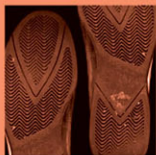
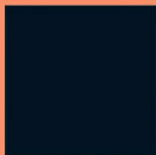
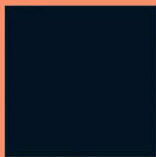
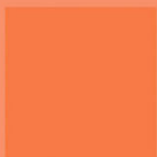


ARTE e PSICANÁLISE

Tania Rivera

PSICANÁLISE • PASSO-A-PASSO 13



JORGE ZAHAR EDITOR

Coleção **PASSO-A-PASSO**

CIÊNCIAS SOCIAIS PASSO-A-PASSO

Direção: Celso Castro

FILOSOFIA PASSO-A-PASSO

Direção: Denis L. Rosenfield

PSICANÁLISE PASSO-A-PASSO

Direção: Marco Antonio Coutinho Jorge

Ver lista de títulos no final do volume

Tania Rivera

Arte e psicanálise

2ª edição



ZAHAR

Jorge Zahar Editor

Rio de Janeiro

Copyright © 2002, Tania Rivera

Copyright desta edição © 2005:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua México 31 sobreloja

20031-144 Rio de Janeiro, RJ

tel.: (21) 2108-0808 / fax: (21) 2108-0800

e-mail: jze@zahar.com.br

site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Edição anterior: 2002

Capa: Sérgio Campante

Composição eletrônica: TopTextos Edições Gráficas Ltda.

Impressão: Cromosete Gráfica e Editora

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte

Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Rivera, Tania

R522a Arte e psicanálise / Tania Rivera. — 2.ed. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

(Passo-a-passo; 13)

Inclui bibliografia

ISBN 85-7110-676-2

1. Psicanálise e arte. 2. Sexo e arte. I. Título. II. Série.

05-1725

CDD 701.05

CDU 7.01

Sumário

Espelhos em pedaços	7
A arte e o sexual, ou A interpretação e seus limites	26
O olhar e sua estranheza	47
Corpo, arte e psicanálise: inconclusões	64
<i>Referências e fontes</i>	69
<i>Leituras recomendadas</i>	73
<i>Sobre a autora</i>	75

Espelhos em pedaços

Encontros e desencontros. A psicanálise e a arte do século XX nasceram na mesma época e não pararam de se atrair, se distanciar e se esbarrar, às vezes desastrosamente, até hoje. Nós pertencemos à revolução cezanniana e freudiana, como lembra o filósofo francês Jean-François Lyotard. Na virada do século XX, a primeira rompe, na pintura, com a organização espacial tradicional, vigente desde o Renascimento. A obra do pintor francês Paul Cézanne mostra que não há ordenação natural do espaço visual. O quadro não mais se compõe a partir da posição inquestionável e bem centrada de um olho ordenador, segundo as leis da perspectiva, e assim o espaço da obra se desestabiliza. Com Freud, de maneira complementar, é o sujeito representado por este olho que perde sua estabilidade, sua posição central. Após a descoberta freudiana do conceito de inconsciente, nunca mais o eu será totalmente senhor em sua própria casa. Ele estará irremediavelmente dividido; o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado.

Essa aproximação entre a arte moderna e a psicanálise vem do fato de serem ambas produtos culturais que com-

partilham um mesmo “espírito da época”, ainda que suas ligações nem sempre sejam visíveis, mas permaneçam frequentemente latentes, à espera de que se venha atualizá-las. E apesar de o próprio fundador da psicanálise, em vez de convocar os artistas de seu tempo, preferir fazer referência, em sua obra, a obras clássicas de Michelângelo ou Leonardo da Vinci. Freud não escondia, inclusive, sua antipatia em relação à arte moderna. A respeito de uma obra que pertencia a seu discípulo Karl Abraham, escreveu-lhe certa vez, com ironia, que o gosto de Abraham em relação ao modernismo devia ser cruelmente punido, e utilizou aspas para qualificar a “arte” dita moderna. Ao pastor e psicanalista Oskar Pfister ele demonstra uma franca intolerância em relação aos expressionistas e afirma que estas pessoas não têm o direito de ser designadas como artistas.

Principalmente a partir da Primeira Guerra Mundial, contudo, movimentos de vanguarda literária e artística farão referências explícitas à psicanálise. Em nome de um novo cânone estético, que se afirma por uma negação virulenta de todos os parâmetros vigentes e pela busca de uma expressão revolucionária que irromperia do inconsciente, alguns artistas se aproximarão das idéias de Freud. Um deles, o poeta francês André Breton, antigo aluno de psiquiatria que lançará em 1924 o primeiro *Manifesto do surrealismo*, terá um papel decisivo para a influência freudiana no meio artístico. Apenas em 1922 ele poderia ler algum livro do pai da psicanálise, visto que enfim eram publicadas as traduções para o francês da *Psicopatologia da vida cotidiana* e das *Conferências introdutórias à psicanálise*, mas

vários anos antes ele já afirmava que as idéias de Freud lhe causavam “emoções intensas”.

