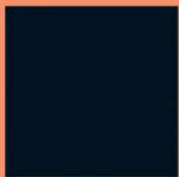


ARTE e PSICANÁLISE

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

um interessante esquema do processo de criação, dividido em cinco fases, de tal maneira vasto e intrincado que apela à quase totalidade da teoria psicanalítica. De fato, o funcionamento psíquico em suas relações com a cultura é tão terrivelmente complexo que talvez seja impossível classificá-lo e distinguir em termos psíquicos o que seria próprio do campo da criação artística.

Já dissemos que a sublimação é uma noção que designa um campo muito diversificado de atividades e não especifica a produção artística. A arte não deixa, porém, de ocupar o lugar de uma espécie de modelo de sublimação. Ao investigar a criação artística, a psicanálise pode ter a pretensão de ir além de uma compreensão estrita desse campo, recolocando em questão suas próprias noções e compreensão geral do sujeito — uma vez que a teoria psicanalítica não constitui nunca um edifício teórico bem acabado e definitivo, mas um verdadeiro canteiro de obras a requerer novas formulações, repetidamente (à maneira, talvez, das elaborações sem fim e sempre a se refazer em uma análise). Ao buscar entender o segredo do fazer artístico, talvez o psicanalista esteja buscando, ainda que implicitamente, as condições de possibilidade do próprio trabalho analítico, do que é capaz de produzir uma análise. Pois tal trabalho certamente não é capaz de gerar artistas, mas pode dar origem a caminhos sublimatórios não menos enigmáticos e imprevisíveis.

A aproximação da psicanálise com a arte, nessa perspectiva, torna-se menos uma questão de interpretação — em que a psicanálise teria algo a dizer sobre uma determi-

nada obra, artista etc. — do que um desafio de *interpenetração*. Esta última proposta se encontra, tanto quanto a primeira, na própria obra de Freud. Foi principalmente a criação literária que serviu para Freud de modelo para o “fantasiar”, noção central em seu pensamento, no conhecido “Escritores criativos e devaneio” (que seria melhor traduzido por “O criador e o fantasiar” [*Der Dichter und das Phantasieren*]), de 1907. Nesse texto, não se trata de explicar a escrita ficcional a partir da psicanálise, mas, ao inverso, de tomar a criação literária como modelo da atividade psíquica. A natureza ficcional da atividade do eu é reforçada pela noção de “romance familiar”, criação fantasística que remodela as origens do sujeito. O cume de tal posição frente à arte é representado pelo apelo que Freud faz à tragédia grega, com a obra-prima de Sófocles *Édipo-Rei*, para conformar o complexo de Édipo e defender sua universalidade, em sua *Interpretação dos sonhos*. Já a outra vertente, da interpretação psicanalítica, que já exploramos com o texto sobre o Moisés de Michelângelo, tem um de seus maiores exemplos no estudo de Freud sobre Leonardo da Vinci.

Da Vinci com Freud. “Uma recordação da infância de Leonardo da Vinci”, publicado em 1910, foi considerado por Freud alguns anos depois como “a única bela coisa” que ele jamais teria escrito. O ensaio traz uma vasta bibliografia sobre o renascentista e tenta, a partir de algumas parcas e duvidosas informações sobre sua vida e, principalmente, da única descrição de uma lembrança de sua infância, compreender as inibições que teriam marcado a vida e a obra do grande mestre. De acordo com algumas indicações históri-

cas, Leonardo teria apresentado uma grande dificuldade em terminar suas obras artísticas, tendo deixado algumas delas inacabadas, como a célebre *Última ceia*. De forma paralela, Freud considera que haveria uma forte inibição em sua vida erótica, com uma atividade sexual pobre ou inexistente, reduzida a uma homossexualidade “ideal”, ou seja, uma posição subjetiva homossexual que se manifestaria somente em atitudes que à primeira vista nada teriam de sexual.

