

AS MULHERES DE KLIMT: O REAL DO FEMININO

Tharso Peixoto Santos e Souza¹

RESUMO

Contemporâneo de Freud, no final do século XIX e início do século XX, Gustav Klimt inova no campo das artes plásticas ao retratar inúmeras mulheres nuas, que encaram o espectador com um olhar de desafio, numa atmosfera de erotismo incomum com a imagem da mulher vienense de seus dias. Sua arte evoca os aspectos constituintes do percurso da mulher rumo ao feminino conforme descreve a Psicanálise, desde Freud a Lacan. Aquilo que a Psicanálise se ocupa – a relação do sujeito com a castração, portanto com a falta – surge na arte de Klimt como simbolizações da imagem artística, contudo ampliando-se para a dimensão do indecifrável. É do lugar entre o sentido e o inominável que as questões do feminino se interpõe, desvelando assim do que se trata a natureza feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Feminino. Arte. Psicanálise. Falo.

1 Psicólogo. Formação em Psicanálise pelo Círculo Psicanalítico de Minas Gerais. Pós graduando em Psicopatologia e Psicodiagnóstico Infantil. Autor do artigo “O Lugar do Desejo Feminino Frente à Violência” (Reverso, vol.33, no.62, Belo Horizonte, set. 2011). tharsopeixoto@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Quando a arte de Gustav Klimt surgiu na Viena do final do século XIX, a sociedade vienense vivia um momento de transição. Desapontados com os ideais iluministas, os vienenses preconizavam novas e revolucionárias ideias, que despertavam a reflexão das pessoas diante do dogmatismo europeu nas artes e na cultura em geral. Em seu percurso como artista, utilizou-se da arte como forma de revelação. Não apenas de si mesmo, mas do mundo que o cercava, com suas mazelas e vislumbres. Assim evitou identificar-se com o padrão de arte dominante e até com os movimentos de oposição, criando seu próprio estilo. Devido a isso, foi criticado inúmeras vezes, mas manteve sua arte como um meio de questionamento e elaboração, denunciando a estrutura social e, particularmente, o lugar conferido à mulher naquele contexto social. Apesar de toda inovação e crítica, foi um pintor de prestígio, em especial por retratar corpos e uma nova visão de mundo (Cabo, 2007).

Dedicou-se a pintar inúmeras mulheres em sua obra, principalmente as ruivas. Porém, nada de convenções. Essas mulheres por ele retratadas representaram seu protesto pessoal contra todo tipo de moralismo burguês de sua época, colocando-as em sua arte de um modo bem definido, mas aparentemente contraditório: ora como objeto, ora como dominante (Cabo, 2007). Nisso reside sua interpretação à condição da mulher vienense de seu tempo: ao mesmo tempo em que se sujeita ao regime burguês da sociedade, o qual lhe reservava lugares determinados; a mulher o fazia de modo estratégico, boicotando interiormente o sistema através da expressão de sua sexualidade – um lugar feminino no qual o elemento masculino não encontra correspondência.

As mulheres de Klimt possuem, na maioria das vezes, um olhar sensual, se revelam em posições eróticas, assumem uma postura de desafio encarando o espectador, “de maneira que as posições e posturas provocam o pensamento dominante da sociedade, aqui o sexo é tratado como uma armadilha” (Cabo, 2007, p.113). Sua pintura causa um constrangimento de um ato analítico: não se sabe exatamente o porquê, mas algo incomoda.

Trata-se de um tipo de incômodo comum àquele que a Psicanálise causou na mesma época, contrariando postulados científicos. Freud e Klimt – contemporâneos - caminham em linhas paralelas denunciando, cada um a seu modo, um sintoma social que dizia de um mal estar a respeito do ser mulher: o feminino se expressava no

sintoma como possibilidade de revelação, bem como na nudez desconcertante das modelos de Klimt. Ambos questionam a posição que era reservada à mulher vienense: ou assumiam o papel de complemento do homem no coito e na família; ou eram tidas como um ser inferior e medonho, a prostituta, a depravada; ou assume um lugar idealizado, sendo uma espécie de suplemento: a virgem, a mística. Teria de haver outras saídas.

O FEMININO, KLIMT E A PSICANÁLISE

Desde que Freud decidiu ouvir suas pacientes percebeu que o sintoma histérico acabava por revelar algo da essência do ser feminino. Afinal a histeria era considerada um sofrimento feminino por definição do próprio termo de origem (*hysterós* significa útero). O criador da Psicanálise foi instigado a procura do sentido que aqueles sintomas apontavam. Contudo, apesar das inúmeras contribuições para o estabelecimento de um fundamento teórico que sustentasse o feminino e sua condição, Freud o define como o “continente negro”, um lugar enigmático (Souza, 2011).