Em 1921, o jovem Breton faz uma visita ao mestre em Viena. Freud o recebe entre suas sessões de análise vespertinas e parece ao poeta um senhor pequeno-burguês sem ares de importância. Não demonstrando nenhum interesse pelo movimento dadaísta ao qual Breton está então ligado, Freud afirma laconicamente que é bom poder contar com os jovens. Colecionador de antiguidades, era um homem de grande erudição e gosto austero, que apreciava enormemente obras clássicas e nunca se aproximou das vanguardas artísticas e literárias da Viena de sua época. Ele não percebe o papel que Breton e seus companheiros terão na divulgação da psicanálise na França, onde as resistências do meio médico e uma germanofobia disseminada levantavam barreiras à entrada do freudismo. É na revista *La Révolution Surréaliste*, por exemplo, que seu texto “A questão da análise leiga” será pela primeira vez publicado em francês, em uma tradução de Marie Bonaparte.

Ainda nos anos 1910, em plena Primeira Guerra, nascera na Suíça o movimento dadaísta, em torno de Tristan Tzara e Hugo Ball. *Dada* é uma palavra de autoria e sentido controvertidos, que em francês designa o cavalo de pau ou outro brinquedinho de criança e em alemão, segundo Ball, é um sinal de ingenuidade tola e disparatada. Ou ainda, conforme o *Manifesto Dadá* de 1918, “*Dada* não significa nada”. Paralelamente a uma atitude antiguerra, uma vigorosa rejeição das convenções artísticas vigentes faz do dadaísmo uma espécie de anárquica e radical recusa da arte,

visando a uma explosiva liberação das potências criativas, fora de qualquer padrão estético preestabelecido. Rompendo o domínio da racionalidade, o acaso toma importante papel na criação de artistas como Hans Arp, que chega a afirmar que somente se pode vivenciar o princípio do acaso ao se entregar “inteiramente ao inconsciente”. Se o poeta romeno Tzara negará qualquer interesse pela psicanálise, o pintor alemão Max Ernst considerará a leitura de textos freudianos que realizou no início dos anos 1910 fundamental para o seu trabalho.

A arte em busca de suas origens. A procura de novos parâmetros formais que marca essas vanguardas é correlativa a uma valorização do “irracional”, do espontâneo, de uma expressão mais livre. É neste contexto que os artistas do início do século XX se apaixonam pela arte africana, os pintores autodidatas, *naïfs*, as obras de loucos internados em hospícios. Em 1922, um crítico de arte e psiquiatra alemão, Hans Prinzhorn, publicará diversos trabalhos pictóricos recolhidos durante anos em instituições alemãs em seu *Bildnerlei der Geisteskranken* (algo como *Atividade plástica de doentes mentais*). O livro causará furor nos meios artísticos e, diante de suas páginas, o grande pintor Paul Klee exclamará: “Eis o melhor Klee!” A descoberta do inconsciente por Freud é contemporânea dessa preocupação e vem reforçar essa tendência. Num mundo balançado pela máxima de Paul Cézanne de que “a natureza está no interior” e pela ênfase expressionista na subjetividade, não é de espantar que o inconsciente freudiano seja alçado à condição de fonte temática e formal para a criação artística.

De fato, a busca de uma pureza artística, de se retomar a arte em suas origens — ingênuas, loucas ou primitivas — integra em seu ideal revolucionário a noção de inconsciente como o que se oporia ao intencional, consciente ou racional, ponderado, e permitiria portanto uma irradiação de imagens supostamente livres das amarras das convenções e exigências estéticas. Assim, os surrealistas adotam a “escrita automática”, procedimento que consistia simplesmente em escrever, sem entraves, tudo o que lhes passasse pela cabeça, à maneira da associação livre, regra fundamental que guia a fala em análise. Muitos já apontaram o caráter impossível dessa empreitada — alguma elaboração é certamente necessária à escrita, e se esgueira mais ou menos deliberadamente por entre as palavras vindas ao sabor do fluxo associativo. Mas tal crítica não desqualifica o procedimento como busca do inconsciente; na verdade, o mesmo questionamento pode ser endereçado à associação livre: seria ela de fato “livre”? É possível se falar absolutamente tudo o que vier à cabeça, sem qualquer tipo de censura ou restrição?

Seja como for, é importante notar que, entre os testes associativos em voga na época e as teorias vigentes na psiquiatria, a teoria freudiana começa assim a ser divulgada em uma leitura própria do surrealismo e de seus objetivos estéticos. Nos primeiros anos do movimento surrealista, serão rapidamente criados outros “jogos” deste tipo, mesclando o acaso à potência criadora do inconsciente, tal como o acoplamento ao acaso de pedaços de frase escritos por pessoas diferentes, de forma independente e secreta, o chamado *cadavre exquis*.

Alguns anos antes, Max Ernst já punha em prática um procedimento plástico similar ao da escrita automática, ao realizar em suas colagens uma associação de elementos díspares encontrados em manuais científicos ou livros escolares. Em um dia chuvoso, Ernst teria se deparado com um catálogo de manuais, em uma reunião de elementos de naturezas tão diversas que, segundo ele, o absurdo de seu agrupamento lhe teria perturbado a visão, desencadeando nele “alucinações e conferindo aos sujeitos representados uma sucessão de significados novos e mutantes”. Bastava então, para se ter uma obra, fixar tais elementos em algumas linhas, formando com alguma tinta um horizonte, um céu etc. Ou um quarto, como em *O quarto de dormir de Max Ernst vale a pena passar aqui uma noite*, de 1920, que junta nas linhas simples da perspectiva do cômodo um grande urso, um carneiro, uma pequena cama, uma mesa posta, um armário atravessado por um magro pinheiro, uma baleia, um morcego, uma serpente e um peixe.

