batalha de Waterloo interpretada por vários pintores. Turner reinterpretou a obra que se tornou num dos seus quadros mais conhecidos onde um dos elementos destacados era precisamente o contraste da luz.



The Field of Waterloo, 1818

Em 1818, visitou Veneza, Nápoles e Roma onde pintou e exibiu obras. Durante estes anos Turner viajou não só com o objetivo de pintar mas igualmente de obter reconhecimento, principalmente o da família real do seu país. O que se veio a verificar porque, em 1823, a família real encomendou um grande formato da Batalha de Trafalgar (atualmente exposto no National Maritime Museum em Londres).

Os anos de 1829 e 1830 foram dramáticos para William no plano emocional e afetivo. O pai, que sempre o tinha apoiado e vivido com ele, faleceu. Além da morte do pai, William Turner perdeu um amigo, Thomas Lawrence, sucessor de Benjamin West, Presidente da Royal Academy que apreciava o seu trabalho ao ponto de declarar que William Turner era indiscutivelmente o maior pintor paisagista de sempre.

A partir da década de 1830 a pintura de William Turner evoluiu. Por um lado, ainda pintava temas clássicos da época (paisagens) mas por outro, pintava temas mais contemporâneos que sugeriam um corte com o passado por razões artísticas e políticas.

Durante a década de 1830, muitas preocupações sociais de Turner vierem à superfície através da arte: a escravatura, o progresso dos caminhos-de-ferro. Uma mudança da época que ele sentiu nitidamente. Nenhum outro artista conseguiu apreender um mundo novo emergente da mesma forma. As suas preocupações morais sobre a escravatura ou o mundo trabalho foram realizadas de maneira brilhante e com muito sentido teatral. (Brown, 2012b). Foi uma época de grande efervescência para Turner. Ele ia à Academia, levava rascunhos de obras e

não hesitava em os corrigir à frente dos colegas. O facto do público assistir a este tipo de demonstrações era um incentivo para William Turner. Talvez fosse uma forma de demonstrar que, tecnicamente e artisticamente, era superior aos seus pares.

Em 1836, William Turner deixou de poder escapar a críticas. Naquela altura, vários livros foram publicados. Livros nos quais os autores acusam o artista de modernismo e de exagero. Os trabalhos do pintor eram comparados a lagostas, beterrabas e mostarda e as obras passaram a ser ridicularizadas. No entanto, da mesma forma que surgiram ataques, surgiram defensores. Turner começou a ser “protegido” por um jovem crítico, John Ruskin, que se tornou o líder de uma nova geração de admiradores de William Turner, os quais apreciavam a modernidade do seu trabalho, a forma como ele representava a natureza e as suas aguarelas. O que originou um ganho para o pintor: novas classes sociais passaram a ser clientes de William Turner: classes elevadas e classes médias com poder de compra (novos ricos).

Turner deixou o cargo de professor de perspetiva na Royal Academy of Arts em 1837 (aos 62 anos) e deixou de viajar por razões de saúde. As críticas perduraram em vários países. Em 1845, Turner enviou um quadro para o Congresso Europeu de Arte em Munique (*The Opening of the Wallhalla, 1842*). Esta obra tinha uma carga emocional particular pois representava um grupo social específico que tinha promovido a regeneração cultural após a guerra napoleónica. O quadro foi mal interpretado, mal compreendido, teve um feedback pejorativo e regressou a Londres danificado. William Turner teve um grande acesso de raiva quando soube o que tinha acontecido ao ponto de começar a não querer vender as suas obras. (Brown, 2012). Este quadro foi realizado no mesmo período que uma outra obra apresentada na terceira parte desta tese (*Light and Colour (Goethe's Theory) - the Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis*) e que demonstra o quanto este período foi emocionalmente intenso para Turner.



The Opening of the Wallhalla, 1845

A partir de 1849, William Turner deixou de expor quadros na Royal Academy of Arts, a sua saúde continuou a piorar. A última vez que apareceu oficialmente foi em 1851, ano da sua morte. Vivia no bairro de Chelsea ao pé do Tamisa com Sophia Caroline Booth e o filho desta. William Turner e Sophia Booth tiveram uma relação nunca oficializada pelo pintor. Relação que supostamente começou na década de 1830 e que durou até à sua morte. William Turner vivia sob uma falsa identidade (Amiral Booth) no seu bairro e não queria que as pessoas soubessem onde morava pois continuava a ser permanentemente criticado pela sua excentricidade (pessoal e profissional).

William Turner morreu em 1851 deixando a totalidade das obras ao estado britânico. E rios de inspiração para as gerações futuras de pintores, nomeadamente impressionistas e abstracionistas.

2) Contexto artístico da época

A época artística durante a qual William Turner nasceu é o Neoclassicismo. Este movimento é caracterizado por um regresso às origens grego romanas (Arte Clássica) e Mitologia. Esta corrente nasceu em oposição ao estilo Rococó e Barroco que passaram a ser considerados excessivos. O movimento surgiu em 1750 e acabou em 1830. (Irwin, 1997). Algumas virtudes eram prezadas tais como a Razão, a Simplicidade e a Frieza. São características atribuídas ao Neoclassicismo. Trata-se de um movimento que teve influência da Revolução Francesa. Os artistas e intelectuais (filósofos) procuravam novos modelos de sociedade. Por essa razão, regressaram ao modelo grego na esperança de encontrar respostas a perguntas de ordem social (Irwin, 1997). Segundo Gontar (2003), historiador de Arte na época Neoclássica, o movimento tendia para a representação de belezas idealizadas.

Os Românticos atribuíam importância às emoções, pintavam imagens fortes e pensavam que o espírito divino inspirava a natureza, que a imaginação humana individual se podia fundir na estrutura universal. Acreditavam que a mente criativa, tendo como particularidade ser profundamente solitária, tendia a uma harmonia entre a natureza e o homem. As emoções eram transmitidas nas obras contrariamente ao Neoclassicismo. Trata-se de um movimento artístico que provoca a aparição de uma nova sensibilidade, de uma nova forma de apreender o mundo.

3) Características da pintura de William Turner

Este pintor é Romântico, Pré Impressionista, e Pré- Abstracionista. Elizabeth Barker (2004), do Metropolitan Museum, descreveu William Turner como sendo o paisagista mais versátil, polémico e bem-sucedido do século XIX. Era perito em várias técnicas de pintura: aguarelas, pintura a óleo e gravuras. Foi profundamente influenciado pelos paisagistas e pintores históricos dos séculos XVI e XVII.

Começou por exhibir, no início da sua carreira, pinturas de paisagens inglesas facilmente identificáveis (delineadas por aguarela). Os primeiros estudos que ele realizava no caderno eram cruciais para a continuidade da obra, era um método de trabalho que lhe era inerente. Os primeiros esboços que Turner desenhava no caderno eram a base para o resto das obras, incluindo as mais imaginativas. Entre os anos 1810 e 1820, Turner realizou uma série de aguarelas topográficas nas quais inseria camadas de cor concordantes com um sistema de classificação de luz (de “Clara” a “Escura” consoante as cores que escolhia). Os impressionistas guardaram esta técnica. Turner tinha igualmente um método próprio, quando

utilizava pintura a óleo, que consistia em raspar, apagar e limpar a tinta enquanto estava molhada. As aguarelas podiam servir de base para a pintura a óleo e para gravuras. O pintor adaptou os métodos que tinha desenvolvido em aguarela à pintura a óleo com o objetivo de criar formas evocativas e brilhantes. (Barker, 2004).

William Turner estudou obras da época do Renascimento e época Barroca. Apreciava particularmente certos pintores: Rembrandt, Rafael, Ticiano, Nicolas Poussin, Claude Lorrain. Eram algumas das suas fontes de inspiração que levaram à realização de vários dos seus quadros. Porém, nas décadas de 1830 e 1840, William Turner sentiu a necessidade de começar a expressar problemáticas contextuais que observava à sua volta. Realizou nomeadamente nessa altura *Rain, Steam and Speed* (1842). Trata-se de uma das obras mais conhecidas que é profundamente ligada ao período da Revolução Industrial.

Um outro elemento igualmente interessante em Turner é a ambivalência das representações. Objetos que podem ser interpretados como negativos (serpentes, vulcões) têm para Turner igualmente um outro significado. A serpente pode matar mas também cura. O contrário é igualmente válido: objetos que são conotados positivamente nomeadamente a luz, podem ter um significado agressivo nalgumas obras. No quadro “The Decline of the Cartaginian Empire” (1818), a luz é extremamente suave, no entanto Turner descreveu-a como nefasta. Estes duplos significados tornam as interpretações bastante complexas se não soubermos que é uma característica inerente a este pintor.

A impressão geral que tivemos ao estudar a biografia e a evolução de William Turner foi que no início da carreira, ele expressava o que sentia através de linhas académicas pré definidas pertencentes a movimentos artísticos anteriores. Isto permitiu-lhe entrar na Royal Academy of Arts e tornar-se professor de perspetiva. Mas assim que pode expressar-se de uma forma mais pessoal, desenvolveu um estilo próprio, quebrou os códigos académicos e impôs o seu estilo e a sua sensibilidade artística.

4) Conclusão

A vida de William Turner foi marcada desde o início por uma separação (falecimento da irmã) e uma saída prematura de casa dos pais aos dez anos de idade. Sempre foi apoiado pelo pai, no entanto não existem relatos que revelem um apoio emocional de parte da mãe. Constatamos um refúgio no trabalho a partir da pré adolescência e uma entrada fulgurante na vida profissional. Ao longo da sua vida, a sua ligação à arte manteve-se. A pintura passou a ser um vínculo para William Turner. As suas viagens eram muito frequentes e limitadas a um espaço geográfico restrito embora muitos dos seus colegas pintores tivessem por hábito

naquela época de viajar para fora da Europa. Este artista viajava frequentemente para destinos que não fossem longínquos e apreciava particularmente Veneza onde o elemento central da cidade é a água. Este detalhe é importante pois veremos na análise das obras que este elemento é fundamental para William Turner e tem um significado de regressão.

Além da pintura, das viagens, das aulas na Royal Academy of Arts e de períodos emocionalmente intensos nas suas duas últimas décadas de vida, constatamos um investimento reduzido na vida privada, uma tendência a não assumir relações pessoais e a não seguir as normas sociais daquela época que exigiam que um homem se casasse e fundasse uma família. Nos poucos relatos que temos sobre a vida privada do pintor, constatamos que os historiadores insistem na relação materna de William Turner para justificar uma “incapacidade” em assumir casamentos. Como se o espaço mental do artista estivesse ocupado pela relação primária. Constatamos simultaneamente na sua obra uma presença de elementos regressivos e uma luz especial, particular. O que nos leva a interrogar-nos sobre o significado desta luz, sobre a relação entre William Turner e a sua mãe e sobre a necessidade do pintor de expor as mesmas problemáticas nas suas obras ao longo da carreira. Pois existe um autêntico fascínio pela luz. William Turner transmite uma necessidade de representá-la e ao mesmo tempo um efeito de sideração quando se encontra face a ela, como poderemos constatar em vários quadros. Na verdade, William Turner tenta colocar os espetadores diante da luz no intuito de eles sentirem, viverem, este elemento da mesma forma que ele. Ele quer que o público sinta a mesma atração e sideração que ele. O que nos leva a interessar-nos pelo conceito de conflito estético de Meltzer que aborda precisamente as questões de dualidade do objeto estético, de fascínio e de enigma desse objeto, que são representadas nas suas obras através da representação da luz.