Ambas remontariam ao que Leonardo conta como primeira lembrança de sua vida. Ele estava em seu berço quando uma ave veio até sua boca e a fustigou diversas vezes com o rabo. Freud vê nesta cena uma lembrança encobridora, ou seja, provavelmente não uma recordação real, mas uma fantasia, e uma fantasia que merece toda a atenção do psicanalista, pois ela reuniria o essencial do quadro em que o psiquismo de Leonardo se teria constituído. A cauda da ave seria, de acordo com o psicanalista, uma representação do pênis, e a fantasia corresponderia, portanto, a uma felação. Esta seria um remanejamento da lembrança feliz de ser amamentado, ou de receber beijos de sua carinhosa mãe, uma pobre camponesa com quem o artista teria vivido até algum momento entre seus três e cinco anos, para em seguida ser admitido no lar de seu pai, um notário abastado que não tinha filhos com sua esposa legítima. Freud especula que a mãe natural do menino, solitária, teria sido extremamente ligada a ele, e o menino responderia a essa afeição identificando-se solidamente com ela, o que seria favorecido pela ausência do pai. Tal seria a constelação responsável pela posição homossexual de Leonardo: assim

como a mãe, ele apenas se interessaria por meninos como ele próprio, que ela tanto amara. O grande artista só demonstraria esse interesse, contudo, através de pequenos detalhes mostrados nos cuidados que tinha com seus belos alunos, e não por comportamentos explicitamente eróticos, de que ele não teria jamais dado mostras, segundo os biógrafos consultados por Freud.

O talentoso Leonardo teria desde cedo, como toda criança, se interessado pelas questões sexuais, e desenvolvido um intenso desejo de saber a respeito. Como as outras crianças, ele teria então se dedicado a investigar a questão, e formulado suas próprias hipóteses a respeito do enigma do sexo, dentre as quais a típica crença de que a mãe seria dotada de pênis. Essa teoria infantil postula que não há diferença sexual, e pode ser acompanhada de tamanha convicção que nem mesmo a visão do órgão genital feminino garante seu abandono. Mesmo ao se deparar com uma menina desnuda, o menino acredita que seu pênis ainda irá crescer, afirma Freud. O menino se aferra a essa convicção, pois perceber que alguns seres não possuem o órgão por ele altamente estimado corresponderia a aceitar que um dia ele próprio poderia perdê-lo. Assim, a crença na posse de um pênis pela mãe põe a salvo a sua própria posse de um pênis, protegendo-o contra a castração. Que o membro possa faltar é para ele uma representação estranha, inquietante, insuportável, diz Freud. Para se defender dessa perda em seu próprio corpo, o homem que teria adotado uma escolha homossexual evitaria a todo custo a visão do sexo feminino.

Na obra de Da Vinci deve haver, supõe o pai da psicanálise, algo que dê testemunho de sua recordação infantil. Pois o artista possui o dom de exprimir em sua criação suas mais secretas moções, sem que ele próprio possa reconhecê-las, e sem que os contempladores, fortemente tocados pela obra, possam indicar de onde viria tal comoção. É que essas moções de desejo e impressões infantis devem passar por profundas mutações antes de contribuírem para a criação artística. Ainda assim, Freud verá um eco da fantasia encobridora no famoso sorriso leonardesco, que tem na *Gioconda* (o retrato de Mona Lisa del Giocondo) seu melhor exemplo. Esse sorriso enigmático, que seduz e intriga seus contempladores há séculos, deve, para Freud, ser aquele sorriso perdido, o sorriso da mãe de Leonardo.

Em um outro quadro, *Sant'Ana, a Virgem e o Menino*, que se encontra ao lado da *Gioconda* no Louvre, Freud vê inscrita a síntese da história da infância do pintor. As silhuetas de Sant'Ana e Maria estão quase fusionadas, em uma composição que Freud acredita ser inovadora, e as duas mulheres aparentam quase a mesma idade, o que trairia o fato de o grande mestre ter tido duas mães, sua mãe biológica e a esposa de seu pai. Em 1919, Freud acrescenta uma nota a seu texto onde apresenta como curiosidade uma descoberta realizada por Oskar Pfister: no drapeado da veste de Maria seria possível distinguir o contorno de um abutre, o animal que teria, na fantasia de Leonardo, fustigado seus lábios, e que Freud explora em seu texto como símbolo da mãe portadora de um falo.