As mulheres atendidas por Freud em Viena do final do Século XIX sofriam de paralisias, cegueira, alucinações e agitação sem causa orgânica definida. Muitas eram institucionalizadas – alternativa viável para retirar da cena social aquilo que essas manifestações sintomáticas diziam. Havia um sofrimento mental na vida dessas mulheres e aparentemente o único meio de manifesta-lo seria o adoecimento, a histeria propriamente. Do que sofriam aquelas mulheres? O que queriam? Esse foi o eixo orientador dos trabalhos de Freud a respeito da sexualidade feminina.

Se por um lado estava Freud tentando compreender a dinâmica psíquica da condição feminina, por outro estava Klimt tentando através de sua arte reposicionar a mulher, denunciando seu sofrimento. Compreender esse sofrimento foi a bússola utilizada por Freud ao adentrar no estudo do feminino. Ele inova quando demonstra que a sexualidade feminina transcende a anatomia. As mulheres têm um sexo, independentemente da vontade do homem (Freud, 1925/1982). Define, assim, um lugar para a mulher como diferença, mas também emancipação e autonomia. A mulher não é um homem invertido, um oposto anatômico do masculino, como preconizou o filósofo grego Galeno (Souza, 2011). A questão da mulher era de uma ordem para além da anatomia: a mulher sofria de um desejo.

Se Freud caminhava pelas vias do desejo feminino, Klimt decidiu expor a mulher como ser sexual, materno, místico. Expunha de um modo que se aproxima do agressivo, constrangedor e inominável, mas que, exatamente por isso, aponta para o que é a sexualidade humana. Revelava nuances femininas numa época em que na maioria das vezes, era exigido da mulher o recato e a passividade como meios de sobrevivência. O artista choca o público e faz-se maldito ao retratar uma imagem de mulher que emanava fortemente desejo, autonomia e emancipação. As mulheres por ele retratadas encaram o público como alguém que deseja lhe transmitir uma mensagem, chave de um enigma. As mulheres de Klimt encarnam em tintas e cores aquilo que a Psicanálise se questiona sobre a questão feminina.

Com o avanço de seus estudos, Freud concebera em sua teoria sobre a instalação e dissolução do Complexo de Édipo (1925/1982) que sexualidade feminina e feminilidade se distinguem. O feminino ganha uma dimensão que inclui ambos os sexos. “O feminino apresenta-se como um furo interrogador tanto para homens quanto para mulheres” (Alonso, 2002, p.166). A relação edípica se faz presente em ambos os sexos, porém com suas particularidades. Na posição masculina, a perda do falo se dá como punição – o interdito do incesto. Na posição feminina, se dá como pré-condição para o estabelecimento das relações afetivo-sexuais da vida adulta. Assim, a mulher se faz feminina, de um modo assimétrico ao masculino, contudo numa relação direta com a falta. E onde há falta, há desejo:

A feminilidade costuma organizar-se em torno do imaginário da falta; na feminilidade, a mulher não tem o falo; ela se oferece para ser tomada como falo a partir de um lugar de falta absoluta, do qual só o desejo de um homem pode resgatá-la (Kehl, 2008, p.11).

Esta é a dinâmica da histeria feminina: acreditar que possa ocupar o lugar do falo para um homem.

Para Freud, trata-se do percurso da mulher frente ao falo e à castração rumo à feminilidade. Em sua própria travessia, da menina à mulher obstáculos precisam ser vencidos, afastando-a da masculinidade clitoridiana e de seu “pênis inferior”. O complexo de masculinidade – a constatação da universalidade do pênis e a inveja peniana - deverá ceder ao feminino em tempo hábil. Esta passagem insere na mulher uma marca, uma ferida narcísica, que determina sua forma de escolha do objeto amoroso – a forma narcísica: deixa a mãe pelo pai e deste para outro homem que do pai se derive. Busca o homem que um dia desejou ser (Freud, 1925/1982). Em “Feminilidade” (1933/1982) Freud afirma que a constituição do feminino não se dará