III) Desenvolvimentos teóricos

1) Criatividade, origem da obra de arte

A criatividade é um conceito complexo. Não existe uma única definição, e pode ser estudado a partir de múltiplas perspectivas. A etimologia da palavra vem do latim: "creo", "creas", "creau", "creatum", "creare". Significa produzir, fazer nascer, originar algo. Este conceito pode aplicar-se a várias áreas: literatura, artes, ciência (criatividade científica), são formas de pensamento original (Vervalin, 1975). Criar é fazer emergir algo novo, portanto que não existia anteriormente. Tem de haver uma escolha do domínio onde se expressa a criatividade pois um sujeito não pode criar algo a um nível completamente abstrato e descontextualizado, a sua criatividade expressa-se obrigatoriamente através de domínios ou disciplinas específicos. Ou seja, o processo de criação é aplicado numa área específica. A criação de objetos advém da necessidade de um sujeito de torná-los existentes. Um criador não é um sujeito que trabalha para o seu próprio prazer pessoal. Um artista cria por necessidade (Deleuze, 1987). Esta visão é igualmente partilhada pela psicanálise que considera que a arte contém uma função reparadora do aparelho psíquico, segundo Melanie Klein. A reparação é sob o ponto de vista kleiniano um mecanismo eletivo, através do qual o aparelho psíquico se recompõe dos danos causados no seu interior. É olhando para o seu passado, mesmo não tendo consciência, que um artista sente necessidade de criar. (Delgado, 2012). Por outras palavras, o ato criativo nasce por necessidade e é aplicado em áreas específicas. O objeto que se torna real através do processo criativo (quadro, partitura) é um objeto do qual o artista se torna dependente porque além de ser “reparador”, permite comunicar com o Outro e ser socialmente valorizado através dele.

O artista “serve-se” de pulsões internas destrutivas que precisam ser exteriorizadas num objeto (neste caso não sexual), o que explica igualmente a necessidade de criação por parte do artista. “*Para Segal (1952/1982), a obra de arte representa uma elaboração das pulsões destrutivas e da culpabilidade que lhes está ligada, ao mesmo tempo que representa um triunfo sobre o caos interno do criador. O artista age sob o efeito da posição depressiva infantil e procura reparar com a sua atividade artística um mundo interno harmonioso (...) mas não lhe basta recriar qualquer coisa do seu mundo interno correspondente à recriação dos seus objetos internos. Tenta também interiorizar o objeto recriado e comunicar-lhe a sua própria vida no mundo externo*”. (Delgado, 2012, p.113). A finalidade da realização de uma obra de arte é a reparação do self. É um processo de reparação de objeto e reintegração do

self. A necessidade de reparação está relacionada com um sentimento de culpa e de angústia característicos da posição depressiva (Laplanche & Pontalis, 1998). A reparação serve a aceitar uma perda ou a torná-la mais tolerável. O ato criativo permite, através de um suporte (tela), a expressão de impulsos anteriormente reprimidos. Este ato expressivo permite uma simbolização de conteúdos indivisíveis de outra forma, de entrar numa relação de alteridade com o Outro e de ser reconhecido.

2) Posição Esquizo-Paranoide e Posição Depressiva de Meltzer

Meltzer elaborou o seu conceito de teoria do objecto e do conflito estético a partir de uma hipótese de Bion, segundo a qual o bebé no fim da gravidez ficaria animado pelo facto de vir ao mundo, de nascer. Os sentidos (sensoriais) do bebé estão finalizados no fim da gravidez. Meltzer supõe que o bebé sente uma frustração de não poder utilizar esses sentidos dentro do ventre da mãe. O nascimento seria apreendido como uma experiência muito positiva. O bebé encontrar-se-ia subitamente receptivo a estímulos intensos provenientes do mundo externo e nomeadamente do objecto primordial, o seio da mãe, qualificado por Meltzer de objecto estético. Este objecto é fonte de múltiplos estímulos sensoriais mas seria igualmente um objecto de junção de investimentos do bebé cujos sentidos convergiriam neste objecto. O novo paradigma introduzido por Meltzer não nasce da oposição entre duas pulsões, libido e agressividade, amor e ódio, pulsão de vida e pulsão de morte, ataques sádicos e necessidade de reparação. Meltzer encara este aspecto não em termos de conflito mas em termos de gradiente. O bebé ficaria excessivamente estimulado pelas experiências sensoriais que provêm do objecto, e ao mesmo tempo, seria confrontado com a parte de mistério relativa às qualidades internas do objecto. Trata-se de um gradiente entre conhecimentos das qualidades externas do objecto (o que o bebé efetivamente vê) e o desconhecido das suas qualidades profundas. O que leva Meltzer a inverter a ordem da posição esquizo-paranoide e posição depressiva de Melanie Klein. Teoricamente, para Melanie Klein, a primeira fase da vida do bebé é a posição esquizo-paranoide (nesta fase, o ego encontra-se ameaçado de desintegração sob a pressão de uma pulsão de morte), a segunda é a posição depressiva (a preservação do outro passa a ser sentida como garantia da preservação do próprio ego). Meltzer propõe que a primeira posição se chame posição depressiva primária. Nesta fase, o bebé seria confrontado ao enigma das qualidades internas do objecto. A depressão seria ligada ao sentimento de encontrar-se face a uma situação impossível de resolver. Situação perante a qual o bebé se sentiria desprotegido ou na impossibilidade de encontrar a solução a esse mistério. Por essa

razão, o bebê teria tendência a recorrer a mecanismos esquizo-paranoides: clivagem, projeção, idealização antes de poder reintegrar, numa terceira fase, as partes clivadas do seu self de forma coerente. Para Meltzer existem portanto três fases: uma posição depressiva primária, uma posição esquizo-paranoide secundária e uma terceira posição correspondente à reintegração de partes clivadas. Não existe uma incompatibilidade profunda entre o modelo de Melanie Klein e o modelo de Donald Meltzer, sendo este uma proposta de desenvolvimento do modelo kleiniano.

c) O conflito estético de Meltzer

Melanie Klein desenvolveu a ideia que o conceito de beleza da mãe não envolve só o corpo exterior. Na verdade, seria o mistério do seu mundo interno que seria importante para o bebê. Os conteúdos que o bebê imagina desejáveis, o desejo de conhecer e possuir o corpo da mãe, além dos conteúdos e da sua mente, são noções igualmente importantes (Meltzer 1984). Meltzer tem como referência Bion e parte do período estético deste mesmo autor para construir o conceito de conflito estético. Para Meltzer, um objeto pode ter duas qualidades estéticas simultaneamente: a beleza externa da mãe e a beleza interna da mãe. A vinda ao mundo do bebê provoca inevitavelmente um primeiro encontro com a sua mãe. Este encontro desperta no bebê um leque de sentimentos que vai de uma profunda aversão a uma grande alegria, passando por todas as nuances existentes entre estes dois sentimentos (Meltzer, 1986). Para Meltzer, a experiência destes sentimentos ou seja esta experiência emocional tem a mesma equivalência da experiência estética. A beleza e as partes desconhecidas, aquele mistério fundam um conflito entre vínculos positivos e negativos do amor (L), ódio (H) e conhecimento (K). Este conflito seria despertado pela estética em si (seio) e o aspeto da mãe que tem como função dar os alimentos. Podemos encarar este conflito como uma forma de ativação do recém-nascido, conflito que faz surgir emoções de paixão, de amor ou de ódio além de uma ânsia de conhecer o que se esconde por trás do mistério do objeto. Este conflito é portanto desencadeado pelo encontro da estética externa com um mundo interno misterioso da mãe. O impacto estético teria a particularidade de poder ser vivido pelo bebê como catástrofe pois para essa experiência poder ser assimilada, é preciso que a estrutura cognitiva não se destrua. O que normalmente não acontece pois o conflito estético aciona um fluxo no amor, no conhecimento e no ódio. A instabilidade que esse fluxo provoca pode levar a uma intolerância do Belo e a uma recusa de uma “ideia nova” (mistério para o bebê, algo que não pode ser conhecido). É preciso que o bebê tolere esse não conhecimento para apreender o Belo. Por esta razão, o Belo pode despertar medo/ receio pois não existe possibilidade para o

sujeito de saber o que se esconde por trás daquele mistério. No fundo, o Belo pode incomodar pela tomada de consciência do sujeito de tão quanto perto ele pode estar de conhecer algo que anseia saber sem conseguir atingir essa finalidade. *“Na luta contra a força cinica dos vínculos negativos, a capacidade de tolerar a incerteza, o não-saber, a “nuvem de desconhecimento”, é permanentemente solicitada na paixão das relações íntimas e situa-se no centro da questão do conflito estético* (Meltzer, 1995, p.42).

O bebê inicia as suas experiências estéticas dentro do ventre da mãe. A voz seria um estímulo para a vivência de sentimentos estéticos como o prazer e o desprazer. Quando o bebê vem ao mundo, o confronto ao objeto total estético pode desencadear dor psíquica devida à incerteza do conteúdo interno da mente materna. Essa incerteza pode levar a desconfiança. A capacidade de tolerar o conflito depende da capacidade de aceitação ou de não-aceitação desse mistério por parte do bebê (Meltzer, 1995).

Segundo o mesmo autor, a apreensão do belo contém igualmente a apreensão da possibilidade da sua destruição. O objeto que está presente pode ser encarado *“como contendo a sombra do objeto-ausente-presente-como-um-perseguidor”* (Meltzer, 1995 p.25). A sua hipótese é que o objeto perseguidor é narcísico (composto por um objeto e uma parte de self). O aspecto perseguidor do sublime pode ser apreendido como onipotente e ser responsável de evidenciar a realidade de uma possível morte. O que neste caso provoca uma angústia intensa no bebê. Este conceito é central nesta tese pois está diretamente relacionado com a hipótese deste trabalho. *“A apreensão do Belo contém, em sua própria natureza, a apreensão da possibilidade da sua destruição”*. Nos termos de Bion, o objeto presente é visto como contendo a sombra do objeto-ausente-presente-como-um-perseguidor. (...) O desenvolvimento que ocorre durante um ciclo de vida tenta restaurar aquilo que havia sido despedaçado, por não ter sido sustentado pelo frágil ego infantil, de tal modo que a beleza do objeto possa ser olhada de frente sem que ocorra, como temia Sócrates, *“dano à alma”* (Meltzer, 1995, p.25). O Belo, para William Turner, além de ser procurado através do elemento da luz, era temido. *“A ideia estética do desenvolvimento da mente está ligada à valorização do objeto “bom” e mau” que permite reconhecer o “sublime” na experiência primária da criança com a mãe*” (Delgado 2012, p.108). Daí os objetos terem significados duplos: serpentes apreendidas como cura e perigo em simultâneo, a luz, vista como agressiva e apaziguadora, a água que podia ser sentida como calma ou destrutiva. Além da própria mãe (como veremos num dos estudos), vista como profundamente bela e profundamente perigosa. *“Superar o Conflito Estético é a base dos processos criativos que poderão acompanhar o homem em qualquer experiência”*. (Delgado, 2012 cita Mancia 1970/1990, p.163). A relação que William Turner tem com a luz é especial. Ele é atraído, fascinado e através da arte e da

relação de alteridade que pode ter com o Outro, o pintor coloca os espetadores perante a sua vivência daquela luz. Ele procura que o público sinta o mesmo que ele sente perante este objeto de deslumbramento. Esta atração faz-nos pensar no bebé que ao acabar de nascer fica siderado com o que encontra ou seja a beleza externa da mãe, com a sua expressão, o brilho dos olhos e o seu sorriso.