Grande pesquisador desde criança, Da Vinci teria realizado uma primeira sublimação capaz de distanciar suas pesquisas do domínio estritamente sexual e torná-lo um cientista. Apenas uma segunda sublimação teria feito dele um artista. Freud se contenta em situar esta última na adolescência, sem nos deixar maiores pistas a respeito de sua especificidade. No início de sua vida adulta, Leonardo teria trabalhado livremente em sua arte, e as pesquisas científicas estariam provavelmente a serviço da perfeição de sua técnica; alguns anos mais tarde, porém, sua atividade investigativa teria tomado a dianteira, ocorrendo uma espécie de recuo da sublimação mais tardia. Isso que o psicanalista qualifica de “regressão neurótica” se agravará, provavelmente, com a morte de seu mecenas e substituto paterno, o duque Ludovico Sforza. Leonardo se torna então muito impaciente com o pincel, não entrega suas encomendas e parece só se preocupar com o que seus contemporâneos viam como algum tipo de alquimia ou feitiçaria, e que séculos mais tarde aparece como produto da ciência de um espírito muito além de seu tempo.

A Mona Lisa e a felicidade perdida. Freud não visava, como vimos, a explicar o fato de Leonardo ser um artista, mas sucumbe à atração por esse grande homem para tentar elucidar o enigma de sua constituição subjetiva. Ele percebe as limitações de seu ensaio, e reconhece que este pode ser tratado como nada mais do que um “romance psicanalítico”. Analisar Da Vinci lhe permite expor o método psicanalítico, aplicando-o a um material talvez mais sublime do que

a vida das pessoas comuns que ele atende em seu consultório. Em contrapartida, tal material e tal aplicação se tornam muito mais incertos. As longas interpretações mitológicas sobre o abutre, que permitiram a Freud uma confirmação da sua interpretação da lembrança infantil, serão particularmente objeto de controvérsia. Em 1923, um especialista do Renascimento, Eric Maclagan, assinala um erro importante de tradução por parte do pai da psicanálise: a ave da recordação de Leonardo é um *nibio*, milhafre, e não um abutre. Este engano seria um detalhe sem importância, se Freud não tivesse tecido tantas considerações a respeito do abutre. Seu texto mostra-o como símbolo da maternidade no antigo Egito, ligado à deusa *Mut*, cujo corpo feminino seria dotado de um pênis, e relata lendas segundo as quais só haveria fêmeas dessa ave, as quais seriam fecundadas em pleno vôo, pelo vento, sem o concurso de nenhum macho.

O respeitado historiador da arte Meyer Schapiro publicou em 1956 um estudo onde faz severas críticas ao ensaio de Freud, lembrando, além do lamentável erro de tradução, outras falhas em sua argumentação. Notadamente, Schapiro situa a composição do quadro *Sant'Ana, a Virgem e o Menino* como uma tradição bem estabelecida na época, discordando do caráter de inovação que Freud nela apontara, e afirma que a tese da permanência de Leonardo na casa materna em sua primeira infância foi seriamente posta em dúvida por descobertas posteriores. Além desses elementos, é sobretudo o próprio método de trabalho de Freud que o historiador condena, pela pouca atenção concedida à história e ao contexto social. O psicanalista Kurt Eissler respon-

deu a Schapiro, cinco anos mais tarde, com uma defesa da obra de Freud, acrescentando novas idéias sobre o artista e mantendo viva a controvérsia, que gera até hoje publicações a respeito.