Em 1925, Ernst inventa a *frottage*, técnica que consiste em esfregar um lápis ou material semelhante sobre uma superfície com alguma textura, deixando surgirem arbitrariamente, no desenho assim formado, traços que serão reconhecidos como imagens a serem em seguida retrabalhadas. Recordando a lição de Leonardo da Vinci, segundo a qual se observássemos com atenção as manchas na parede encontraríamos nelas “mais de uma maravilha”, Ernst olha fixamente uma superfície de madeira e é tomado por uma lembrança de infância que o leva a pôr, ao acaso, folhas de papel sobre as tábuas e, em seguida, esfregá-las com giz

negro. Ele prossegue suas experiências com muitos outros tipos de material, vendo surgirem perante seus olhos “cabeças de homens, de animais, uma batalha que terminava num beijo ..., más posições, um tapete de flores de geadas, os pampas, golpes de pingalim e lava a escorrer Eva, a única que nos resta.” Esses primeiros trabalhos de *frottage* serão reunidos sob o título *História natural*. A técnica será transposta à pintura a óleo pelo processo de *grattage*, que consiste na raspagem de parte da tinta utilizada, deixando à mostra camadas anteriormente pintadas. Tais procedimentos plásticos carregam consigo uma concepção da criação artística que a aproxima do campo que a psicanálise designa como seu: o dos lapsos de linguagem, dos atos falhos, dos sonhos, dos sintomas neuróticos — todos esses fenômenos julgados até então como absurdos e desprovidos de sentido, que o método psicanalítico recupera como preciosas fontes de conhecimento da alma humana.

Neurose e rebelião. Dos encontros mancos, descombinados, às vezes claramente *nonsense* entre palavras ou imagens, gerados pelos procedimentos surrealistas, Breton via nascer a poesia, capaz de mudar o mundo e transformar a realidade, ao reconciliá-la com o sonho em uma espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, como ele declara em seu primeiro manifesto. Isso faz eco à afirmação freudiana de que a arte forma um reino intermediário entre a realidade que faz barreira ao desejo e o mundo imaginário que o realiza, como encontramos, por exemplo, em “O interesse da psicanálise”, texto de 1913. Mas a psicanálise não se alinha

à crença na possibilidade de uma junção feliz entre os dois opostos, muito pelo contrário: ela a denuncia como uma das ilusões caras à civilização. Da mesma maneira como na constituição da subjetividade, o conflito é constitutivo da teoria psicanalítica e está nela presente desde a sua base. Nem mesmo o longo e árduo trabalho de uma análise assegura com otimismo uma liberação final do inconsciente, e menos ainda que tal liberação seja maravilhosa e de fato libertária. Uma opacidade subsiste, e talvez ela seja central à noção de inconsciente.

Freud desvelou o modo de operação inconsciente que dá origem aos sonhos, aos lapsos de linguagem, atos falhos e sintomas, e nos fez entrever sua fecundidade e sua importância na vida humana, mas nunca deixou de sublinhar a existência de uma força oposta ao livre cumprimento dos desejos que dolorosamente com estes se confronta, mutilando-os mas ao mesmo tempo permitindo que eles se formulem de maneira disfarçada, sempre desviada. Mais do que uma potência revolucionária, o inconsciente freudiano é um domínio submetido ao recalçamento, ou seja, ele só pode se manifestar de maneira indireta ou disfarçada. À questão “o sonho não pode ser também aplicado à resolução das questões fundamentais da vida?”, que consta do *Manifesto do surrealismo*, Freud provavelmente daria uma resposta negativa.

Além do sonho, eleito pelos surrealistas como terreno privilegiado de irrupção das maravilhas do inconsciente, sobretudo em uma primeira fase da pintura surrealista, a histeria surgirá como um tema recorrente na obra de vários

artistas, como Salvador Dalí, ligada a uma visão lírica da mulher “louca” e do amor desvairado. A histeria estava muito em voga em Paris desde as últimas décadas do século XIX, quando o jovem Freud fez o estágio com Charcot que influenciou fortemente as idéias que desenvolverá posteriormente, e é o campo patológico onde o método psicanalítico faz sua aparição. Freud mostrou, de forma revolucionária, que o sintoma histérico, freqüentemente localizado no corpo, tem um sentido que pode ser reconstruído pela fala do paciente, diz respeito à sua história de vida e aponta para o sexual em toda a sua importância na constituição do sujeito. Assim, sintomas histéricos começarão, em análise, a se desdobrar em histórias e a se mostrar como metáforas. Eles não deixarão, contudo, de veicular conflitos fundamentais que, mesmo estando presentes também nos “normais” — entre o normal e o patológico há diferenças quantitativas, não qualitativas —, implicam restrições insuperáveis que moldaram a história do sujeito. Para Breton e seu colega Louis Aragon, contudo, a histeria constitui-se em um “supremo meio de expressão”, digno de defesa apaixonada e poéticos elogios.