IV) Método

“Considerando que é próprio do artista pôr no mundo um ser que jamais foi visto, nunca foi ouvido ou tocado antes dessa instauração, pensar esteticamente supõe fazer contato com este campo de passagem entre o não ser artístico e a forma perceptível, assim como pensar psicanaliticamente implica transitar entre o não dito e o visível” (Frayze-Pereira 2005, p.38).

1) Introdução

A interpretação psicanalítica pode assumir duas vertentes na análise de obras de arte. A primeira é a análise biográfica do criador e a segunda é a análise do universo da obra artística. (Nakazu, 2010). É sobre este postulado que baseamos o método deste trabalho.

Nesta tese não pretendemos estabelecer o funcionamento psíquico, muito menos elaborar um quadro clínico de William Turner, mas pretendemos analisar conteúdos/representações simbólicas do seu mundo interno que foram projetadas num suporte (telas) tendo por objetivo iniciar um diálogo com o Outro.

Colocamos duas hipóteses nesta tese. A primeira surgiu-nos a partir de uma afirmação dos historiadores do Tate Museum : *“A sua obsessão pela sua privacidade e a sua indisponibilidade em construir uma família convencional foram relacionadas com a doença mental da sua mãe”* (Brown, 2012, §3).

William Turner não teve relações afetivas assumidas, talvez por causa da impossibilidade de um desenvolvimento sã da relação materna durante a infância. Não sabemos até que ponto ele conseguiu separar-se do objeto primário (mãe) e teve uma possibilidade de efetuar transformações simbólicas que pudessem permitir-lhe suportar a ausência desse objeto. A relação materna para William Turner é objeto de questionamento permanente à volta de uma dualidade (conflito estético). Esta hipótese baseia-se no seguinte postulado: “ O impacto da separação, da privação- emocional ou física, de doença física, do conflito edipiano -pré-genital e genital, de fortes fatores imprevisíveis, de seduções e de brutalidade, de indulgência, de superprotecção, de desintegração familiar, de morte dos pais e dos irmãos- tudo isso tira a essência do seu significado para o processo de desenvolvimento da sua contribuição como aspetos do processo subjacente e fundamental de evitar o impacto

da beleza do mundo, e da intimidade apaixonada com outro ser humano.” (Meltzer, 1995, p.52).

A segunda hipótese é que existe procura constante de luz nas suas obras. E que essa representação da luz é uma tentativa de elaboração da relação materna tendo como objetivo uma reparação. A presença de luz nos quadros é a uma presença relacionada com o objecto primário. A Luz simboliza o objecto primário nos quadros de William Turner. A maioria das representações de William Turner estão ligadas à natureza. Como diria Stokes no livro de Meltzer “A apreensão do belo” (1995, p.249): “O mundo artístico monopoliza a expressão da beleza e da bondade da realidade psíquica (...) na natureza podemos encontrar refletida a beleza que já possuímos. Mas a Arte ajuda-nos a recuperar o que perdemos”. Representar a luz é uma forma para William Turner de recuperar o que perdeu. Pois o receio de perda é um fator dinâmico da necessidade de possuir e incorporar. A perda de alguém pode reenviar a uma perda da vida em si. (Riviere, 2004).

2) Método

A metodologia utilizada nesta tese é qualitativa. Trata-se de uma análise do estudo de onze quadros de William Turner (1775-1851) de 1789 até 1845. Seria impossível realizar uma análise exaustiva de todas as obras por questões quantitativas, pois o pintor criou vinte mil obras (estudos, pinturas e aguarelas incluídas). A análise dos quadros é cruzada com os dados biográficos do autor por razões de coerência e pertinência.

A metodologia clínica deste estudo baseia-se na hermenêutica. Ou seja o estudo da interpretação.

Segundo Heidegger, “*A interpretação é um desenvolvimento da compreensão e por ela o compreender apropria-se, compreendendo, do compreendido. A interpretação não transforma a compreensão noutra coisa diferente, mas fá-la ser ela mesma, explicitando-a, tematizando-a*”. (Heidegger, 1971, §32).

Para Paul Ricoeur, o símbolo é uma expressão linguística que tem um sentido duplo e que requer uma interpretação. A interpretação é um trabalho de compreensão que visa a desvendar o significado de símbolos. A interpretação é iniciada a partir do símbolo e é uma atividade de decodificação. (Ricoeur, 1965). Para Ricoeur, não existe compreensão e interpretação sem mediação. Pois a mediação é uma condição de possibilidade da interpretação e da compreensão. Neste caso os objetos mediadores são as obras realizadas pelo pintor.

Partimos do princípio que a existência só se pode compreender e adquirir sentido através da interpretação e da interiorização de sentidos revelados pela interpretação. Sempre tendo em conta que o sujeito nasce dentro de um tempo, de um contexto, de uma história. O homem tende a reencontrar-se da perdição inicial e a precisar situar-se no seu tempo, através de interpretações e do conflito de interpretações que o texto, os símbolos, os sonhos, a arte geram (Fonseca, 2009). Por essa razão, além da interpretação cruzamos os dados com a biografia do pintor. Todos os homens são influenciados pela cultura na qual se encontram e pelos factos históricos que surgem dentro dessa própria cultura, como a Revolução Industrial no caso de William Turner.

O método escolhido nesta tese baseia-se num postulado de Gadamer (1977), que afirma que compreender uma obra não significa reconstruir uma vida passada. O sentido autêntico baseia-se numa participação do que a obra nos comunica. As informações a partir das quais se pode proceder a uma análise encontram-se nos quadros. Consideramos que a obra contém as informações que nos são necessárias para proceder a uma interpretação.

As interpretações têm de ser abertas a novos sentidos e podem originar novas possibilidades interpretativas. *“A própria ontologia não é dissociável da interpretação no jogo e no círculo entre interpretar e ser interpretado, pois todas as interpretações, ainda que conflituosas ou mesmo contraditórias, são igualmente válidas”*. (Ricoeur, 1969: 126-27). *“Mostrar que uma interpretação é mais provável à luz do que sabemos é algo diferente de mostrar que uma conclusão é verdadeira”* (Ricoeur, 1965, p.124). *“Qualquer representação não passa de uma aproximação, e qualquer objeto de domínio revela-se um jogo incerto. O ente oferece-se à nossa apreensão, mas cada um de nós capta-o, manipula-o com a sua subjetividade e com os instrumentos conceptuais e imaginativos que a cultura onde está inserido disponibiliza”*. (Carreiras, 2005, p. 41).

Para compreender o ser humano é necessário haver uma reflexão sobre o sentido de um objeto de estudo (livros, psicanálise, sociologia, quadros). Essa reflexão efetua-se através de uma interpretação que nos leva a poder expressar sentidos ocultos através da linguagem ou da escrita (função inerente à psicanálise).

É importante voltar a sublinhar que a psicanálise permite a realização de interpretações distintas, sobre o mesmo suporte material. Todas elas podem ser verdadeiras. O essencial é respeitar as possibilidades oferecidas pelo suporte que o sujeito nos mostra. *“Entre a intenção do autor-paciente e a do intérprete-analista, há que se respeitar a intenção do texto, do discurso, das possibilidades geradas pelo enredamento da situação analítica”* (Mohallem, 2006, 169-178).

A análise das obras desta tese baseou-se nos conteúdos dos quadros, nas lendas e nos mitos aos quais o pintor se refere, nos dados biográficos, nos objetos representados (cascatas, pôr do sol, barcos, luz), no contexto histórico da época em que foram realizados, nos limites representados nas obras (contenção, porosidade dos limites), no Rorschach (interpretação das cores) e na impressão geral das obras.

V) Análise da obra de William Turner

1) Quadros selecionados

William Turner criou ao todo vinte mil obras e realizou trezentas pinturas a óleo. A escolha das obras apresentadas nesta tese foi efetuada após uma observação direta dos quadros da coleção permanente do Tate Britain Museum, além do catálogo online de obras disponibilizadas pelo mesmo museu. Permitiu-nos observar elementos constantes representados pelo pintor ao longo da sua vida.

Tendo em conta os milhares de obras existentes, tivemos de proceder a uma selecção de quadros e estudos que pudéssemos analisar. Os critérios de selecção foram elaborados da seguinte forma: seleccionámos quadros representativos da evolução do pintor. Estão apresentados por ordem cronológica neste capítulo. Quadros ou estudos que testemunhassem de épocas particularmente significativas para William Turner (como por exemplo o ano da morte da mãe, onde é notório o sofrimento psíquico do pintor). Quadros que representam temas recorrentes ao longo dos anos para William Turner (a luz, a água, a natureza, elementos naturais em movimento). Seleccionámos igualmente um estudo particularmente interessante e relativo da sua relação à feminidade e à relação materna.

- 1- A Waterfall Seen Through an Arched Opening Wall, 1789
- 2- Fisherman at Sea, 1796
- 3- Buttermere Lake with part of Crockmackwater, Cumberland, a Shower, 1798
- 4- Shipwreck, 1804
- 5- Venus and the Dead Adonis, 1805
- 6- A Nude Woman Entwined with a Snake. 1808-11
- 7- The Decline of the Cartaginian Empire, 1817
- 8- Regulus, 1828
- 8- Death on a Pale Horse, 1825/ 1830
- 9- Wreckers - Coast of Northumberland, with a Steam-Boat Assisting a Ship off Shore, 1834
- 10- Light and Colour (Goethe's Theory) - the Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis, 1843
- 11- Norham Castle, Sunrise, 1845

2) Análise dos quadros selecionados



A Waterfall Seen through an Arched Opening in a Wall, 1789

Esta aguarela foi realizada por William Turner quando tinha quatorze anos de idade, ano da sua entrada na Royal Academy of Arts. O tema não está relacionado com pintura inglesa daquela época mas com pintura italiana. Alguns elementos são essenciais neste quadro pois virão a ser reproduzidos por Turner durante muitos anos: a água em movimento, a luz e a sombra. A água é um elemento feminino, misterioso (ligada ao mundo imaginário, onírico, inconsciente), é um elemento vital (sem água não existiria vida) que pode ser apaziguador ou agressivo consoante os contextos. A água é fluida, não tem forma definida. Nota-se que a água neste quadro, devido à cascata, é um elemento constante, abundante, poderoso (a quantidade e a força com que essa água cai). A água está em movimento, movimento contínuo e perpétuo, encontra-se igualmente escondida através de um muro espesso relacionado com a presença de limites. A sombra, devida à posição do sol tem como função pôr em valor a cascata. O que

ressalta do quadro é uma atmosfera onírica cujo elemento principal é escondido e poderoso, pintado com sentido estético com a finalidade de evidenciar aquela cascata.

O muro foi construído em cima de rochas cujos traços não são bem definidos ou seja a base do muro não é bem definida.

O tema central do quadro é a cascata (devido ao título do quadro). A natureza está muito representada neste quadro, reenvia a conteúdos maternos (água, elemento feminino, mãe natureza). A articulação perceptiva/ projetiva está mobilizada na cinestesia da água em movimento. Por um lado, as formas estão suficientemente bem delineadas (porosidade dos limites definida e presente) e inscrevem o pintor numa ligação à realidade de boa qualidade (a representação realizada não é delirante). Por outro lado os elementos abrem espaço a um mundo onírico. As imagens estão ligadas à realidade perceptiva e ao mesmo tempo ao mundo da imaginação. As cinestésias estão presentes nas obras de William Turner ao longo da vida. O excesso de cinestésias reenvia a uma busca identificatória com recurso ao Imaginário, a uma vida fantasmática muito rica que se pode metabolizar em representações de relações conflituais (Chabert, 2012).