Mesmo que Freud não tivesse como objetivo investigar as condições da criação artística ou o que nela se realiza, seu estudo nos permite extrapolar algumas considerações acerca da obra de Leonardo à arte em geral, sem visar à pessoa do artista nem pretender analisá-la. Entre obra e fantasia, indica o texto freudiano, há uma similitude marcante, ainda que a primeira não se reduza à segunda, pois implica uma nova transposição da mesma. Ambas visam o erótico, o sexual, como enigma em torno do qual se constitui o psiquismo da criança, entre mãe e pai, nisso que Freud chama, a partir da tragédia de Sófocles, o complexo de Édipo.

Se, como vimos, a relação com o pai aparece em primeiro plano no papel atribuído ao artista no mito de *Totem e tabu*, assim como no ensaio sobre o Moisés de Michelângelo, na obra de Leonardo é uma figuração da relação inicial com a mãe que ocupa lugar de destaque. Uma felicidade primeira para sempre perdida, figurada no sorriso materno, estaria configurada tanto na *Mona Lisa* como em *Sant'Ana, a Virgem e o Menino*. Em sua obra, Da Vinci figuraria dessa forma o que ele perdeu, o que todos perdemos. Essa mãe perdida, em seu sorriso sedutor ou em sua duplicação na história do artista, revela-se uma mãe fálica. Outras obras do grande mestre renascentista realizam uma remodelagem similar da diferença entre os sexos e chegam quase a extinguir completamente suas fronteiras, por exemplo em per-

sonagens andróginos como o *São João Batista*, belos jovens que, segundo Freud, não baixam os olhos, mas, pelo contrário, têm um olhar “misteriosamente triunfante”, como se conhecessem uma felicidade que deveriam calar.

Talvez nessas figuras, conclui Freud, Leonardo tenha “recusado a infelicidade de sua vida amorosa e a tenha ultrapassado pela arte representando, em uma tal reunião feliz do masculino com o feminino, o cumprimento do desejo do menino”. Aqui, uma recusa da diferença sexual se faz portanto *na* própria produção artística, ou *através* dela, e podemos dizer que isso não está necessariamente ligado à posição homossexual do artista, tendo em vista que a fantasia da mãe fálica é universal, ainda que sujeita sempre a destinos singulares. Essa é uma hipótese interessante, que retomaremos no próximo capítulo, mostrando sua ligação com o campo da visão. Por ora, é importante notar o quanto o sexual e o sublime aparecem, em Leonardo, fortemente entrelaçados. Já em 1905, ousando falar rapidamente sobre o belo, Freud afirmara que ele teria sido, originalmente, o que excita sexualmente. A formulação de Lacan tratando do barroco, em seu *Seminário 20: Mais, ainda*, vai direto ao ponto: “... *O sublime*, diz ele, quer dizer o ponto mais elevado do que está em baixo.” Veremos que suas considerações a respeito da Coisa (*das Ding*, em alemão) permite uma articulação entre a questão da sublimação e a fantasia da mãe fálica que Freud afirma se encontrar transposta na obra de Leonardo.

A Coisa lacaniana. Jacques Lacan era, como Freud, um colecionador, mas não para imitar o pai da psicanálise, que

nem teria um “gosto esclarecido daquilo que se chama objeto”, como afirma Lacan em seu *Seminário 7*. Freud talvez estivesse fascinado sobretudo pela analogia que ele declarava existir entre a tarefa da arqueologia, de escavação e busca de antiguidades, e a da análise, de rememoração e revivescência de um passado esquecido, porém ainda e sempre efetivo. Já o psicanalista francês, de gosto refinado, possuía vários objetos, livros raros e diversos quadros de André Masson, Picasso, Balthus, Zao Wou-ki, entre outros. Sua aquisição mais digna de nota foi *A origem do mundo*, óleo de Gustave Courbet, de 1866, que representa abertamente o sexo de uma mulher. O quadro causou escândalo em sua época e teve um destino conturbado até ser comprado por Lacan, oculto sob um painel de madeira representando uma paisagem. Mais tarde este painel será trocado por uma pintura de Masson. O quadro permanecerá dissimulado a maior parte do tempo, pois, segundo Sylvia, esposa do psicanalista, o vizinho ou a faxineira “não entenderiam”.