Apesar disso, tal elogio da histeria, assim como a defesa da loucura também empreendida pelos surrealistas, não deixa de encontrar na teoria freudiana um apoio importante. As fronteiras entre a patologia e a normalidade foram seriamente postas em questão pela psicanálise. Freud chega a estabelecer um parentesco entre a psicose e a criação artística, entre os sintomas neuróticos e as obras de arte. O neurótico, diz ele, é alguém que se rebela contra a realidade

que se opõe à satisfação de seus desejos e se refugia então na doença. Se esse rebelde possuir, contudo, talentos artísticos, ele encontrará na criação um desvio que o leva de volta à realidade, graças ao fato de que outros com ele compartilham sua obra. Em suma, o artista aspira a uma espécie de autoliberação, e através de sua obra ele a partilha com outros indivíduos que sofrem com a mesma restrição inevitável a seus desejos. É nessa medida que o artista daria forma, em sua obra, às suas fantasias narcísicas e eróticas — idéia que encontrou, no mundo da arte, diversos e irados oponentes. As forças pulsionais em jogo na criação artística são as mesmas, insiste o criador da psicanálise, que levam à psico-neurose e à formação das instituições sociais.

O pai, a renúncia e a sublimação. Ainda que Freud utilize eventualmente o termo “sublimação” referindo-se à atividade artística, essa noção não designa em absoluto um processo próprio a esse tipo de atividade. A sublimação é um destino específico da pulsão que consiste em uma substituição de seu objetivo sexual por outro, eventualmente mais valorizado socialmente. Ela diz respeito, portanto, a qualquer produção cultural, de forma bastante vaga. Sabemos que o artigo que o pai da psicanálise lhe teria consagrado, na leva de textos metapsicológicos redigidos por volta de 1915, foi provavelmente destruído, condenando essa noção a um alargamento conceitual que a torna quase inutilizável: ela é aplicável a tantas situações que finalmente pode acabar não fornecendo informação consistente sobre nenhuma delas.

Muito mais precisa é a indicação de semelhança entre a neurose e a criação artística, desde que não se veja aí uma espécie de diagnóstico dos artistas. A preocupação de Freud é outra: ele mostra que a neurose é universal na medida em que o conflito é fundador do psiquismo, e a saída que a criação oferece para o conflito é semelhante ao sintoma, porém diferente deste pela ilusão artística que ela convoca. As “satisfações substitutivas” que a cultura torna acessíveis, como a arte, são “ilusões”, afirma Freud em “O mal-estar na civilização”, mas não deixam de ser “eficazes psiquicamente”, graças ao papel assumido pela fantasia na vida psíquica. A esse poder da ilusão se pode atribuir um alcance revolucionário, à maneira do artista que termina por dobrar a realidade à liberação de seus desejos, como vimos acima. Mas Freud frisa sobretudo a capacidade que a arte teria de reconciliar o homem, que sacrifica seus desejos em prol da civilização, com a cultura, reforçando assim seus laços de pertencimento.

Longe de consistir em uma autoliberação, uma vitória da satisfação pulsional, talvez a criação artística seja uma espécie de retomada do conflito entre as moções pulsionais e a realidade que se opõe à sua satisfação. Essa idéia se apresenta pela vertente da função paterna a partir do mito criado por Freud em *Totem e tabu* (1912-13). Sabemos que foi inspirado em alguns dados etnológicos que ele concebeu seu grande mito da origem da civilização. O que ele chama de horda primitiva uniria o clã em torno de um pai cruel e dominador, que teria a seu dispor todas as mulheres. Os irmãos, um dia, teriam se agrupado, revoltados, e assassina-

do o pai, servindo em seguida seu corpo em banquete. Este teria sido assim incorporado por cada um dos filhos, que desta forma introjetariam sua lei e fundariam a sociedade de irmãos, impedindo que qualquer outro viesse a tomar o lugar do pai terrível.

A revolta e o assassinato do pai permitem, assim, não uma liberação irrefreada da lei paterna, mas uma apropriação desta, pelo estabelecimento, graças à identificação com o pai, do que Freud chamará posteriormente de supereu (ou “superego”, como prefere a edição brasileira de suas *Obras completas*). O filho estará, a partir daí, não mais inteiramente subjugado ao pai cruel, mas livremente sob o jugo de seu próprio supereu, sede de sua consciência moral. Referindo-se a esse mito, em “Psicopatologia de grupo e a análise do ego”, de 1921, Freud afirma que um dos irmãos, após a eliminação do pai, se destacaria da massa e tomaria seu papel: o criador literário ou poeta (*Dichter*). Ele inventaria o mito do herói, que teria sozinho abatido o pai figurado como monstro totêmico. O artista, por essa via, se colocaria ele próprio no lugar do herói e permitiria aos seus irmãos um importante feito cultural: os indivíduos a quem o poeta conta sua criação encontram no herói um ideal, em substituição ao pai que é o primeiro ideal do menino, e por essa via saíriam da “psicologia das massas” e alcançariam a “psicologia individual”.