Neste quadro, as cores são suaves particularmente suaves associadas à água. Reenviam a conteúdos regressivos e a relações precoces de objeto. A percepção deste quadro vai nesse sentido pois o muro bem delineado é um limite, o que nos permite pensar confirmar a hipótese de uma representação de envelope precoce.

Existe uma dualidade na maioria dos elementos que ele pinta. Na luz nomeadamente e na água. Ora são representadas em contextos serenos ora agressivos. Existe sempre essa dualidade.

A perspetiva está presente (o lado técnico) através da abertura do arco do muro. William Turner passou a ser professor de perspetiva na Royal Academy, uns anos mais tarde. Este quadro foi realizado não só com o objetivo de expressar algo mas igualmente para desenvolver a técnica do artista. (Wilton, 2012).



Fisherman at Sea, 1796

Este quadro é importante pois foi o primeiro quadro a óleo de Turner exposto na Royal Academy. Trata-se de um quadro monocromático, é mais uma vez ligado ao mundo onírico/imaginário (lua, reflexo da lua no mar, o mar) e ao mesmo tempo à realidade dos pescadores que têm uma sina, uma fatalidade que é a de ir para o mar sabendo que existe um perigo de vida. As rochas são pontiagudas, chamam-se “The Needles” (Aguilhas) e estão situadas nas Ilhas de Wight. Este quadro é de estilo Romântico e relacionado com o Sublime, com a superioridade da natureza sobre os pescadores que se encontram no barco (e de maneira mais geral sobre o ser humano). A luz da lua contrasta de maneira evidente com a lanterna dos pescadores. A mãe natureza domina a realidade dos homens. Esta simbolização continua a ser recorrente. A relação ao místico é evidente, o que supõe quase uma espécie de refugio na rêverie sem parecer um conteúdo delirante ou sem sentido pois a ligação à realidade está sempre presente. As pinturas marinhas são recorrentes naquela época. No entanto, o elemento central do quadro é o Sublime e a Dominação da Natureza sobre o homem através de uma forma de apresentação convencional naquela época: imagens marítimas. Podemos afirmar tal hipótese pois este quadro é um entre centenas de obras cujo tema dominante evocado é

sempre o mesmo: a impotência contra algo de superior. Além da superioridade da natureza, de uma relação ao mundo onírico, da impotência dos homens, existem conteúdos agressivos que são as rochas “The Needles”. A alusão a um elemento natural cortante pode fazer pensar num retorno do recalçamento que surge graças a um deslocamento e uma projeção de elementos agressivos em pequenos detalhes, permitindo dessa forma a evocação de objetos cuja dimensão simbólica agressiva é evidente e transparente (Chabert, 2012). Neste caso, pode reenviar a relações precoces com a figura materna que sabemos, no caso de William Turner, não ter sido estabilizadora e protetora. Cruzaremos esse facto mais tarde com elementos encontrados noutros quadros.



Buttermere Lake, with Part of Cromackwater, Cumberland, a Shower, 1798

Este quadro foi exposto na Royal Academy of Arts juntamente com outros quadros cujos temas eram “paisagens do norte de Inglaterra”. Foi realizado a partir dos estudos do caderno de William Turner. Trata-se de uma aguarela que mostra uma tempestade à qual Turner provavelmente assistiu (segundo a informação divulgada pelo Tate Britain). O pintor escreveu “Black” na superfície do lago, o que não era propriamente habitual nas suas obras. Ele quis acentuar o lado escuro, negro, pesado daquela água. A presença do arco-íris é vista pelos historiadores do Tate como um elemento que anima o quadro. No entanto, a temática deste quadro parece depressiva para quem conhece a obra deste pintor, pois as cores e os contrastes são características da obra de Turner. As cores e a luz são dominantes em quase todas as obras. Neste quadro, não observamos contrastes clássicos de William Turner, a tonalidade do quadro é negra e o arco-íris (que podia contrastar o resto da paisagem) é ténue e sem luz. A dominante negra, a presença abundante de natureza e de água num contexto tão escuro pode ser associada ao Sublime (características deste movimento artístico). Aliamo-nos ao conceito de Segal e Stokes que falam de: *“agudo reconhecimento de um objeto separado, originalmente a pessoa total da mãe e cuja perda era lamentada na posição depressiva*

infantil (...) é a busca de uma interpretação estética para a solução de fantasias depressivas” (Delgado 2012 cita Stokes, 1955, p.406).

Os elementos são diferenciados e a porosidade dos limites continua a ser definida. O título é interessante, relativo a natureza e a estados emocionais. “The shower” pode reenviar a um sentimento de desproteção, à inevitabilidade de apanhar chuva (algo desagradável) e a uma claridade insuficiente naquele contexto. Todos estes aspetos podem fazer pensar numa predominância de pulsões de morte que Turner tenta a todo esforço converter em sublimação.

É de notar que no ano seguinte 1799, a mãe de Turner foi hospitalizada no Hospital Psiquiátrico (Bethleem Royal Hospital). Esta atmosfera depressiva pode estar relacionada com uma degradação do estado mental da mãe.

Stokes no livro de Meltzer “A apreensão do belo” (1995, p.249) fala dos quadros de Turner da seguinte forma: “o artista estava sob a compulsão de registar fiel e repetidamente um complexo intercâmbio, e então reconciliar, e a seguir interpor algo, talvez um arco-íris”. Podemos reter esta ideia de intercâmbio e reconciliação que vai no sentido de uma hipótese muito poética: “*A imaginação material, a imaginação dos quatro elementos, mesmo se tende a favorisar um elemento, gosta de jogar com as imagens das suas combinações. Estas combinações imaginárias reúnem apenas dois elementos, nunca três. Porquê este aspeto dualista de misturas? Porque no reino da imaginação material, toda a união é um casamento e não existe casamento a três.*” (Bachelard, 1942, p.130):

Estes dois autores levam a uma interpretação desta obra que vai num sentido talvez de tentativa de reconciliação e de união entre o céu e a terra num contexto triste, escuro, depressivo. Este quadro poderia ser uma tentativa de apaziguamento interno: a água (o feminino) e o céu (espiritualidade).

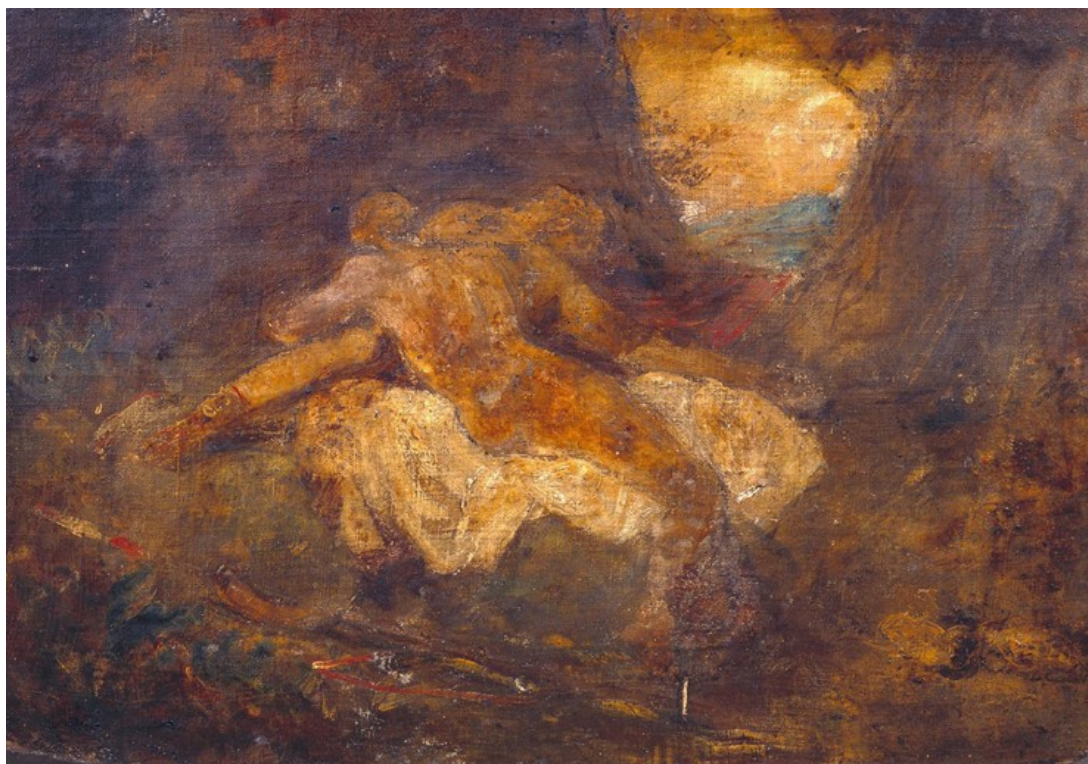


The Shipwreck, 1804

Esta obra foi realizada no ano da morte da mãe de Turner. A temática dos barcos faz parte das linhas acadêmicas da Royal Academy. No entanto, o número de estudos de naufrágios do pintor nesse ano, é curiosamente colossal. Alguns desses estudos têm o seguinte título: “Shipwreck in Distress”. O autor da descrição do quadro no Tate Britain (cujo nome não está indicado) afirma que existe uma impressão esmagadora de realismo e horror característica dos quadros de Turner quando ele era jovem. A partir das obras que foram disponibilizadas online pelo Tate Britain Museum, reparámos que essa impressão de escuridão que reenvia a sentimentos negativos, depressivos e angústia de morte apareceram em épocas muito definidas da vida do pintor e apenas a partir de 1798/ 1799 (ano de internamento de mãe de Turner). Estas fases não eram constantes mas esporádicas e eram ligadas a eventos da vida real de William Turner: 1804, morte da mãe, 1829, morte do pai.

Acreditamos que estes estudos de naufrágios e este quadro são devidos ao choque da morte da mãe (títulos de obras que invocam tristeza, sentimento de desespero e impotência relacionados com conteúdos regressivos). “Ninguém alguma vez escreveu ou pintou, esculpiu, modelou, construiu a não ser para sair do inferno”, dizia Antonin Artaud (2001, p.93).

Outros estudos cujos títulos indicam conflitos internos, sentimento de perda profundo e angústias de morte foram realizados nesse ano e no ano seguinte: “The Death of Achelous”, “The Death of Lycus”, “The Death of Nessus”, “The Deluge”, “The Destruction of Sodom”. A morte é um tema recorrente para William Turner nesta altura. Deste quadro podemos reter o horror, a impossibilidade dos homens afrontarem a natureza que comanda, a água em movimento de forma excessiva e violenta, a cor do céu (carregado e escuro). O sol encontra-se no céu. Mas neste quadro o sol está ausente e a luz que vem do céu está direcionada para o cenário de horror, servindo unicamente para pôr em valor o desespero e o movimento das ondas sobre os barcos. Permitimo-nos não interpretar este quadro mais além a não ser numa temática de desespero e de necessidade compulsiva de expressar esse desespero através do conjunto de naufrágios que William Turner realizou naquele ano. Este quadro é uma projecção dos sentimentos do pintor no ano da morte da mãe.



Venus and the Dead Adonis, 1805

Esta obra foi realizada um ano após a morte da mãe de Turner. O título foi atribuído após o falecimento do pintor. Os personagens estão ambos num espaço protegido, contentor (gruta), apenas os dois. Vénus está debruçada sobre Adónis numa posição de desespero e aparenta não querer deixá-lo partir. Adónis (Apolo, deus das Artes) e Vénus (Afrodite, deusa do Amor) é o casal da mitologia grego romana que representa a beleza e a estética. Ambos são frequentemente representados como sendo as referências de ideal de beleza para os gregos e romanos.