Era sobre arte e literatura que giravam as conversas entre os amigos Lacan e Claude Lévi-Strauss. O grande antropólogo, apesar da enorme influência que exerceu sobre o pensamento lacaniano, se recusa, em entrevista a Didier Eribon, a avaliar adequadamente os trabalhos de Lacan, declarando que “seria preciso compreendê-los”, o que demandaria cinco ou seis leituras para as quais ele não dispunha de tempo. O psicanalista, por sua vez, afirmava que Lévi-Strauss não se interessava muito pela psicanálise. No que concerne à concepção lacaniana da sublimação, no entanto, a presença de Lévi-Strauss é patente. A fórmula,

enunciada no início de 1960, no seminário sobre a ética da psicanálise, segundo a qual a sublimação consiste em elevar um objeto “à dignidade da Coisa” (*das Ding*) ecoa a afirmação do antropólogo, em *O pensamento selvagem*, publicado em meados da década de 50, de que a arte confere à obra a “dignidade de um objeto absoluto”.

A Coisa é um conceito que Lacan pinça em alguns poucos escritos de Freud e, com boa dose de influência de Heidegger, eleva à condição de ponto central da teoria analítica. Ela está irremediavelmente perdida e sempre se buscará reencontrá-la, esta Coisa inefável que marcaria, com sua perda, um centro de gravidade em torno do qual se constituirá o sujeito. Como o sorriso da *Mona Lisa*, a Coisa se encarna no primeiro outro, a mãe. A nostalgia deste “objeto absoluto” guiará toda a atividade desejante do sujeito, em torno de simulacros desse objeto — que é ele próprio irrepresentável. Na sublimação e mais particularmente na arte, contudo, isso que é feito de buraco, como diz Lacan, que em última instância é puro vazio, pura perda, se deixaria de alguma maneira figurar.

A imagem da feitura de um vaso permite como nenhuma outra tal figuração. O vaso, utensílio que indica com certeza, quando encontrado em escavações, a presença do homem, é um objeto que se define como delimitando um vazio. Ao se formar, o vaso dá lugar ao vazio e à perspectiva de que ele venha a ser preenchido com alguma coisa. A arte “se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio”, afirma Lacan. Mais do que visar a preenchê-lo, a criação artística refaz esse vazio à maneira do vaso. Nesse

rearranjo, trata-se de reencontrar a Coisa, mesmo que tal reencontro seja impossível, mas ao mesmo tempo o que aí se cria é sempre radicalmente novo, criado do vazio, do nada, *ex-nihilo* — daí seu caráter radical de *criação*. O psicanalista evoca a célebre frase de Picasso: “Eu não procuro, acho”, para mostrar este paradoxo da sublimação.

Freud na Acrópole. Isso que se acha ao mesmo tempo em que se cria gera um estranhamento comparável à quebra do espelho de que falávamos no capítulo anterior. É a um estranhamento (*Entfremdung*) similar que Freud faz alusão em 1936, em carta aberta ao célebre escritor francês Romain Rolland, onde ele conta uma curiosa experiência vivida mais de trinta anos antes e que nos permitirá melhor situar a operação em torno da Coisa em sua relação com a contemplação.

Como de costume, Freud partira em viagem de férias com seu irmão, com planos de passarem apenas alguns dias na ilha de Corfu, na Grécia. No caminho, eles param em Trieste — norte da Itália — para uma rápida visita a um colega que lhes aconselha insistentemente a abandonar a idéia de conhecer a ilha e em vez disso pegar um barco que zarpava naquela mesma tarde com destino a Atenas. Os dois irmãos ficam irritados, prevêem diversas dificuldades que os impediriam de acatar tal sugestão, não conseguem tomar uma decisão e erram pela cidade até o momento de abertura dos guichês da companhia de navegação. Nesse momento, porém, compram imediatamente os bilhetes, como se nenhuma dúvida os retivesse.