A ficção aparece aí, portanto, como uma retomada fantasiada do assassinato do pai que instaura sua lei. A rebelião contra o pai permite que o poeta assuma o seu papel, ou seja, suscite em cada um dos componentes da

massa o mesmo processo de rebelião que, paradoxalmente, estabelece subjetivamente a lei paterna, a qual restringe fortemente as possibilidades de satisfação pulsional direta não mais necessariamente via proibições externas, mas instaurando a possibilidade de se renunciar a ela. Se uma das faces da criação artística mostra uma reformulação de fantasias eróticas e narcísicas, como vimos anteriormente, sua outra face encarna portanto, por assim dizer, o próprio advento subjetivo da limitação à satisfação pulsional, a possibilidade de renúncia a essa satisfação, através da introjeção da lei paterna.

É uma obra-prima da escultura, o Moisés de Michelângelo, que poderá figurar em Freud esta última vertente. O psicanalista várias vezes irá a Roma e contemplará a obra, que exerce sobre ele poderosa impressão, tentando descobrir a “intenção” do artista, sua “posição de afeto” que, segundo ele postula em 1914, se reproduziria na contemplação da escultura. Freud tece então sua interpretação, que visa a reconstruir tal intenção oculta, a partir de uma análise formal da obra. A posição de Moisés aí figurada representaria o instante imediatamente posterior à percepção de que o povo judeu, enquanto ele passava quarenta dias e noites recebendo a escritura divina dos Mandamentos, forjara um bezerro de ouro e passara a adorá-lo, voltando à idolatria condenada pela nova fé. À explosão inicial de fúria do herói se seguiria a renúncia a esse sentimento passional, e toda essa seqüência de posições contrastantes estaria figurada, de maneira congelada, na posição do profeta na escultura. Moisés estaria aí realizando um grande feito, uma

verdadeira proeza psíquica, e Michelângelo, através dessa obra, alcançaria de forma similar uma grande realização cultural.

O herói bíblico é o mensageiro da lei paterna e encarna a renúncia às paixões por ela instaurada. De forma paralela, o Michelângelo teria, em uma espécie de “autocrítica” através dessa criação, realizado uma renúncia que parece dizer respeito, como indica Freud, às suas conturbadas relações com o papa Júlio II, que lhe encomendara o túmulo decorado com a estátua de Moisés, destinado a si próprio. Prossequindo em um jogo de espelhos, o postulado de Freud a respeito da contemplação nos permite suspeitar que ele próprio se viu então, diante da obra, em uma atitude de altaneira renúncia, como Moisés e Michelângelo, pondo-se no lugar do pai, transmitindo sua lei e ao mesmo tempo fazendo-a sua. Isso pode ser aproximado da traição que o pai da psicanálise amargou, pouco tempo antes, de dois de seus principais discípulos, Carl Jung e Alfred Adler, que se distanciaram dos preceitos freudianos e forjaram, com algum estardalhaço, suas próprias teorias. Ao pretender interpretar uma obra, Freud estaria portanto interpretando, necessariamente, a si próprio, e ao mesmo tempo convocando paixões, tanto quanto a renúncia a elas.

Freud contra a arte moderna. À maneira do poeta que, em sua obra, mataria o pai da horda ou ao menos o destituiria de sua posição de onipotência, André Breton desferiu alguns fortes golpes no pai da psicanálise. Em seu livro *Os vasos comunicantes*, de 1932, ele faz severas críticas à *Interpretação*

dos sonhos de Freud e denuncia a ausência, na bibliografia desse livro, de um autor chamado Volket, que teria influenciado fortemente as idéias aí expostas. O mestre de Viena, que recebera um exemplar do livro com uma dedicatória em que Breton o previne de suas “impertinências”, responde prontamente em cartas, mostrando que menciona, no próprio livro, as noções de Volket e que a omissão do nome do mesmo na bibliografia se deve a erros de edição. Freud parece dar o troco às impertinências de Breton, após estas explicações, ao afirmar que não está em condições de fazer uma idéia clara “do que é e do que quer seu surrealismo”. “Talvez”, conclui o mestre, “eu não tenha que compreendê-lo, eu que estou tão distanciado da arte.”

Freud assume que não compreende a arte moderna. E os artistas, terão eles compreendido a psicanálise? Muitos autores já denunciaram na apropriação desta pelos surrealistas a existência de um mal-entendido ou um desconhecimento, negligenciando os ecos que, apesar de tudo, a própria teoria freudiana, no que concerne à arte e ao artista, oferece ao surrealismo. Freud chega a fazer troça dessa aproximação desencontrada ao grande escritor vienense Stefan Zweig, após a visita que este lhe fez, em companhia do pintor catalão Salvador Dalí, em 1938. Estavam também presentes a este encontro Gala, mulher de Dalí, e o milionário Edward James, proprietário do quadro *Metamorfose de Narciso*, de 1937, levado para ser mostrado a Freud. Este declara a Zweig, no dia seguinte, que até então estivera inclinado a considerar os surrealistas, que aparentemente o teriam “adotado como santo padroeiro”, como absoluta-

mente loucos (ou “loucos a 95%, como se diz do álcool”), mas o jovem artista espanhol o teria feito mudar de idéia, “com seus olhos cândidos e fanáticos”.