Podemos colocar a hipótese que se este quadro, na fantasia de William Turner, tem a ver com o falecimento da mãe, nele observamos uma inversão de papéis e de identidades. É Adónis que morre. Não se trata do falecimento de Vénus. Podemos imaginar que o Complexo de Édipo provavelmente não foi resolvido, a relação é encarada como uma relação sexualizada entre um homem e uma mulher sem presença de terceiros que possam vir a “perturbar” esta união. Existe uma representação da morte clara neste quadro mas o que é interessante é que de todas as obras que vimos, nenhuma delas representa claramente a morte da mãe do pintor. É como se William Turner não quisesse ou não conseguisse simbolizar e representar a perda de uma forma explícita (como foi o caso quando o pai do pintor faleceu). Observamos uma elaboração permanente da relação materna e uma presença do tema de

morte ao longo da obra de Turner. Mas não observamos nenhuma obra na qual seja uma personagem feminina a morrer e uma masculina em desespero devido a essa morte. Este quadro foi o único do gênero onde encontramos temáticas de desejo e de desespero entre um homem e uma mulher devida a uma separação efetiva ao longo da obra.



A Nude Woman Entwined with a Snake, 1808-11

Este estudo foi realizado por Turner em 1808. Segundo, Imms (2012), Turner provavelmente inspirou-se do seguinte texto para a realização do estudo e é de referência neoclássica:

*The song began from Jove,
Who left his blissful seats above,
(Such is the power of mighty love.)
A dragon's fiery form bely'd the god:
Sublime on radiant spires he rode,
When he to fair Olympia [sic] press'd:
And while he sought her snowy breast:
Then, round her slender waist he curl'd,
And stamp'd an image of himself, a sovereign of the world.*

John Dryden's *Alexander's Feast. Or the Power of Music. An Ode, in Honour of St. Cecilia's Day* (1697)

“A temática sexual de Turner é claramente aparente, até para pessoas que não estejam familiarizadas com o Doutor Freud” (Imms, 2012 cita Warrell, 2003).

Este poema, do qual William Turner se inspirou para realizar este estudo, segundo Matthew Imms (2012) relata a história de relações sexuais entre uma cobra (Júpiter/ Zeus metamorfoseado em serpente) e Olímpia. Relação sexual da qual nasceu Alexandre, o Grande nesta lenda. A obra reenvia à feminidade, a relações sexuais, a uma componente fálica evidente nesta imagem, a um duplo significado da serpente (maldade e cura). Neste estudo, a alusão à mãe é explícita quer seja pela escolha da lenda (que vamos expor), quer seja pelo significado que Turner atribui a este animal. A projeção é massiva, bastante sexualizada devido ao símbolo fálico (serpente) e à nudez. Reenvia a uma transgressão clara do interdito do incesto, à realização de desejos de cariz sexual.

O poema indica que foi Zeus que quis seduzir Olímpia, deixou para trás as convenções (*left his blissful seats above*) e que foi por um amor profundo (*such is the power of mighty love*). O autor fala de “*snowy breast*” (peito gélido). Enquanto Júpiter deslizava no corpo de Olímpia, sentia-se como soberano do mundo, o que faz pensar numa vontade de apoderamento do corpo da mãe e o desejo de ter um estatuto não de filho mas de “homem” que deseja o corpo de uma mulher. Nesta lenda, Zeus não é filho de Olímpia de Epiro, mas adquire o estatuto de amante. A lenda é a seguinte: Olímpia era conhecida por ser uma beleza rara e ao mesmo tempo perigosa pois tinha o dom de poder comunicar com serpentes nas cerimónias religiosas (dualidade de Olímpia). Olímpia tinha dois filhos: Alexandre e Cleópatra, meia-irmã de Alexandre por parte da mãe. William Turner pode ter projetado na realização deste estudo a sua própria experiência pois a sua irmã faleceu com quatro anos. (Não sabemos se esta morte o afetou e com que grau de intensidade. Os historiadores dizem simplesmente que a morte da irmã afetou imenso a mãe de William Turner o que originou comportamentos instáveis).

Conta a lenda que na noite em que Olímpia ficou grávida de Alexandre, sonhou que uma serpente tinha entrado no seu quarto e tinha tido relações sexuais com ela. Olímpia foi descrita por Plutarco da seguinte forma: *“o pai, como se pode imaginar, amava-o unicamente, e era fácil ouvir os macedónios chamarem rei a Alexandre e capitão a Felipe. Mas as perturbações que desde então lhe ocorreram em casa por causa de suas novas núpcias e novos amores, deram motivo a grandes divergências e pesadas disputas entre eles, porque o mal da dissensão e ciúme das mulheres chegou ao ponto de partir os corações dos próprios reis, tendo sido disso causa principal a rude natureza de Olímpia. Mulher ciumenta, colérica e vingativa por natureza, além de irritar o próprio filho, ela aumentava as queixas que ele*

tinha do pai” PLUTARCO, Vida de Alexandre: cap. XIV, Chaves, 2008; *Tesaurus Linguae Graecae/TLG: 9.4-6*)” (Santos & Contador, 2014).

E esta é a conclusão das autoras de um artigo sobre o comportamento de Olímpia:

“ *Personagem de natureza corrompida e atitudes desprezíveis, sem deixar, é claro, de ser uma rainha. Isso se deve, todavia, em razão da mesma cultuar ao deus Dionísio, que é uma divindade grega, mas que está vinculada aos costumes “bárbaros” pelo fato de seu culto ter sido aderido por culturas estrangeiras, no caso da obra, as mulheres da Trácia. Além disso, Olímpia faz isto com desmesura, apresentando comportamentos desviantes. Seria difícil não perceber a mãe de Alexandre como de múltiplas facetas. Se por um lado, ela é a rainha da Macedônia, esposa de Filipe II e mãe de um dos maiores personagens da literatura antiga, por outro, ela é hostil, rude e barbaresca, adoradora desmedida dos cultos dionísacos, conforme pudemos perceber por meio da análise documental.*” (Santos & Contador, 2014). Através da literatura, observa-se que Olímpia era apreendida como sendo negativa (as qualidades atribuídas ao seu mundo interno eram pejorativas). No entanto, não deixava de ser bela e rainha, mulher e mãe. Reenvia diretamente ao conceito de Conflito Estético de Meltzer no qual a mãe é por um lado um ser sublime mas que pode revelar um lado perigoso e ameaçador. O que a torna uma pessoa extremamente importante na qual não se deve confiar por características pessoais internas, pela possível malvadez do seu mundo interno. Apesar de ter estatutos elevados (rainha e mãe), de ser muito atrativa (através da beleza), podia virar o pai e o filho, um contra o outro, devido à sua natureza “corrompida”. Turner tinha uma tendência a atribuir um significado e o significado oposto a certos objetos, como veremos. Ele escreveu no seu caderno de estudo pouco tempo depois da morte da mãe “*Woman is a doubtful love*”. O que indica que o amor, para ele, vindo de mulheres era algo de não confiável, que podia não ser incondicional. Este aspeto pode ser ilustrado através da teoria central desta tese: “O conflito estético pode ser enunciado de modo mais preciso em termos do impacto estético do exterior da mãe “linda”, disponível aos sentidos, e do enigmático interior que precisa ser construído por meio da imaginação criativa”. (Meltzer, 1995).

Podemos reter deste quadro a transgressão de interdito do incesto, a realização imaginária de desejos sexuais através de um suporte material, a serpente (símbolo fálico) e o carácter ambivalente da figura feminina.

Este estudo está relacionado com a hipótese da presença da mãe nas obras deste pintor, este estudo é revelador de um aspeto pouco abordado por Turner ao longo da obra: a sexualidade feminina diretamente relacionada com a relação materna.



Este pequeno detalhe pertence a um quadro exposto no Tate Britain Museum. Trata-se de duas mulheres representadas num quadro de grande formato no qual existe uma dualidade feminina: uma das mulheres está debaixo de luz, a outra não. Existe um lado positivo, outro negativo representativo da dualidade de significados (neste caso, ambivalência da figura feminina) que William Turner pode atribuir a vários objetos na sua obra.



The Decline of Cartaginian Empire, 1817

Esta obra é “gémea” de um outro quadro cujo título é: “Dido Building Carthage or the Rise of the Carthaginian Empire” (1815). Apesar de ser uma obra técnica e profundamente ligada a Claude Lorrain, grande referência de William Turner, as nossas temáticas clássicas Turnianas continuam. William Turner considerava Claude Lorrain um dos seus grandes mestres porque foi o primeiro pintor a mostrar o sol de face nos quadros, além de ser considerado um grande paisagista. Ambos eram atraídos pela luz. Claude Lorrain, no entanto, não tinha uma componente que William Turner possuía, o contacto com a realidade. Lorrain sempre representou atmosferas oníricas contrariamente a Turner. “ *Claude dá-nos vastos espaços, cheios de luz que encontram um eco (nas obras de Turner), mas em vez de céus italianos e da Campagna romana, Turner dá-nos a ver em Tyneside, dá-nos um luar brilhante, a sujeira e a chama da Revolução Industrial, bem como o brilho oleoso do estuário de um rio cheio de lama espessa. Turner preocupou-se com a realidade de uma forma que Claude nunca se preocupou* ” (Searle, 2012, §10).

Quem observa este quadro (grande formato que ocupa praticamente uma parede do Tate Britain) terá tendência a focar-se na luz que emana do centro do quadro e que ilumina praticamente todo o espaço da tela. A luz é ténue, muito bonita, misteriosa, suave, uma luz do pôr-do-sol que acalma. Existe uma atmosfera onírica que imana do quadro que quase nos

incita a ficar ali, parados, a admirar aquele pôr-do-sol. No entanto, ao lermos o título da obra, tomamos consciência que a representação que Turner lhe atribuiu é proporcionalmente contrária à primeira impressão (de suavidade e de paz interna). Apesar este pôr-do-sol ser profundamente lindo, ele representa a Queda do Império de Cartagená, um fim, uma morte. Da mesma forma que o nascer do sol reenvia a um início, a um recomeço, a um novo ciclo, a mensagem que Turner quis passar através da luz é uma imagem de morte. Além da luz dominar esta obra, o elemento da água continua a estar presente, neste quadro a água está agitada. Ao início, pode não se reparar nos personagens pois a luz monopoliza a nossa atenção quando olhamos para o quadro. No entanto, quando nos aproximamos e observamos a obra em detalhe, vemos mulheres a protegerem os filhos e homens desesperados.

Nesta obra, o sol e a luz têm uma valência negativa, o que subentende que também pode ser significado de morte. A luz pode ser fruto de um deslocamento da relação materna para esse objeto (sublime, poderosa, perigosa e mortal). A luz é difusa como continuará a ser na maioria das obras mas ainda não existe uma fusão dos elementos no quadro, o que será o caso mais tarde.

Existe um fascínio pela luz, um desejo de “agarrar” essa luz que reenvia ao conflito estético de Meltzer (saber o que se esconde por trás desta luz, descobrir as suas verdadeiras características). Existe igualmente uma presença onipotente daquela luz e um desespero marcado dos mortais face aquela luz. Esta obra reenvia à posição depressiva primária de Meltzer onde o bebé seria confrontado ao enigma das qualidades internas do objeto. A depressão seria ligada ao sentimento de encontrar-se face a uma situação impossível de resolver.