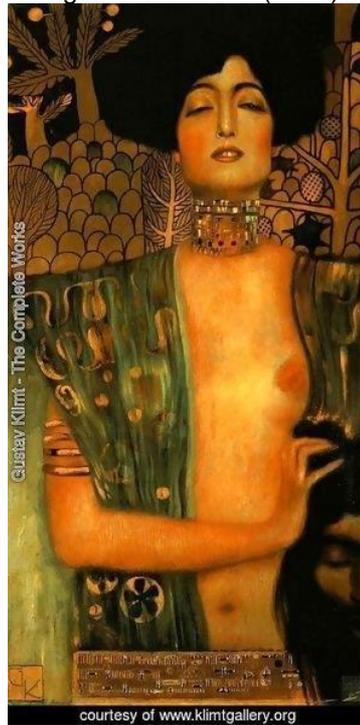
sem uma luta, a qual se demonstra nas características da feminilidade: busca ser amada e desejada; compensa seu sentimento de castração em investimentos na aparência e no pudor. Este último remetendo à imagem de sua própria condição de ser castrado, um lamento da ausência do falo.

Apesar de parecer que Freud coloca a mulher numa posição inferior em relação ao homem, não é disso que se trata a teorização por ele desenvolvida. Ambos os sexos se relacionam de modos múltiplos com a questão fálica e a castração se faz presente no feminino e no masculino, ocasionando modos de gozo distintos, como diria Lacan. O fator “a menos” da ausência de um representante imaginário do falo no corpo da mulher vem a lhe ocasionar um gozo “a mais” chamado por Lacan de gozo outro, ou gozo feminino. Isso reside na condição estrutural do feminino que em parte está em referência direta com a lógica fálica do complexo de Édipo freudiano, mas que em parte não se situa nesse campo e não possui correspondência alguma no masculino (Soler, 2003; Rocha, 2002).

O ARTISTA E SUA ARTE

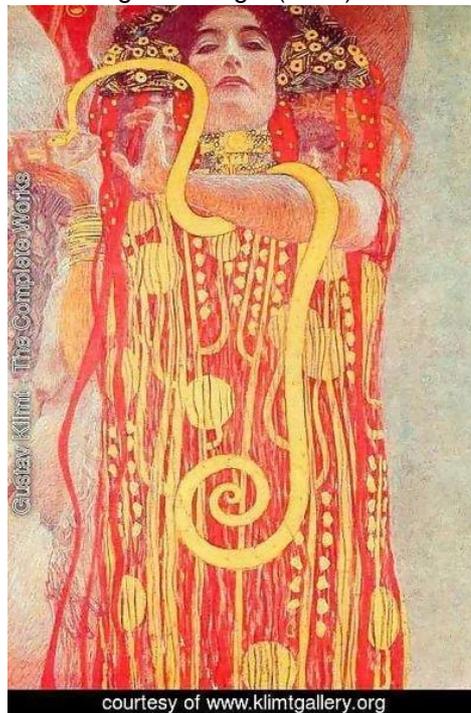
Klimt foi duramente criticado pelo excesso de sensualidade e erotismo em seus quadros. Sua arte foi considerada pornográfica para a sociedade vienense. Contudo, hoje, é considerado um dos mais importantes artistas de sua época (Cabo, 2007). Ao retratar mulheres fatais, nuas e provocantes afastava-se do ideal estabelecido para a mulher de seu tempo. Da mesma forma como Freud buscou conhecer a questão que envolvia o feminino, assegurando às mulheres o direito de serem ouvidas em suas demandas, Klimt não oculta nenhuma expressão do feminino, por mais inquietante que fosse essa tarefa. Está nos olhos sensuais e nos seios expostos em *Judith I* (fig. 01), na figura dominante de Hígia (fig. 02), deusa da saúde e da prevenção; na liberação dos cabelos em *Peixes Dourados* (fig. 03), ou no real da nudez feminina em *Nuda Veritas* (fig. 04). Expressões de sua arte que despertam reflexões sobre a mulher e a feminilidade, que dizem do gozo feminino traduzido nos quadros como uma áurea mística. Desse modo, o feminino retrado por Klimt se apresenta como algo que escapa às rígidas condutas sociais de sua época, aproximando a mulher da divindade, muitas vezes. Nesse jogo de cores e técnicas, situa a mulher na dialética de senhora e escrava.