Freud admite que seria interessante examinar de um ponto de vista psicanalítico a realização de um quadro como aquele — o que não chegou a fazer — mas põe em dúvida, na mesma carta a Zweig, a legitimidade de se utilizar o termo “arte” no que concerne a obras que não respeitariam certos limites na proporção entre material inconsciente e pré-consciente. A Dalí, que sempre reafirmou enfaticamente a influência do mestre de Viena em sua arte, e aproveitou a ocasião para fazer um estudo do velho psicanalista para um desenho posterior, Freud declara diante da *Metamorfose de Narciso*: “Nas pinturas clássicas procuro o inconsciente — em uma pintura surrealista, o consciente.” Este comentário significou, para o pintor catalão, a sentença de morte do surrealismo.

Mais do que simples mal-entendidos, os desencontros entre Freud e os surrealistas refletem o fato de a psicanálise sofrer no surrealismo uma torção, uma distorção capaz de criar uma espécie de ficção de psicanálise. A intenção “sintética” e “totalizante” de Breton, nas palavras do psicanalista e escritor Jean-Bertrand Pontalis, nunca deixará de se chocar com a visão essencialmente analítica de Freud, fundada em pares sempre inconciliáveis, ao contrário dos “vasos comunicantes” do escritor francês. Mas tal confronto não deixa de ser frutuoso. Entre o surrealismo e a psicanálise há um hiato, uma impossibilidade de conjunção, um desencontro que é emblemático das relações entre a psicanálise e

a arte em geral, mas este encontro manco, justamente por fracassar, deixa nos dois campos profundas marcas, incitando-os a transformações e criações, em um jogo de influências mútuas.

Os entrecruzamentos dos dois campos vão além da utilização de “temas” psicanalíticos em obras de arte ou do eventual interesse investigativo da psicanálise por determinada obra ou autor. Eles produzem, dando-se em um mesmo quadro histórico, verdadeiras transformações nas produções artísticas e psicanalíticas. Com o surrealismo, essa complexa e sutil relação é particularmente visível, graças ao fato de seu projeto, teorizado principalmente por Breton, mas com conseqüências importantes nas artes plásticas, ter a psicanálise como uma de suas bases explícitas. Ainda que tomada de forma mítica ou poética — ou seja, destituindo Freud, o pai, para retomá-lo em uma versão própria e necessariamente ficcional, à maneira do que faria o poeta no mito de *Totem e tabu* —, a psicanálise aí serve de trampolim para experiências formais determinantes para a produção artística do resto do século.

Assim, a psicanálise marcou a arte do século XX e provavelmente sua influência, ainda que desconhecida, continuará a se fazer sentir no futuro. As artes moderna e contemporânea, por sua vez, vêm deixando na psicanálise profundos traços, apesar de toda a reticência de Freud a respeito das vanguardas de seu tempo. É com Jacques Lacan, o maior teórico do descentramento do sujeito, que essa influência se tornará sensível.

Uma psicanálise “surrealista”. O jovem Lacan, que freqüentava a livraria onde se encontrava a vanguarda parisiense no início da década de 1920, cedo se interessou pelo dadaísmo, e reconhece a influência surrealista que sofreu sua obra. Ele conheceu André Breton e o também poeta Philippe Soupault antes de começar a ler Freud. Elisabeth Roudinesco, a respeitada psicanalista e historiadora da psicanálise francesa, chega a considerar a teoria lacaniana como uma síntese, em partes iguais, de três grandes tendências: o freudismo, a psiquiatria e o surrealismo.

A leitura de um texto de Salvador Dalí, na revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, será determinante para os primeiros tempos da elaboração teórica de Lacan. Trata-se de “O asno podre”, em que Dalí apresentou sua teoria da paranóia-crítica, que marcará sua produção pictórica da década de 30 com imagens ambíguas. No magistral *A Espanha* (1938), o combate de cavaleiros pintados à maneira de Da Vinci, em segundo plano, forma o rosto diáfano da mulher que se apóia languidamente em uma espécie de gaveteiro. *Metamorfose de Narciso*, o quadro mostrado a Freud em 1938, faz o contemplador participar ativamente do processo de transformação: diante de seus olhos Narciso, recurvado sobre o espelho d’água, petrifica-se numa forma de mão que segura um ovo, de onde irrompe a flor narciso. Imagens duplas se auto-engendram, partilham os mesmos contornos, são intercambiáveis, de tal maneira que o contemplador vê o quadro se metamorfosear diante dele.

O delírio paranóico é considerado por Dalí uma atividade criadora capaz de mostrar que na percepção está sem-

pre em jogo uma operação interpretativa. À maneira da experiência da loucura, em que o mundo deverá ser reinterpretado por um trabalho delirante, a arte faz aí vacilar a percepção imediata das coisas, convocando assim uma potência interpretativa. “De alguns de meus quadros”, diz o catalão, “cada espectador tem uma visão diferente.” As obras paranóicas fazem, portanto, uma crítica radical à própria noção de realidade perceptiva. “Acabaremos por perceber oficialmente que a realidade que batizamos é uma ilusão maior que o mundo do sonho”, completa ele em “Como tornar-se paranóico-crítico”.