Uma vez em Atenas, na Acrópole, Freud tem um pensamento surpreendente: então tudo isso existe efetivamente, como aprendemos na escola? O psicanalista se espanta com essa manifestação de incredulidade a respeito da existência de Atenas, e afirma tratar-se de um “estranhamento”, uma espécie de divisão de si mesmo em duas pessoas, uma que se espanta e outra que se surpreende com tal espanto, pois esperava uma declaração de contentamento e elevação. Essa vacilação da percepção, que Freud chega a comparar com eventuais alucinações em pessoas sãs, está próxima do que os quadros paranóico-críticos de Dalí suscitam, pondo em questão a efetividade da imagem. Na experiência de Freud, esse abalo da imagem mostra-se acompanhado por uma hesitação, uma vacilação do próprio sujeito que a contempla e, ao mesmo tempo, vê-se outro, tornado estranho.

Mas o que foi capaz de provocar tal abalo? O que vira Freud na Acrópole? Guy Rosolato sustenta que o que ele viu foi sobretudo o Parthenon em ruínas, a ausência do templo que abrigava a deusa virgem Atena invencível, com a cabeça da Medusa sobre o peito. Freud contemplou, sobre a Acrópole, “o que não se pode ver”, lança Rosolato, e completa: “Não seria isso o próprio da contemplação?” Freud se viu, em Atenas, diante do buraco do Parthenon. Na Acrópole, uma presença subtraída a ele se impõe como imagem, e esta é capaz de duplicá-lo em um estranhamento que apenas três décadas mais tarde, já no final de sua vida, ele poderá interpretar.

A interpretação em que consiste o texto enviado em homenagem a Rolland não faz, contudo, menção direta a

esse vazio, mas convoca a relação com o pai, nos moldes do que vimos a respeito de *Totem e tabu*. O filho não poderia “fazer tão bem seu caminho” a ponto de agora se encontrar em Atenas e assim ultrapassar o pai que, no caso de Freud, não passava de um pequeno comerciante que sequer cursara o ginásio. Há algo de proibido nesse feito comparável a assassinar o pai, ele gera intensa culpa e mobiliza as estratégias defensivas que terão como conseqüência tão curiosa reação a uma percepção. O estranhamento de Freud seria, em suma, devido a uma “moção de piedade” em relação ao pai. É natural, completa o pai da psicanálise, que essa recordação retorne freqüentemente na época da escrita da carta aberta, quando está ele próprio com 80 anos, incapacitado para viajar e precisando de indulgência.

Ao fim do texto, faz-se pois entrever o ponto recôndito em torno do qual se constrói toda a interpretação desenvolvida por Freud em termos de superação do pai e identificação com ele: a morte que se aproxima — a volta à “Terra Mãe”, como ele a chamara, a partir de cenas de Shakespeare, em “O tema dos três escrínios”, de 1913.

Na contemplação está portanto em jogo, mais do que o belo ou alguma satisfação pulsional, a apresentação de algo que abala, provoca, perturba. À maneira do quadro de Hans Holbein *Os embaixadores*, de 1533, que Lacan apresenta em seu *Seminário 11*: os dois personagens estão devidamente paramentados, acompanhados dos mais sublimes símbolos da arte e da ciência de seu tempo, e diante deles surge um estranho objeto alongado de aspecto fálico. Distancie-se um pouco da obra, saia da posição em que ela certamente lhe cativou e faça como se estivesse indo embo-

ra, dê então uma última olhadela, de viés, recomenda Lacan — você verá então este objeto vago se transformar em uma horrenda caveira. É graças à técnica da anamorfose, ou seja, do uso invertido das leis da perspectiva, que tal fenômeno é possível.