Figura 01: Judith I (1901)



Fonte: <https://www.klimtgallery.org/Judith-I-1901.html>

Figura 2: Higia (1900)



Fonte: <https://www.klimtgallery.org/Medicine-Hygieia.html>

Figura 3: Peixes Dourados (1901)



Fonte: <https://www.klimtgallery.org/Goldfish.html>

Figura 04: Nuda Veritas (1889)

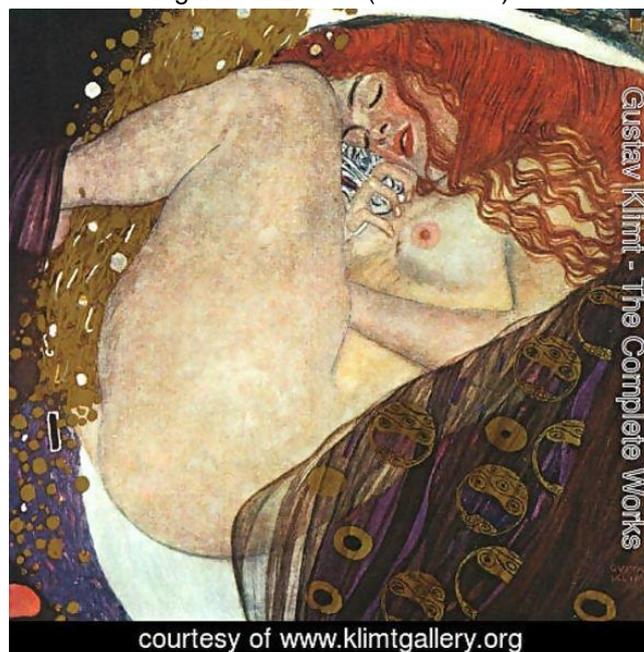


Fonte: <https://www.klimtgallery.org/Nuda-Veritas.html>

O tema da opressão social à mulher vienense surge de modo emblemático no quadro Danae (fig. 05): uma mulher ruiva, nua e aprisionada, encontra-se num êxtase amoroso, envolta numa chuva de moedas e espermatozoides dourados. O mito grego de Danae foi pintado por outros artistas famosos, porém Gustav Klimt deu uma interpretação própria inovando. No mito grego, Danae é a bela princesa, filha do rei Acrísio, que recebe uma profecia de que seu neto iria usurpar seu trono. Temendo tal destino, o rei decide aprisionar sua filha no alto de uma torre, isolando-a do mundo. Contudo, Zeus, atraído pela beleza da jovem e metamorfoseado numa chuva dourada, fecunda a princesa. Assim nasce Perseu, um dos heróis gregos (Bulfinch, 2006).

O aprisionamento de Danae remete à condição da mulher oprimida pela dominação masculina nos dias de Klimt. Do mesmo modo como em outros trabalhos, o artista denuncia esta condição, contudo como algo que não impede a mulher de expressar-se em sua essência feminina. Danae é retratada num êxtase orgástico apesar das celas: os olhos cerrados, a boca entreaberta, as faces avermelhadas e as mãos sobre o sexo sugerem que ela encontrava-se num tipo de gozo que era humano e divino ao mesmo tempo. Danae, dividida pelo gozo fálico masculino representado na presença de Zeus, abandona-se nesse gozo outro, componente de sua feminilidade.

Figura 05: Danae (1907/1908)



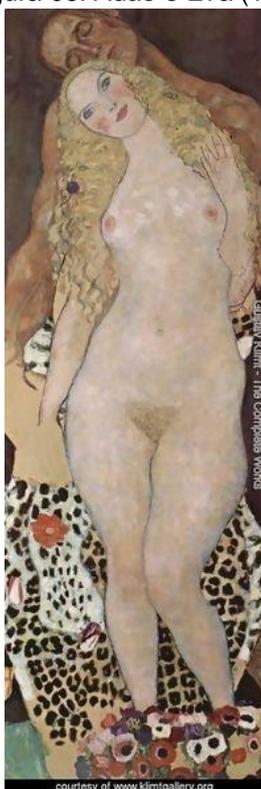
Fonte: <https://www.klimtgallery.org/Danae.html>

Em 1918, Gustav Klimt pintou a obra Adão e Eva (fig. 06), na qual a mulher com a cabeça levemente inclinada aparece amparada pelo homem, posicionado

atrás, num encontro amoroso. Comumente, o homem aparece na obra de Klimt como elemento secundário. Muitos quadros retratam apenas a presença feminina e não é incomum que o homem seja representado por algo animalesco. Em sua interpretação do encontro amoroso entre homem e mulher, evidencia-se o lugar que o artista a colocava. Como Lacan teorizou mais tarde, Klimt captou essa sutileza feminina em seu modo de fazer parcerias amorosas com o homem.