Lacan pede ao pintor, alguns anos antes do encontro deste com Freud, que o receba para uma conversa sobre esse seu método, e Dalí abre a porta ostentando um esparadrapo no nariz, para zombar do jovem médico. A influência do catalão é sensível na tese de doutorado de Lacan, *Da psicose paranóica em suas relações à personalidade*, que defende uma proximidade entre o mundo da razão e o da loucura e acentua nesta a existência de um método, na medida em que ela surgiria em função da história concreta do sujeito. Lacan adota aí algumas idéias de Freud e faz referência a diversos outros autores, evitando citar Dalí por temer a reação de sua banca examinadora. São, contudo, artistas e escritores, como Dalí e René Crevel, que escreverão resenhas louvando esse trabalho, enquanto o meio médico e psicanalista parisiense não demonstrará por ele muito entusiasmo. Reconhecido pela vanguarda parisiense como um novo talento, Lacan publicará então alguns artigos na revista *Le Minotaure*.

Assim, as distorções surrealistas da psicanálise e seus rebentos influenciaram o surgimento de uma nova abordagem da teoria freudiana. É difícil, contudo, estabelecer claramente quais foram, e continuam sendo, os contornos dos entrelaçamentos posteriores entre arte e psicanálise, pois os empréstimos iniciais, já retorcidos, vão se complexificando e sofrendo influências oriundas de outras fontes. As ressonâncias entre os dois domínios revelam, ao fim das contas, tanto familiaridade quanto estranheza. Na aproximação entre arte e psicanálise não há a tranqüilidade ou o júbilo do reconhecimento das semelhanças, em espelho, mas cisão, irrupção da diferença, fragmentação das similitudes. Esse desencontro é testemunha, portanto, do que afirma Francis Ponge, referindo-se à obra de Pablo Picasso: “No século XX, os espelhos voaram em pedaços.”

A arte e o sexual, ou A interpretação e seus limites

René Magritte e a interpretação. Se o espelho explodiu em pedaços, muitas foram as tentativas para retomar, apesar de tudo, uma imagem única e bem definida, a bela imagem de Narciso pela qual só resta se apaixonar languidamente, ignorando o perigo de afogar-se nas águas que a refletem. Assim, alguns psicanalistas vêem nas obras fiéis reflexos da teoria, capazes de ilustrá-la placidamente, confirmando de maneira talvez mais sublime a sua excelência e correção. Outros autores verão na psicanálise um instrumental crítico capaz de auxiliar na apreciação e compreensão de obras,

eventualmente em consonância com aspectos da vida de seu autor. A chamada psicobiografia, que leva esta última posição ao extremo, veio ao encontro de um interesse pela vida dos grandes artistas que data do Renascimento, e foi bem recebida nos meios críticos e artísticos das primeiras décadas do século XX graças à tendência, bastante forte já ao longo dos dois séculos anteriores, de se considerar a obra uma expressão da subjetividade de seu autor.

Essa abordagem continua ativa, à maneira do que vê o psiquiatra e psicanalista René Held, por exemplo, nas telas do artista belga René Magritte, em seu livro *O olho do psicanalista: surrealismo e surrealidade*, de 1973. O tema da morte seria tratado nessas obras com um humor negro, segundo ele excessivo, que indicaria um sistema defensivo adotado em tenra idade pelo pintor, e reforçado pelo episódio do suicídio de sua mãe, ocorrido durante sua puberdade. O próprio Magritte — que se tornou conhecido principalmente pelo quadro *A traição das imagens* (1929), que representa um cachimbo cuidadosamente pintado sobre a inscrição “isto não é um cachimbo” recusa toda representação simbólica em sua pintura e chega a afirmar, duramente, que a psicanálise não estaria qualificada para explicar sua obra. Mesmo assim, Held se arriscará a dizer que o quadro *O passeio do monstro* simboliza os “monstros” abissais do inconsciente, que deviam passear frequentemente pela vida afetiva do artista, para que ele tenha tido a idéia de fabricar tal imagem.

Mas Magritte nem sempre se mostrou hostil à psicanálise. Em 1932, por exemplo, escrevera um texto, com Louis

Scutenaire, em que Freud era celebrado ao lado de Hegel e Nietzsche, bem ao gosto surrealista. A áspera condenação já mencionada talvez tenha sido inspirada por um curioso encontro entre o pintor e dois psicanalistas, em Londres, a convite do artista Roberto Matta. Na tela *O modelo vermelho*, de 1935, em que figura a inquietante imagem de dois pés bem humanos tomando, a partir de determinada altura, aparência de botas vazias, semi-abertas e com cordões pendentes, os analistas apontam um “caso de castração”. O pintor lhes fabrica então, naquele momento, um desenho com clara simbologia sexual, e os psicanalistas o interpretam da mesma maneira como analisariam conteúdos involuntariamente sexuais. Mesmo antes deste encontro, contudo, Magritte já afirmava não sentir necessidade de crer na existência de uma atividade inconsciente e achar cômica a seriedade de seus “especialistas”.