Este quadro figura de maneira exemplar algo que Freud indicou com outra imagem, a de “A cabeça de Medusa”, pequeno texto de 1922, publicado apenas em 1940. Ele interpreta a cabeça da criatura, repleta de serpentes — como seus cabelos seriam, nas palavras de Freud, “freqüentemente representados nas obras de arte” —, como significando a castração. O terror despertado por tal imagem serviria, paradoxalmente, de proteção contra o horror ainda maior que o menino sentiria diante da visão do sexo materno, que tornaria efetiva a ameaça de castração dele próprio. O que aparece na Medusa vem portanto deixar transparecer o que ali não se encontra, figurando a castração. O engodo capaz de dotar a mulher de pênis, simbolicamente, não tranquiliza o menino quanto à posse deste; ao contrário, essa imagem marca, efetiva a castração. Em outras palavras, ao se dar a ver, a Medusa petrifica e mata, como afirma o mito.

A Medusa isola de forma marcante, assim, o que na *Mona Lisa* é a face escondida, recoberta pela tentativa de superação da diferença sexual. A decantada sedução exercida por essa obra de Leonardo, que Freud remeteu, como vimos, a uma felicidade primeira para sempre perdida, traz consigo sua sombra, perspectiva da volta à Terra-Mãe: a morte. Um retorno à satisfação sem falhas provida pela mãe

fálica se revela, com efeito, uma petrificação mortífera, em que o desejo, que se põe em movimento perpétuo graças à perda da Coisa, se extinguiria. É no olhar que se põem em jogo as duas alternativas, em uma oscilação entre os dois pólos, de maneira comparável à do vaso que, ao ganhar forma, cria a um só tempo seu vazio e a expectativa de que ele venha a ser preenchido.

A sedução da *Gioconda* estaria, nessa medida, secretamente ligada a uma estranheza que, se não chega a ser explícita em seu terror, traz consigo alguma inquietação latente. A contemplação implica, para a psicanálise como para a arte moderna e contemporânea, algum sobressalto, para além da suposta tranqüilidade de noções como a do “belo”. “Um quadro deve ser fulgurante”, nas palavras de René Magritte. Este artista buscava imagens que resistissem ao mesmo tempo à interpretação e à indiferença. Suas obras conseguem esse feito de forma brusca, abrupta, às vezes violenta como um *Estupro*, no título de um quadro de 1934: os olhos da mulher são seios, seu nariz é um umbigo, a boca é sua púbis. Diante de tal imagem, quem é o estuprado, quem é o estuprador?

Mais do que se prestar a uma interpretação, eventualmente em termos psicanalíticos, *estupro* é o avesso da interpretação, apresentando um ponto cego que violentamente atinge o contemplador, à maneira da caveira de Holbein. Se ela denuncia, assim, como seu autor, os limites da interpretação psicanalítica, ela se aproxima da psicanálise de forma sub-reptícia porém mais fundamental, justamente ao rachar a posição centralizada e magnânime do observador

capaz de interpretar a obra e operar uma revelação do olhar mutilador que aí se encontra, de fato, em jogo.

O olhar e sua estranheza

Marcel Duchamp e o humor. Se a *Gioconda*, a enigmática e sedutora obra renascentista, carrega a reunião entre os dois sexos, a superação da diferença sexual que Da Vinci alcançaria em sua obra, é um violento toque de humor que pode denunciá-lo, no século XX. Em 1919, Marcel Duchamp desenha sobre uma reprodução da *Mona Lisa* finos bigodes retorcidos para cima e um pontudo cavanhaque. Ele acrescenta à guisa de título, sarcástico, as letras *L.H.O.O.Q.*, que se lêem em francês como *elle a chaud au cul* — algo como “ela tem fogo no rabo”.

Desde 1905 Freud deslinda o mecanismo do chiste, da piada, como uma liberação de conteúdos recalçados. São necessários três termos para que a piada funcione: o sujeito que conta a piada, aquele que é o objeto de que trata a piada, de maneira predominantemente agressiva ou libidínica, e aquele que ouve o chiste. Este último ri, cai na armadilha, ainda que não reconheça como seus estes impulsos agressivos ou eróticos constituintes da piada. Na medida em que ele ri, pode-se dizer que se deu uma liberação de conteúdos inconscientes, de maneira quase automática — muito diferente, portanto, do longo trabalho de fala que permite se chegar, em análise, à descoberta de pensamentos inconscientes. Um outro tipo de piada é aquele em que predomina

o *nonsense* ou o puro jogo de palavras, a manipulação da linguagem que é, nela própria, prazerosa.