Para a Psicanálise, o encontro amoroso se constitui como meio de parceria que uma mulher encontra para definir sua identidade feminina: seja como o falo do homem, seja como objeto causa de desejo, ou seja como sintoma “onde se fixa seu gozo” (Zalcborg, 2007, p.71). Vale ressaltar que esses modos de parceria não se excluem entre si podendo se sobrepor. Ao se pensar na posição de ser o falo do homem, a mulher se diferencia da posição masculina de ter ou não o falo. Segundo Lacan, isso a torna livre (Zalcborg, 2007). Para ser, ela recorre, contudo a aparência, ao imaginário, ao semblante para conquistar o desejo do homem, tal como um objeto agalmático. Essa relação põe o homem numa posição de castrado, isto é, é fundamental que ele seja castrado para que a mulher se coloque no lugar da falta, logo numa posição de objeto de desejo. “A demanda de amor enquanto demanda de ser amada, é a demanda que o homem revele sua falta” (Zalcborg, 2007, p.73).

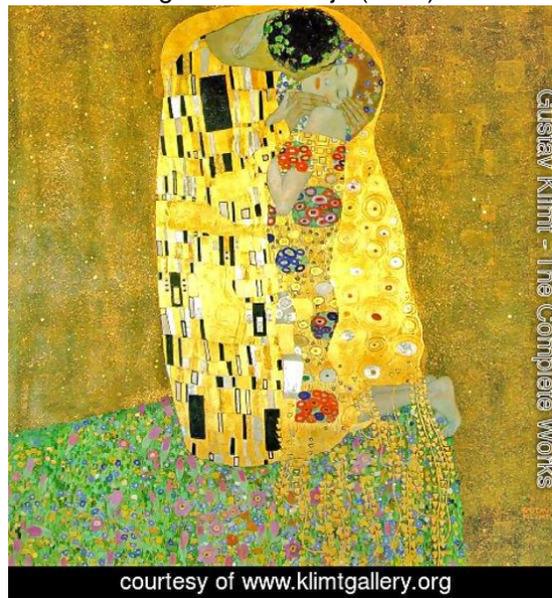
Figura 06: Adão e Eva (1918)



Fonte: <https://www.klimtgallery.org/Adam-And-Eve-Unfinished-1917-18.html>

Mas foi em seu período de ouro, quando Klimt pinta sua obra prima que a questão da parceria amorosa parece ganhar destaque. Este quadro intitulado de O Beijo (fig. 07) foi sucesso absoluto em 1908. O quadro foi recebido com grande entusiasmo pelo público ao capturar um encontro amoroso entre um homem e uma mulher. Mantém-se até hoje como um quadro provocador, como que despertasse no observador imagens adormecidas e inconscientes (Cabo, 2007).

Figura 07: O Beijo (1908)



Fonte: <https://www.klimtgallery.org/The-Kiss.html>

Em “O Beijo”, os amantes aparecem sobre um leito de flores, num fundo infinito e dourado. Ao lado, um abismo. O homem segura com um gesto forte o rosto delicado da mulher e se inclina para beijá-la. A mulher repousa no abraço do amante como quem se entrega, se deixa dominar. É nítida a distinção dos padrões do manto masculino e feminino, numa intenção de marcar a diferença e o encontro. A mulher parece ser encoberta pela presença do homem que a beija. Ela está de joelhos. Suas mãos envolvem o pescoço dele. Apesar da beleza do quadro, uma estranha sensação de desconforto é sugerida na imagem. A mulher se coloca no lugar do desejo do outro, mas não de uma maneira resignada. Deixa-se acolher diante do abismo da inexistência, da anulação que a sociedade lhe confinava, contudo sua feminilidade se apresenta marcada pela dialética do desejo e do amor, na qual ela aceita as mazelas de ocupar um lugar no desejo do homem a fim de poder gozar “mais além”.

O gozo aponta para o real, numa busca *mais-além* do Outro no par amoroso, é o que afirma a Psicanálise (Soler, 2005; Zalcborg, 2007). A existência de um gozo além do falo foi destacado por Lacan como sendo algo de natureza

estritamente feminina, chamado de gozo suplementar ou gozo outro. Trata-se de um gozo onde nada se pode dizer. Esse gozo é operado no encontro da mulher com o homem, onde o gozo fálico dele a divide como sujeito, uma vez que a mulher não é toda fálica, e toca seu gozo suplementar. Ela goza sozinha. Assim, Lacan coloca a contiguidade do gozo feminino numa relação direta com a descontinuidade do gozo fálico. Ao tocar o gozo suplementar feminino, o homem se inscreve na fantasia da mulher impondo um limite a este gozo. O par amoroso se forma: a mulher ocupando o lugar de objeto mais-de-gozar na fantasia do homem (gozo fálico) e este possibilitando na mulher o gozo suplementar, ancorado na inscrição do homem em sua fantasia. A mulher não ocupará este lugar na fantasia do homem sem a mediação do amor. Ela ocupa este lugar de objeto na fantasia do homem, desde que este declare que a ama de um modo único, ou melhor, que ela seja a única amada por ele. Este movimento que a mulher faz na busca do gozo frente ao homem amado retrata anseios advindos da menina que foi em busca de sua identidade feminina. Aceita ocupar a posição de objeto mais-de-gozar na fantasia do homem, contudo goza dessa posição de ser posse do Outro (Zalberg, 2007). Assim, a mulher deixa-se submeter para gozar de uma posição de senhora.