A arquitetura greco-romana pode ter sido escolhida por referência neoclássica, poderíamos dizer que Turner escolheu uma temática pertencente a linhas académicas da Royal Academy of Arts. No entanto, representou igualmente problemáticas internas: significados opostos de um mesmo objeto, objetos regressivos sempre presentes no quadro: luz, água, natureza dentro do universo do ser humano. Além da dimensão materna, este quadro pode ter sido, como vários outros, o resultado de uma condensação. Turner pode ter querido expressar um desejo de representar a queda do Império de Napoleão e uma vitória inglesa, segundo os historiadores do Tate.



Regulus, 1828 retrabalhado em 1843

Regulus era um general romano que foi raptado pelos cartagineses. Após a captura e tendo em conta o estatuto de Regulus (general), os cartagineses mandaram-no de volta a Roma para negociar a libertação de prisioneiros cartagineses, pois Regulus além de ser general era reputado por ser sério e leal. A negociação não chegou ao resultado esperado pelos cartagineses e Regulus regressou a Cartagena tendo falhado a sua missão. Como castigo, os cartagineses retiraram as pálpebras de Regulus e obrigaram-no a olhar para a luz do Sol. Esta tela é a representação de William Turner do castigo de Regulus.

A primeira observação que podemos fazer relativamente a esta obra é que Regulus não está representado. Seria o personagem principal do quadro. No entanto, após múltiplos debates entre críticos de arte e artistas, chegou-se à conclusão que Regulus talvez fosse o próprio Turner. Durante décadas os artistas tentaram identificar onde se encontrava Regulus no quadro sem chegar a conclusões satisfatórias. Concluíram que este quadro era uma projeção de Turner no personagem de Regulus. Regulus teria a mesma visão da luz que o espetador que se encontra à frente do quadro. Segundo os historiadores, Turner, queria que nós, espetadores, vissemos essa luz.

Neste quadro a luz é difusa, poderosa, é o elemento principal de um suplício do qual Regulus não pode escapar por razões físicas, nem controlar a proximidade daquela luz. Toda aquela claridade assume uma conotação negativa de tortura e de agressividade. E reenvia

igualmente a um sentimento de impotência. (A personagem principal não pode escapar à luz e isto de maneira irreversível pois lhe retiraram as pálpebras). Regulus encontra-se à mercê desta luz agressiva sem poder controlar a distância entre ele e a luz (e atenuar o castigo). O que faz pensar no conflito estético de Meltzer: a impotência devida à situação de dependência do bebé que está sob o controlo da mãe e à dúvida dos conteúdos do seu mundo interno (a mãe é apreendida como bela, poderosa e perigosa). Esta é a temática geral do quadro e está diretamente relacionada com as duas hipóteses desta tese: a luz é relacionada com o objeto materno e a relação materna é objeto de elaboração permanente ao longo da carreira do pintor.

Os outros elementos habituais de Turner estão presentes: a água e os barcos. Os personagens nesta tela não parecem estar em estado de desespero. Não se trata da queda de um Império mas do castigo de um homem específico. Apenas Regulus sente uma agressividade da luz.

Por muito que o suplício seja difícil para Regulus, apenas ele sente esse suplício, os homens representados no quadro não. Verificaremos em obras mais tardias que as relações de alteridade modificam-se para William Turner a partir desta época (fim da década de 1820). Os personagens representados nos quadros podem reenviar a relações de alteridade entre William Turner e os Outros. Era um aspeto importante para Turner no contexto social de Revolução Industrial.

A água está agitada, transmite uma certa ansiedade naquele contexto. A presença quase permanente da água nos quadros de Turner é interessante. Pode reenviar a uma relação simbiótica com o objeto primário. Neste quadro, se esta hipótese for verídica, existe uma grande ansiedade na apreensão dessa relação.

O que Turner transmite nesta obra é portanto: a dominação da luz e a tortura de um homem que se encontra na impossibilidade de escapar a esse suplício.

\



Death on a Pale Horse, 1830

A pintura de William Turner evoluiu imenso no espaço de dez anos. Passamos de pintura figurativa (com uma preocupação pelos detalhes) a algo completamente diferente onde os objetos passam a ser quase difusos. A partir deste período, Turner vai explorar cada vez mais uma impressão de fusão nos quadros. Não existe explicação para esta mudança através dos dados biográficos, nem através de eventos que tenham sido profundamente significativos nos textos. Algo aconteceu mas desconhecemos a razão.

O tema desta obra é a morte. A Morte é o último cavaleiro do Apocalipse nesta representação de Turner. Ela anuncia o Dia do Julgamento no Livro da Revelação (tema que continuará a ser explorado pelo pintor, como veremos mais tarde nesta tese). O pai de Turner faleceu em 1829. Este quadro pode ter sido uma reação ao falecimento do pai que sempre viveu com ele. E talvez uma “revivência” da morte da mãe. Os elementos do quadro fusionam. Contrariamente a algumas obras sobre esta temática, a Morte encontra-se em cima de uma espécie de nevoeiro, cansada, quase a cair do cavalo. Não aparece de forma

omnipotente, valorizada, imponente. Aparece quase vencida ou a cair de cima do seu cavalo. Os contrastes de luz no quadro são evidentes.

Esta representação da morte além de expressar uma angústia e uma dor intensa questiona a diferenciação entre Real e Imaginário do pintor naquele momento. Até que ponto ele próprio não “fusiona” com o quadro que pintou?

É de reparar que apesar do tema do quadro reenviar a algo de profundamente negativo (a morte), não existe uma presença marcada de preto excepto à volta da Morte na parte superior que entra em contacto com uma cor vermelha terracota (na parte superior esquerda). Sinal de grande angustia e de agressividade pois o vermelho é uma cor associada a pulsões agressivas. (Chabert, 2012). O que pode indicar uma revolta interna à volta desta morte. Os elementos não estão claramente definidos, estão fusionados. Isto leva-nos a pensar na importância do sentimento de fusão do pintor com esta morte e talvez igualmente com a mãe (através desta morte). Se a presença da mãe do pintor é tão importante na maioria das obras através do elemento da luz, então a partir deste quadro sugerimos que esta fusão de Turner com a morte seja igualmente um sentimento de fusão com a sua mãe. (Esta hipótese de fusão com o objecto primário será verificada noutras obras).

O facto da morte ter uma imagem desvalorizada neste quadro e esta luz branca dominar a parte inferior da obra, faz-nos supor que esta morte para Turner é objeto de um conflito interno entre ele e ela, conflito que ela não vence. A cor branca pode reenviar a questões de ordem narcísica (Chabert 2012). Por essa razão podemos apreender esta representação da morte como uma luta interna entre William Turner e a morte. Este quadro é angustiante para quem o observa de perto, dá efetivamente a impressão que a morte surge de um sonho ou de um pesadelo. Trata-se de uma tentativa de expressão de conflitos de conteúdos intrapsíquicos que não serão resolvidos tão depressa devida à angústia massiva que aparece neste quadro. Este quadro é a Destruição, o Dia do Julgamento, simboliza o Apocalipse interno de William Turner.



Wreckers -- Coast of Northumberland, with a Steam-Boat Assisting a Ship off Shore,
1834

Este quadro mostra uma evolução na resolução de conflitos internos de William Turner. O título deixa de ter a ver com naufrágios, morte, declínios de impérios (fins definitivos) para passar a ser um barco a vapor (este ultimo detalhe exprime o interesse de Turner pelo inicio da revolução industrial) a prestar assistência a outro barco. Evidentemente, existem mudanças internas em Turner que podem ser devidas a vários acontecimentos.



Neste quadro, o primeiro elemento que chama a atenção é o contraste da luz que forma uma divisão clara da tela. O segundo elemento, raro nos quadros de Turner, são homens que quase formam uma comunidade (ajudam-se no meio da tempestade).

Outro elemento presente e que parece dar uma “estrutura”, um vínculo, é o castelo iluminado pela luz. Além da luz, continuamos com os temas clássicos académicos e internos de Turner que são a água, a tempestade, a acalmia, a natureza que continua a dominar os homens fracos, sempre dependentes do estado momentâneo desta natureza. Mais uma vez, encontram-se conteúdos regressivos ligados a uma representação materna eternamente ambivalente (mar, luz e homens nos barcos dependentes do estado da água e do céu). No entanto, o que achamos interessante nesta obra é a tentativa ou a resolução de um conflito, através de um ato de humanidade.

Do lado direito da obra, a água está extremamente agitada, as nuvens são negras, o único barco a vapor que se encontra nessa área escura quase não se vê. Os contornos das nuvens são indefinidos. A técnica de pintura de Turner está em evolução nesse momento, continua a direcionar-se para representações cada vez mais abstratas. No meio do quadro, vemos uma zona de “transição” perigosa, definida pela cor branca das ondas, que neste caso assume um significado negativo de ameaça. À esquerda, vemos luz em todo o espaço, uma luz doirada, muito bonita que clareia uma zona de água mais serena. Passamos de uma tempestade a uma zona aquática mais apaziguadora. Isto pode reenviar a conteúdos regressivos e desejo de retorno ao ventre materno. A luz e as cores definem as zonas e os graus de perigo dessas zonas.

A área dominante deste quadro é bastante iluminada, contrasta com uma zona negra “depressiva” (ausência de possibilidade de vida nessa área). E no meio dessas forças opostas, homens diferentes (uns de preto outros, não) encontram-se do lado da luz. O título do quadro reenvia a uma ajuda, a uma noção de Alteridade que faz com que pensemos que as relações humanas baseadas na ajuda para atravessar períodos de conflito eram uma problemática de Turner naquela época de mudanças políticas e sociais. Se o barco a vapor que vai ajudar os

homens vem da zona escura do quadro, poderia eventualmente simbolizar que a Revolução Industrial para Turner traz benefícios para a humanidade pois vem no intuito de os ajudar.



Light and Colour (Goethe's Theory) - the Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis, 1843

Este quadro é “gémeo” de outra obra realizada por William Turner: “*Shade and Darkness - The Evening of the Deluge*”. Muitas das obras de Turner, entre 1840 e 1845, têm como temáticas principais: dilúvios, tempestades e renascimentos (*Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842/ Shade and Darkness- The Evening of the Deluge, 1843/ The Opening of Wallhalla, 1842*). *Shade and Darkness-The Evening of the Deluge e Light and Colour- the Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis*) e talvez sejam devidos a um período complicado na vida Turner. A sua pintura transformou-se, tornou-se

cada vez mais abstrata. E William Turner passou a ser alvo de críticas bastante agressivas, tanto a nível pessoal como profissional, sendo considerado “extravagante e exagerado”.

O Nascer e o Pôr-do-sol (o início e o fim do mundo, do dia, de uma época), a construção de uma cidade (*The Rise of Cartage, 1815*) e o seu declínio (*The Decline of Cartaginian Empire, 1817*), indicam que continuamos numa dualidade de início e fim.

Neste quadro observa-se uma explosão de luz. É o oposto de *Shade and Darkness-The Evening of the Deluge*. O significado atribuído pelo Tate Britain é o seguinte: “Esta explosão de luz explora o lado quente do espectro. Ela celebra a aliança de Deus com homem depois do dilúvio. A serpente no centro da tela representa a serpente de bronze levantada por Moisés no deserto como uma cura para a Praga”.

O título desta obra está ligado à Teoria das Cores de Goethe, elaborada em 1810, que foi uma tentativa de contradizer as Teoria das Cores de Newton. Para Newton, as cores eram devidas a um fenómeno físico. Ele provou cientificamente a sua teoria estudando o fenómeno da difração que consistia numa decomposição da luz do sol em várias cores quando atravessava um prisma. Newton denominou o conjunto de cores: um espectro. O círculo cromático é composto de doze cores diferentes que ajudam a visualizar as cores primárias, secundárias e terciárias. Estas cores formam o espectro visível. Goethe não concordou com Newton e escreveu em 1810 a sua Teoria das Cores. O círculo cromático desenvolvido por Goethe é composto por três cores primárias: amarelo, azul e vermelho. E três cores secundárias: laranja, violeta e verde. Goethe classifica as cores em categorias segundo adjetivos qualificativos: cores frias, suaves, etc.