A própria idéia de que os elementos de uma obra *simbolizam* outra coisa é ferozmente rejeitada por Magritte. A sua obra talvez seja justamente um ataque a esse pressuposto, na medida em que ela apresenta de forma imediata determinados objetos, visando, ao invés de representar *outra coisa*, tornar visível, segundo o pintor, um pensamento capaz de, por uma combinação específica de objetos corriqueiros, despertar a “poesia” ou “o mistério universal” — que estariam aí, ao alcance de nossos olhos, à espera de serem denunciados pela obra de arte. Nessa perspectiva, ele afirma que em sua pintura “um pássaro é um pássaro. E uma garrafa é uma garrafa, não um símbolo do útero”. O artista belga é nisso precursor da posição que John Cage formulou nos seguintes termos: “O objeto é um fato, não um símbo-

lo.” Por outro lado, ele se aproxima do que se chamará “arte conceitual” ao privilegiar o aspecto cognitivo em sua criação. Diante de um objeto, Magritte se perguntava qual seria o outro objeto que consistiria na “resposta” ao primeiro objeto tomado como questão. Assim ele afirma, a respeito do quadro *O golpe no coração*, de 1952, que este ofereceria como “resposta à rosa” a seguinte imagem: um punhal brotando no caule de uma rosa.

É uma preocupação bem diferente com o conteúdo das obras que leva alguns autores a usarem — de forma um pouco ligeira, às vezes — noções psicanalíticas para traçar comentários de um determinado trabalho, ou ainda relacioná-lo à vida de seu autor — à maneira do que não deixou de acontecer com Magritte. O pressuposto de que há uma relação direta entre uma vida e uma determinada obra talvez seja sempre fácil de ser confirmado, e isso se deve à maleabilidade e multiplicidade inerente a toda interpretação. No texto lido por Anna Freud na cerimônia de entrega do Prêmio Goethe da cidade de Frankfurt em 1930, que Freud recebeu tanto pelo valor científico quanto pelo alcance literário de sua obra, este declara existir entre a vida e a obra de um grande homem uma rica rede a ser tecida através da interpretação. Essa perspectiva simplifica ao extremo, porém, as múltiplas questões levantadas pela criação artística, tanto em seus aspectos histórico-sociais quanto em seus aspectos psíquicos.

Interpretação e interpenetração. A partir dos trabalhos pioneiros de Otto Rank, que já em 1907 publicava um livro chamado *O artista*, passando pela obra sobre Edgar Allan

Poe lançada em 1933 por Marie Bonaparte — a princesa e matriarca da psicanálise na França —, privilegiou-se a análise temática de obras, eventualmente em ligação com dados biográficos de seus autores. Ernst Kris, em seu livro *Explorações psicanalíticas da arte*, de 1952, critica a exclusividade com que são tratados, nesse tipo de investigação, os fatores individuais, e propõe que se busque uma interação entre eles e os meios de expressão de que dispõe cada artista, em função das circunstâncias históricas onde se contextualiza sua obra. Mais recentemente, autores como Janine Chasseguet-Smirgel tentam ultrapassar o privilégio do “conteúdo” da obra na interpretação psicanalítica, buscando com a psicanálise traçar a especificidade da obra, sua forma, seu estilo.

Talvez mais do que o tipo de abordagem de obras artísticas a ser adotado, importa para a psicanálise o processo de criação, na medida em que ele convoca e põe em questão a própria concepção psicanalítica do funcionamento psíquico. Já em 1929 Melanie Klein, que viria a dar origem a toda uma corrente em psicanálise, até hoje muito influente, se interessava pela criação artística como operação psíquica, correlacionando o que ela chama de “necessidade de reparação” à origem do impulso criador, no artigo “Situações de ansiedade infantil refletidas em uma obra de arte e no impulso criador”. Muitos são os autores que se ocupam até hoje em caracterizar a criação, buscando compreender o funcionamento subjetivo que corresponderia ao ato criador. Um bom exemplo é dado pelo psicanalista francês Didier Anzieu, em seu *O corpo da obra*, de 1981, que propõe

PRÉVIA GRATUITA · OFERTA POR TEMPO LIMITADO

Você chegou ao fim desta prévia.

Continue lendo "Arte e Psicanálise"
e mais de 1 milhão de livros — de graça por 30 dias.

★★★★★ Mais de 1 milhão de leitores já aproveitam

Com o Kindle Unlimited, sua leitura não tem fim:

- ✓ Leia à vontade — explore mais de 1 milhão de títulos sem pagar por livro.
- ✓ Leve para qualquer lugar — baixe o app gratuito e leia onde e quando quiser.
- ✓ Em qualquer tela — celular, tablet, computador ou Kindle — você escolhe.
- ✓ Grandes autores — best-sellers e novos talentos, inclusive títulos em inglês.

COMEÇAR MEUS 30 DIAS GRÁTIS

Cobrança só após o período grátis.

- ✓ Pagamento seguro
- ✓ Acesso imediato
- ✓ Cancele quando quiser

Não precisa ter um Kindle: baixe o app gratuito e comece a ler agora.

Se não quiser ler no aplicativo Kindle, compre o livro [clikando aqui](#).