Como visto na obra de Klimt, a mulher amante, mãe ou mística representa nuances do feminino. Porém todas elas dizem da relação da mulher com o gozo outro, revertendo assim a lógica habitual da sensualidade e do erotismo. Trata-se de algo para além do comum do sexo: A mulher não é um adjetivo social, o resultado de uma classificação.

Nesse sentido, Freud jamais confundiu a mulher e a histérica. Ao contrário, sobrepondo às questões clínicas, teorizou o caminho percorrido pela menina ao encontro da mulher. “Nesse percurso teórico, ele formulou que a mulher encontra uma saída em direção à feminilidade ao deslocar-se da inveja do pênis para o desejo de filho como substituto simbólico do falo almejado um dia, e do qual sentiu-se privada” (Alonso, 2002, p.166).

Desta forma, a Psicanálise de Freud une simbolicamente mulher e mãe como mais uma nuance do feminino. Em sua relação com o filho, o vê como tudo aquilo que precisou recalcar para se tornar mulher. Malvine Zalberg (2007) explica: “no conceito mesmo de mãe fálica há a ideia de que atrás da mãe se esconde a mulher” (2007, p.67). Porém, a feminilidade se estabelece na distância subjetiva que

a mulher se encontra da posição de mãe e da figura de sua própria mãe, assumindo seu corpo, seu desejo e seu gozo como propriamente seus.

Klimt parece delinear este percurso com seus pincéis, como em *A Esperança I* (fig. 08) e *A Esperança II* (fig. 09). E de uma maneira notável em *As Três Idades da Vida* (fig.10), onde uma mãe segura ternamente seu filho; ambos adormecidos no sono do romance familiar. Uma mulher idosa, ao lado, com as mãos no rosto, nua e desalentada sugere o envelhecimento como etapa a surgir, o que ao mesmo tempo leva o expectador a se questionar a respeito da sua expressão de tristeza. Posicionada na direção da mãe, a mulher idosa parece lamentar. Ao fundo, a divisão horizontal sugere uma ampulheta, cuja areia dourada vai caindo ditando o inexorável do tempo, como indica o título da obra. Ali, a proximidade da morte faz a mulher refletir sobre si mesma. Sem os traços usualmente sensuais de seus outros retratos femininos, a mulher idosa se apresenta nua com os sinais da idade avançada, como aquilo que restou de seu próprio ser: o encontro com o real da morte.

Para Freud, a mulher “*permanece sempre mãe, na vida e na morte*” (Roudinesco, 2003, p.133), contudo Lacan separa a mãe e a mulher como posições que se sustentam separadamente e que podem se rivalizar. Acalentar sua feminilidade na maternidade se constitui uma ilusão uma vez que logo a mulher se deparará com sua questão que considerava resolvida. Lacan considera que a verdadeira mulher é aquela que coloca a maternidade num plano secundário ou em nenhum lugar em detrimento de sua feminilidade (Zalcborg, 2007).

Curiosamente, Klimt retrata a maternidade de uma mulher desnuda em *Esperança I* (fig. 08), evidenciando a púbis, os seios, o olhar que interroga o espectador. Parece transmitir a mensagem de que ainda que seja mãe, a mulher não deixou de existir, contrariando mais uma vez o pudor vienense de que a maternidade deveria ser recatada e escondida, posto que é o resultado direto do sexo. No quadro, um ser misterioso em formato de espermatozoide parece identificar o homem, o elemento masculino subtendido no ato de procriação, mas que aparece representado de modo animalesco, reportando o lugar simbólico que o artista atribui ao masculino em sua obra. A mulher encara o expectador e afaga seu ventre na esperança da vinda do filho, destacando o ato em si da espera. Daí o título da obra.