Newton deu uma explicação científica (difração da luz), Goethe deu uma explicação subjetiva, sensível e até moral da luz. Este autor vai introduzir uma questão no centro do movimento Romântico: as cores “nascem” de maneira equilibrada de uma mistura de luz e escuridão (“Shade and Light”). Este quadro não é uma forma de adesão de Turner à Teoria de Goethe mas é um debate da Teoria de Goethe na forma expressiva habitual de Turner, a pintura. Esta obra tem de ser apreendida como um investimento de Turner no debate da Teoria das Cores. É um diálogo entre Turner e o espetador sobre essa matéria.

Relativamente a uma alteração técnica do movimento artístico da época que era o Sublime, Turner queria provar através deste quadro que não existe simplesmente um Sublime da Escuridão mas existe também um Sublime da Luz. O que leva a reforçar a nossa ideia inicial que a relação da Luz em Turner está diretamente ligada ao Conflito Estético de Meltzer: a luz para Turner é a essência do mistério da mãe. Ele procura a luz, tenta agarrar essa essência através deste quadro. Nesta obra, a luz dispersa-se na totalidade do quadro.

Neste quadro, a luz é o elemento mais relevante e o efeito de vortex, dado através do arco, serve a acentuar a impressão de sermos “aspirados” para dentro essa luz.

Além da luz existe uma serpente, símbolo fálico conhecido em obras anteriores de Turner. Aqui a serpente é descrita como “cura” e encontra-se exatamente no centro do quadro. A simbólica deste animal neste contexto é forte. Turner fez a escolha deliberada de introduzir a serpente o que pode fazer pensar num medo de perda do objeto amado, uma vontade de o ter por perto, a necessidade de saber a solução do mistério ligado ao conflito estético, o que também pode eventualmente explicar a presença abundante de luz no quadro.

Esta obra é o resultado de uma condensação massiva de ideias, de uma mistura de passagens bíblicas e de um debate sobre uma teoria da sua época. A serpente que se encontra no meio do quadro é conhecida por ser a serpente enviada por Deus a Moisés com a finalidade de anular uma praga que Deus tinha lançado ao povo hebraico (que lhe tinha desobedecido). Além dessa passagem bíblica não relacionada com o dilúvio, existe outra passagem da Bíblia (Arca de Noé) que também não se encontra mencionada nem nesta obra nem na obra gémea.

A luz e a serpente indicam a presença do objecto primário, a luz funde com todos os elementos dos quadros incluindo Moisés. Neste quadro, esta serpente e esta luz encontram-se na retaguarda de Moisés, representado no centro do quadro a escrever o livro de Génesis, ou seja a ditar as regras do início de uma nova época (os dez mandamentos) num espaço-tempo onde não existem limites (pois todos os elementos do quadro se encontram em fusão). A falta de limites pode ser angustiante.

A escolha do personagem de Moisés é interessante pois além de ter sido eleito por Deus, Moisés era um homem que começou por ser um sobrevivente (salvo das águas), que tinha poderes sobrenaturais (separação das águas, possibilidade de comunicar com Deus) e que escreveu os dez mandamentos a pedido de Deus. Ou seja a Lei do Pai.

Outro elemento interessante é a importância da presença da água nesta personagem: Moisés foi salvo das águas, cresceu, e mais tarde teve o dom de separar as águas, ou seja de as controlar, para que o povo judeu pudesse atravessar o Mar Vermelho. A água pode estar relacionada com o mundo intra-uterino (como veremos no próximo quadro apresentado) e com fusão. O facto de haver uma analogia com o controle das águas pode estar ligado ao controlo que William Turner tenta ter ao longo da sua vida através da elaboração da relação com a mãe. Elaboração que podemos verificar em toda a sua obra. O facto de poder guiar os outros pode ser igualmente uma analogia com o lugar que adquiriu no meio da arte, ao longo dos anos, pois Turner era internacionalmente conhecido pelo génio da sua pintura.

Notamos igualmente que as representações que Turner se atribuiu evoluem ao longo do tempo. Quando era mais novo representava-se através de Adónis, no fim da vida assumiu

talvez um aspeto mais espiritual através de Moisés (que não é um deus mas que foi eleito por Deus). Existe o reconhecimento de algo superior ao qual se sente ligado e William Turner passa a ver-se como um ser intermédio entre uma entidade suprema e a humanidade.

Este quadro representa uma manhã cheia de luz, um início após um período catastrófico (noite do dilúvio) na qual a serpente poderia ser o símbolo da cura de Moisés.

A perseguição incansável de Turner pela luz ao longo da sua obra, e neste quadro em particular, supõe igualmente uma ambivalência: será efetivamente uma simbolização de uma harmonia reencontrada? Ou será a expressão de uma angústia massiva? E nesse caso esta obra transmite uma enorme ansiedade da parte do pintor. Estas duas interpretações podem ser válidas. No entanto, teremos tendência a acreditar mais na segunda pois as tentativas de reelaboração permanentes e compulsivas de um conflito interno específico ao longo dos anos podem indicar que o pintor continua bloqueado num conflito materno já muito antigo.

Esta obra situa-se num espaço-tempo fora da realidade (ausência de referências espaciais e temporais que nos possam ajudar a situar a cena), tudo se encontra em fusão com a luz num universo onírico/ imaginário sem uma presença definida de limites. Existe uma diferenciação entre a serpente e Moisés, no entanto não observamos que o espaço seja contentor e estruturante.

Este quadro pode ser encarado como uma restauração simbólica após uma ameaça de desintegração (dilúvio) ou a expressão de uma grande angústia de William Turner relacionada com mais uma tentativa sublimada de resolução de conflitos maternos relacionados a estados precoces através do personagem de Moisés, da serpente e da luz.



Norham Castle, Sunrise, 1845

Norham Castle ou um regresso às origens pitorescas à moda de William Turner. Norham encontra-se na fronteira entre a Escócia e a Inglaterra. Turner conheceu este lugar em 1797 (quando tinha 22 anos). Este quadro foi realizado em 1845 num contexto artístico agitado para William Turner. Pois as formas dos objetos nas suas obras deixaram de ser definidas, as linhas académicas respeitadas, a sua forma de pintar ia cada vez mais num sentido quase abstrato ou seja fugia a todos os códigos clássicos de pintura realizados até aquela época.

As formas neste quadro são indefinidas, no entanto os elementos clássicos de Turner encontram-se no quadro: o sol de face, a luz (sempre contrastada) e a água. No fundo, conteúdos regressivos que entram em fusão numa atmosfera onírica. As cores são suaves, a luz domina, como sempre. Transparece uma paz, um equilíbrio, uma harmonia entre a luz e um azul suave (utilizado para o céu e para a água). A fronteira entre a água e o céu não está claramente definida, adivinhamo-la através da mancha azul mais escura no meio do quadro que representa o Castelo de Norham. Não existem homens representados neste quadro, apenas animais. Podemos afirmar que, através destes conteúdos, a impressão geral do quadro é um movimento regressivo direcionado para um passado longínquo. O aspeto “aquático” do quadro sugere a existência de desejos infantis de regressar atrás no tempo dentro de um envelope contentor ou seja um regresso ao ventre materno. O que pode igualmente explicar o

facto de não observarmos conflitos intrapsíquicos nesta tela, pois o ventre materno é um lugar anterior a qualquer forma de conflito. Existe portanto uma indiferenciação dos elementos. A luz neste quadro parece quase opaca e não deixa passar os limites da paisagem. O que reforça a ideia de presença no mundo intra-uterino. A globalidade do quadro faz pensar em referências “conteúdo-contidente” maternos e a um movimento regressivo. Este desejo de fusão continuará a verificar-se em várias outras obras desta mesma altura.

VI) Conclusão

Através das obras que foram objeto de análise nesta tese, observamos que William Turner tinha uma tendência natural inerente aos artistas a pintar as suas problemáticas internas. Que eram difíceis de decifrar pois no início da carreira ele se servia de elementos utilizados nas linhas académicas mas, que graças à sua evolução, nos permitiram constatar a presença de símbolos específicos e recorrentes. A luz é a sua problemática principal. Ele tem uma profunda necessidade de evidenciá-la, de ir ao centro da luz, de encontrar um significado (*The Decline of the Cartiginian Empire, 1817; Regulus, 1828*). Esta luz é o mistério, mistério relacionado com o conflito estético de Meltzer que William Turner tentou desvendar ao longo de toda a sua vida. Verificamos igualmente ao longo da análise dos quadros que a relação materna é problemática, cheia de tentativas de reelaboração e é igualmente uma forma de manter uma ligação à mãe e não dar espaço a uma perda do objeto. Esta representação da mãe está ligada a uma dualidade. Por um lado é profundamente bela, relacionada com um universo onírico, é procurada, desejada e ao mesmo tempo tem uma componente agressiva e pode aparentar-se a uma tortura em certos casos. O que nos faz pensar que estas referências a relações precoces com a mãe são um indicador de falhas na relação, que talvez não tenham sido bem vividas, sentidas, deixando, pelo contrário, “lembranças” de um objeto primário apaziguador e contentor. Sente-se uma ansiedade nos quadros associada a conteúdos regressivos que reenviam a um passado dos primeiros meses da infância. A relação é ambígua, existem quadros onde todos os elementos fusionam. Na relação materna em si, reparamos na existência de um desejo claramente sexual (*A Nude Woman Entwined with a Snake, 1808-11*) e que a relação pode ter sido apreendida nalgumas fases da vida do pintor quase como uma relação de casal (*Venus and the Dead Adonis, 1805*). Fora da análise dos quadros (na vida real do pintor) constata-se que nenhuma relação afetiva foi assumida. Como se o espaço mental de William Turner estivesse absorvido por outra relação.

O elemento da água que está presente em quase todas as obras, além da luz, pode reenviar a relações simbióticas e pode fazer pensar num contexto ora apaziguante e contentor (*A Waterfall Seen through an Arched Opening in a Wall, 1789*) ora agitado (*The Shipwreck, 1804*).

Existe a mesma dualidade de significado nas serpentes (maldade e cura). As obras de Turner são percebidas por críticos de arte e artistas exatamente nessa mesma dualidade. Por um lado, sentem-se atraídos pela luz e pelos aspetos técnicos de William Turner, por outro

dizem que a sua pintura “desestabiliza” e é “angustiante”, às vezes devido à fusão dos elementos e à falta de um espaço contendor na última fase da carreira de Turner.

Relativamente ao espectador, o efeito visual dos quadros atrai. Existe um efeito hipnótico em certas obras, nomeadamente em quadros que mostram um efeito de vortex. Sentimos-nos literalmente “aspirados” para dentro da obra no meio de elementos em movimento que se encontram no centro do quadro (*Snow Storm, 1942*). Esta experiência pode ser vivida como sendo muito agradável ou desagradável consoante o sujeito que observa a obra. A luz chama igualmente a atenção do espectador. Pode transmitir uma paz interna ou uma profunda instabilidade. Não temos a certeza que todos os espectadores consigam apreender o significado da ambivalência da luz para William Turner pois muitas das vezes a luz pode aparentar ser muito suave (*The Decline of Cartaginian Empire, 1817*) e na realidade ter um significado negativo para o pintor.