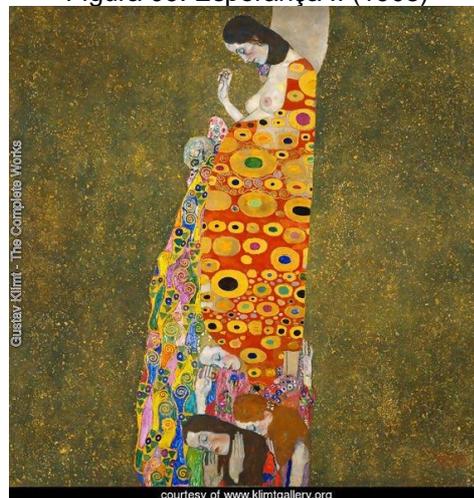
Já no quadro *Esperança II* (fig. 09), ele retoma o tema da maternidade, porém as personagens aparecem com ares de tristeza, cabisbaixas. O que lamentam? Interroga o artista.

Figura 08: Esperança I (1903)



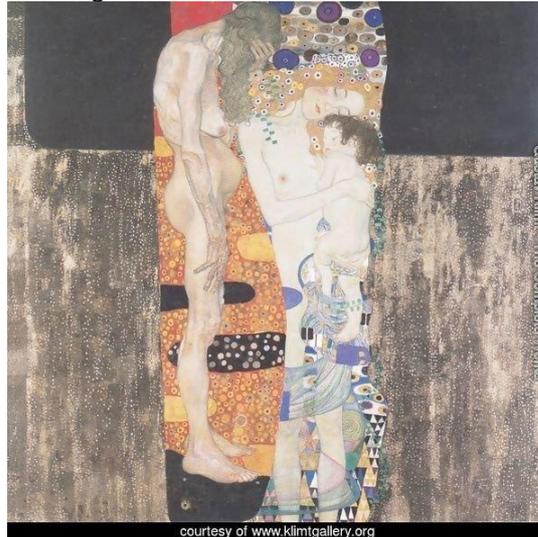
Fonte: <https://www.klimtgallery.org/Hope-I-1903.html>

Figura 09: Esperança II (1908)



Fonte: <https://www.klimtgallery.org/Hope-II.html>

Figura 10 – As Três Idades da Vida



Fonte: <https://www.klimtgallery.org/The-Three-Ages-Of-Woman.html>

Ainda que não fosse seu trabalho teorizar a respeito do feminino, Klimt conseguiu retratar aquilo que a Psicanálise compreendeu como sendo um “não-todo” da mulher. Ou seja, essa parte do feminino que não se inscreve sob uma lógica fálica e que lhe confere um gozo a mais. É disso que trata Klimt em sua obra. Suas mulheres, ainda que enquadradas, exalam de uma essência que transcende essa lógica dominante. Como nos retratos de Adele Bloch Bauer (1907), Sonja Knips (1898), Elisabeth Bachofen-Echt (1914) ou Johanna Staude (não concluído), dentre outros, observa-se recato e pudor, porém o olhar das personagens revela algo da mascarada feminina: estratégias do feminino de escamotear sua própria falta. Klimt captou essa essência em seu trabalho. Nada precisava ser dito. Sua arte o diz por si só.

CONCLUSÃO

A obra de um artista não pode estar dissociada de seu mundo subjetivo e de sua função de estabelecer um laço social. Klimt afirmou: “Quem quiser saber algo sobre mim, deve observar cuidadosamente os meus quadros e tentar ver neles quem sou e o que quero fazer” (Cabo, 2007, p.). Assim sua obra ganha um sentido de elaboração pessoal a respeito de seu mundo e de si mesmo.

Porém, considerando o aspecto social de seus quadros, é importante destacar que a exposição do corpo da mulher e daquilo que envolve sua feminilidade certamente serviram como uma voz audível daquelas que eram subjulgadas e incompreendidas em sua época. A arte atendia a este apelo e oferecia-se como lugar

de suporte para demandas psíquicas da mulher em sua busca por algo que a representasse em seu ser feminino.

Desse modo, Klimt consegue dar simbolicamente nos contornos e cores de seu trabalho algo da ordem do real, do inominável na mulher. Sua pintura cumpre o papel de assegurar que estes representantes simbólicos sejam objeto de apreciação, ainda que falar sobre eles não signifique que houve a apreensão plena do sentido latente naquela representação. O trabalho do artista ganha uma roupagem de censura ao revelar-se, bem como abre o espaço para identificações por parte do sujeito espectador, mas acima de tudo ganha a amplitude daquilo que incomoda, constrange ou emociona que é da ordem do inconsciente.

Como a própria Psicanálise, que trata da questão primordial do sujeito e sua relação com a castração e o objeto fálico, a pintura de Klimt coloca o espectador em contato com esta relação, ainda que mediada pelo imaginário visível da arte em si e que carrega tudo que o simbólico pode oferecer, mas não a cobrindo completamente. É essa parte descoberta, da ordem do real, indecifrável, que se apresenta ao sujeito como algo que o inunda, o envolve, numa tomada pulsional de elementos inomináveis. Ausência da qual se ocupa tanto a arte como a Psicanálise, indo além daquilo que é familiar na cultura, apresentando novos arranjos e novos sentidos.

No caso da arte, por não haver uma tradução única e total, seu sentido assume a interpretação pessoal e plural daquilo que está em questão no sujeito, tomando assim ares de uma metáfora de desejo. Para Klimt, a arte era seu sintoma.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, S., GURFINKEL, A. e BREYTON, D. (orgs). Figuras Clínicas do Feminino no Mal Estar Contemporâneo. São Paulo, Revista Psychê, Ano VIII, jan/fev, 2004.
- BULFINCH, T. O livro de ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis. 34ª ed., Rio de Janeiro, Ediouro, 2006.
- CABO, M., Klimt e a alteridade do feminino. Campinas, III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP [ATA], 2007. Disponível em <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/CABO,%20Manan%20Terra.pdf>>. Acesso em: 02.set.2017.
- FREUD, S., Algumas Conseqüências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos (1925). In: In: Obras Psicológicas Completas: Edição Standart Brasileira. Vol.XXI. Rio de Janeiro, Imago, 1982.
- _____, Escritores Criativos e Devaneio (1908), Rio de Janeiro: Imago, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmundo Freud, vol. IX, 1996.
- _____, Feminilidade (1933). In: Obras Psicológicas Completas: Edição Standart Brasileira. Vol.XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1982.
- _____, Sexualidade Feminina (1931), Rio de Janeiro: Imago, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmundo Freud, vol. XXI, 1996.
- KEHL, M. Deslocamentos do Feminino. 2ª Ed, Rio de Janeiro, Imago Editora, 2008.
- ROCHA, Z. Feminilidade e castração: seus impasses no discurso freudiano sobre a sexualidade feminina, Revista Latino americana de Psicopatologia Fundamental, vol. V, março de 2002. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142002000100128>. Acesso em: 30.ago.17.
- ROUDINESCO, Elizabeth. A Família em Desordem. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.
- Soler, C. O que Lacan dizia das mulheres. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- SOUZA, T.P. O lugar do desejo feminino frente à violência. Belo Horizonte, Revista Reverso, vol.33, no.62, set. 2011.
- ZALCBERG, M. Amor Paixão Feminina. Rio de Janeiro, Elsevier Editora, 2008.

THE KLIMT'S WOMEN: THE REAL OF FEMININE

ABSTRACT

Freud's contemporaneous in the late nineteenth and early twentieth century, Gustav Klimt innovates in the field of plastic arts by portraying countless naked women, who face the viewer with a defiant look, in an atmosphere of unusual eroticism with the image of the Viennese woman of his days. His art evokes the composing aspects of woman's journey towards the feminine as described by Psychoanalysis, from Freud to Lacan. What psychoanalysis is concerned with - the relation of the subject to castration, and therefore lack - arises in the art of Klimt as symbolizations of the artistic image, yet widening to the dimension of the indecipherable. It is from the sense and the nameless that the questions of the feminine interpose thus revealing what the feminine nature is about.

KEYWORDS: Feminine. Art. Psychoanalysis. Phallus.

LES FEMME DE KLIMT: LE VRAI DU FÉMININ

RÉSUMÉ

Contemporain de Freud, à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, Gustav Klimt innove dans le domaine des arts plastiques en portraitant d'innombrables femmes nues qui font face au spectateur avec un regard de défi, dans une atmosphère d'érotisme inhabituelle avec l'image de la femme viennoise de ses jours. Son art évoque les aspects constitutifs du parcours de la femme vers le féminin, comme décrit la Psychanalyse, depuis Freud à Lacan. Ce que la Psychanalyse est concernée - le rapport du sujet à la castration, et donc la manqué - apparaît dans l'art de Klimt comme des symbolisations de l'image artistique, tout en s'élargissant à la dimension de l'indéchiffrable. C'est à la place entre le sens et l'innommable que les questions du féminin s'interpose, dévoilant ainsi de quoi s'agit la nature féminine.

MOTS-CLÉS: Féminin. Art. Psychanalyse. Phallus.

Recebido em: 04-10-2017

Aprovado em: 15-12-2017

© 2017 Psicanálise & Barroco em revista

<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br>

revista@psicanaliseebarroco.pro.br

Programa de Pós-Graduação em Memória Social — UNIRIO

Memória, Subjetividade e Criação

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php