William Turner tentou comunicar através das suas obras, o seu talento natural para as artes, a forma como via e apreendia contextos históricos (*The Burning of the Houses of Parliament, 1834, Rain, Steam and Speed, 1842*), os seus conflitos internos relativos à relação materna, através da luz, da água, da representação de mulheres lindíssimas nas suas obras, de naufrágios, de inícios (nascer do sol) e de fins (pôr-do-sol). Dá a impressão que as razões do não investimento na vida privada, por parte do pintor, se encontram expostas nas obras. A relação materna foi objeto de uma tentativa de reencontro e de restauro ao longo de toda a vida de William Turner. Como se o espaço mental do pintor fosse absorvido por essa relação e pelo questionamento permanente do objeto primário através do conflito estético, da necessidade de representação e de fascínio pela luz. Esta questão, para William Turner era essencial. Por essa razão ele inventou técnicas de pintura e descobriu novas gamas de claridade e de escuridão.

Após a análise dos quadros e o cruzamento com os dados biográficos, consideramos que as duas hipóteses desta tese (a relação materna para William Turner é objeto de questionamento permanente à volta de uma dualidade (conflito estético) e a presença de luz nos quadros é uma presença relacionada com o objeto primário) são hipóteses verificadas ao longo desta tese e que são validas.

Queríamos concluir pelo seguinte facto: William Turner é um dos maiores pintores da história da arte e provavelmente o maior do movimento Romântico. A projeção das problemáticas internas nas telas, além de ter sido reparadora para o próprio, levou-o a fazer evoluir o mundo da pintura em geral. Associado ao Sublime e ao Romantismo, Turner foi precursor do Impressionismo e do Abstracionismo. Foi admirado por gerações de artistas e ainda hoje é objeto de estudo. Por muito que tenha sido difícil apreender William Turner ao

longo da elaboração desta tese, pois é um ser complexo que tem muita tendência a intelectualizar e codificar as suas pinturas, esperamos ter levantado algumas dúvidas que até agora não tinham sido objeto de estudo, sobre o seu mundo interno através da análise das suas obras maravilhosas.

Bibliografia

Anderson, R.. (2000). *The Works of the British Poets*, London 1795, vol.VI, p.174

Archer, J. (1852). *J.M.W. Turner's birthplace in Maiden Lane, Covent Garden*. Support: 355 x 222 mm.

Artaud, A. (2001). Van Gogh le suicidé de la société. *L'imaginaire Gallimard*.

Autuori, S. & Rinaldi, D. (2014). A Arte em Freud: Um estudo que suporta contradições. *Boletim - Academia Paulista de Psicologia*, 34(87), 299-319. Retrieved from: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-711X2014000200002&lng=pt&tlng=pt.

Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. J. Corti.

Barker, E. (2004). "Joseph Mallord William Turner (1775–1851)." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/trnr/hd_trnr.htm

Beaumont, via Farington. (1815). *The Paintings of J.M.W. Turner*, revised ed., New Haven and London 1984, p.94.

Bento, V. E. S. (1994). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade: considerações sobre o conceito de narcisismo em Freud (1905) e sobre a paixão amorosa. *Rev. ABP-APAL*, 16(4), 154-64.

Bonnafé-Villechenoux, M. (2003). « Défense de l'art de peindre.. Art de peindre et défenses psychiques», *Revue française de psychanalyse* (Vol. 67) , p. 589-599

Brown, D. B. (2012a). Joseph Mallord William Turner 1775–1851, artist biography, December 2012, in David Blayney Brown (ed.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, Tate Research Publication. Retrieved from: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-1775-1851-r1141041>

Brown, D. B. (2012b). Joseph Mallord William Turner 1775–1851, artist biography, December 2012, in David Blayney Brown (ed.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, Tate Research Publication. Retrieved from: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/turners-gallery/biography/jmw-turner-personal-life>,

Brun, A. (2005). Historique de la médiation artistique dans la psychothérapie psychanalytique., *Psychologie clinique et projective* 1/2005 (n° 11), p. 323-344. Retrieved from: www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-et-projective-2005-1-page-323.htm. DOI : [10.3917/pcp.011.0323](https://doi.org/10.3917/pcp.011.0323).

Camus, A. (1941). *Le mythe de Sisyphe*. Editions Gallimard.

Carreiras, M. A. (2005). Da criação e da morte: peregrinação pela obra de Paul Celan. (Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2005).

Chabert, C. (2012). *Le Rorschach en clinique adulte-3e éd.-Interprétation psychanalytique: Interprétation psychanalytique*. Dunod.

Deleuze, G. (1987). Qu'est ce que l'Acte de Création. Retrieved from: <http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>

Delgado, L. (2012). *Psicanalise e Criatividade, estudo psicodinâmico dos processos criativos artísticos*. Edições Ispa.

Favero, F. (2011). O Romantismo e a Estetização da Natureza. *DAPesquisa-Revista do Centro de Artes da UDESC*, (9), 206-217.

Figueiredo, D. S., Feitoza, R. C., & de Carvalho, M. J. C. (2012). A arte como instrumento de sublimação das pulsões. *Encontro: Revista de Psicologia*,15(23), 49-58.

Fonseca, M. D. J. (2009). Introdução à hermenêutica de Paul Ricoeur. *Millenium*.

Frayze-Pereira, J. A. (2005). *Arte, dor–Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. Ateliê Editorial.

Freitas, V. (2005). Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno. *Theoria Aesthetica. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. Porto Alegre: Escritos*, 45-56.

Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

Gervais de Lafond, D. (2014). William Turner, le peintre de la lumière: Le sublime au coeur du romantisme, *50 minutes*.

Gontar, C. (2003). “Neoclassicism.” In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Retrieved from: http://www.metmuseum.org/toah/hd/neoc_1/hd_neoc_1.htm (October 2003)

Gross, E. (2010). Hermenêutica e religião a partir de Paul Ricoeur. *Numen*,2 (1).

Harries, K. (2009). *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger’s “The Origin of the Work of Art”* (Vol. 57). Springer Science & Business Media.

Heidegger, M. (1971). *El ser y el tiempo*. Fundo de Cultura Económica.

Imms, M. (2012). ‘A Nude Woman Entwined with a Snake c.1808–11 by Joseph Mallord William Turner’, catalogue entry, January 2012, in David Blayney Brown (ed.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, Tate Research Publication, December

2012, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-a-nude-woman-entwined-with-a-snake-r1134737>

Irwin, D. (1997). *Neoclassicism*. Phaidon.

Kauffmann, A. L. (2008). Sobre a contemplação reflexiva estética na sessão psicanalítica. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 42(4), 29-39.

Laplanche, J. & Pontalis, J. B. (1968). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Presses Universitaires de France.

Laplanche, J. & Pontalis, J.-B. (1998). *Vocabulário da psicanálise (3a ed.)*. São Paulo: Martins Fontes.

Meltzer, D. (1986). *Studies in extended methapsychology*. Cap. II: What is an emotional experience? London: Clunie Press.

Meltzer, D. & Williams, M. H. (1995). *A apreensão do belo: o papel do conflito estético no desenvolvimento, na violência e na arte*. Rio de Janeiro: Imago.

Meltzer, D. (2004). *Psychoanalysis and Art: Kleinian Perspectives*. Karnac Books.

Mohallem, J. (2006). Psicanálise e hermenêutica: aproximações a partir da obra de Fabio Herrmann. *Psychê*, 10(19), 169-178. Retrieved from: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382006000300011&lng=pt&tlng=es.

Nakasu, M. (2010). Além das projeções do artista: a interpretação freudiana circunscrita ao universo da obra. *Ide*, 33(51), 146-158. Retrieved from: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062010000200016&lng=pt&tlng=pt.

Neoclassicisme (s.d.). In *Dictionnaire Larousse online*. Retrieved from: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/n%C3%A9oclassicisme/72951>

Ricœur, P. (1965). *De l'interprétation, Essai sur Freud* (DI), Paris, Éditions du Seuil, réédition, en collection Points, 1995.

Ricoeur, P. (1969). *Le conflit des Interprétations*. Essais d'Herméneutique, Paris, ed. Du Seuil.

Ricoeur, P. (1976/1995). *Teoria da Interpretação*. Porto: Porto Editora.

Riviere, J. (2004). *Psychoanalysis and Art: Kleinian Perspectives*. Karnac Books.

dos Santos, D. V. C. & Contador, A. L. (2014). Olímpia de Épiro: uma leitura dos Comportamentos Barbarescos da Rainha Macedônica na obra Vidas paralelas de Plutarco*
Olympia of Epirus: reading the Aarbarian Acting of the Macedonian Queen in the work Parallel lives of Plutarch. *História e Cultura*,2(3), 172-185.

Searle, A. (2012). Turner and Claude: Blinded by the Light. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/12/turner-claude-national-gallery-review>

Turner, J.M.W. (1789). *A Waterfall Seen Through an Arched Opening Wall*. Watercolour on paper. Support: 160 x 249 mm.

Turner, J.M.W. (1791). *View in the Avon Gorge*. Pen and ink and watercolour on paper. Support: 231 x 294 mm.

Turner, J.M.W. (1796). *Fishermen at Sea*. Oil paint on canvas. Support: 914 x 1222 mm.

Turner, J.M.W. (1798). *Buttermere Lake, with Part of Cromackwater, Cumberland, a Shower*. Oil paint on canvas. Support: 889 x 1194 mm.

Turner, J.M.W. (1799). *Self-portrait*. Oil on canvas. Support: 743 x 584 mm.

Turner, J.M.W. (1804). *The Shipwreck*. Oil paint on canvas. Support: 1705 x 2416 mm.

Turner, J.M.W. (1805). *Sion Ferry House, Isleworth: Sunset*. Graphite and watercolour on paper. Support: 260 x 369 mm.

Turner, J.M.W. (1805). *Venus and the Dead Adonis*. Oil paint on canvas. Support: 318 x 451 mm.

Turner, J.M.W. (1808-1811). *A Nude Woman Entwined with a Snake*. Graphite on paper. Support: 87 x 117 mm.

Turner, J.M.W. (1817). *The Decline of the Cartaginian Empire*. Oil paint on canvas. Support: 1702 x 2388 mm.

Turner, J.M.W. (1818). *The Field of Waterloo*. Oil paint on canvas. Support: 1473 x 2388 mm.

Turner, J.M.W. (1828). *Regulus*. Oil paint on canvas. Support: 895 x 1238 mm.

Turner, J.M.W. (1830). *Death on a Pale Horse*. Oil paint on canvas. Support: 597 x 756 mm.

Turner, J.M.W. (1834). *Wreckers - Coast of Northumberland, with a Steam-Boat Assisting a Ship off Shore*. Oil paint on canvas. Support: 914 x 1219 mm.

Turner, J.M.W. (1842). *The opening of Wallhalla*. Oil paint on mahogany. Support: 1127 x 2007 mm.

Turner, J.M.W. (1843). *Light and Colour (Goethe's Theory) - the Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis*. Oil paint on canvas. Support: 787 x 787 mm.

Turner, J.M.W. (1845). *Norham Castle, Sunrise*. Oil paint on canvas. Support: 908 x 1219 mm.

Vervalin, C. H. (1975). *Que es la creatividad?* Em G. A. Davis. & J. A. Scott (Orgs.), Estrategias para la creatividad (pp. 19-23). Buenos Aires: Paidós.

Wilton, A. (2012). 'A Waterfall Seen through an Arched Opening in a Wall c.1789 by Joseph Mallord William Turner', catalogue entry, April 2012, in David Blayney Brown (ed.), *J.M.W.*

Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours, Tate Research Publication.
<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-a-waterfall-seen-through-an-arched-opening-in-a-wall-r1140197>, accessed 11 May 2016.