Duchamp explorou ambos os tipos de humor, ao longo de sua obra. Apesar de ter por muito tempo declarado que abandonara a pintura e ter reduzido seu ritmo de produção, dedicando-se prioritariamente a jogar xadrez, tornou-se uma espécie de monstro da arte moderna, cultuado pelos artistas contemporâneos e a quem os especialistas consideraram apenas Pablo Picasso comparável. Duchamp muito cedo se rebelou contra o que chamava de pintura “retiniana”, destinada ao puro deleite dos olhos, e se empenhou em mostrar uma outra dimensão do olhar. Ainda muito jovem, com seus dois irmãos também artistas, Jacques Villon e Robert Villon-Duchamp, ele concebeu o projeto de levar um pouco de inteligência à pintura — esta “bebedeira com terebintina”, como ele dizia. Duchamp empreendeu nos primeiros anos de sua carreira uma passagem meteórica pelos principais movimentos de vanguarda do início do século, incluindo o cubismo, sob cuja influência ele pintou o célebre *Nu descendo uma escada*, de 1912, que foi incompreendido em Paris mas causou sensação no Armory Show, em Nova York, exposição que marcou época e possibilitou uma imensa expansão da arte moderna e a subsequente centralização de movimentos contemporâneos nos Estados Unidos.

Em 1917, Duchamp já estava morando em Nova York — ele passará muitas temporadas também na França, até sua morte em 1968 — e era um dos membros do júri da I Exposição dos Independentes. Ele envia à exposição um

desses urinóis de parede de banheiros públicos, coloca-o em posição horizontal, dá-lhe o título de *Fonte* e assina “R. Mutt”, em referência a uma conhecida fábrica de louças sanitárias. Essa obra será qualificada por ele de *ready made*, pelo procedimento adotado — assim como *L.H.O.O.Q.* que, por ter recebido alguns traços de lápis, será um *ready made* “assistido” ou “ajudado”. A *Fonte* choca os demais jurados, que recusam o objeto. Duchamp renuncia ao cargo e se retira da exposição, indignado.

Certamente, a *Fonte* chocou, como outras obras do artista, porque acusava uma espécie de fetichização da obra de arte, mostrando cruamente seu caráter arbitrário. Esse objeto lançaria, mordaz, a pergunta fundamental a respeito da arte: por que deve um *Moisés* de Michelângelo ser considerado uma grande obra de arte e um urinol não? Nisso, com sua irreverência e ácida ironia, Marcel Duchamp é uma espécie de arauto da antiarte. Seus *ready made*s são buscados, segundo ele, de acordo com uma absoluta “indiferença visual”, um estado de “anestesia total”. “É muito difícil escolher um objeto”, afirma ele, “porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready made* é sempre baseada na indiferença visual, e, ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto.” O visual ou o “retiniano” é, portanto, desvalorizado ao máximo, despido de toda consideração estética em termos de beleza ou feiúra, e o objeto mostra-se, enfim, *nu*.

Pois o urinol também diria o que, segundo Lacan em seu *Seminário 11*, o pintor falaria ao contemplador: “Queres olhar? Pois bem, então veja isso!” Esse algo que é aí dado ao olho comporta um abandono do olhar, exige que o contemplador deponha aí seu olhar como um guerreiro deporia suas armas. Entre os projetos de Duchamp, em suas notas, está o de “fazer alguma coisa que os olhos não possam suportar”.

O humor, que pode parecer uma ingênua brincadeira ou o simples fruto de um espírito anarquista, revela então sua face oculta nada risível, mas de uma terrível estranheza, no limite do suportável. Assim como o exemplo de ironia que Freud apresenta em seu texto “O humor”, que retoma a questão em 1927. Um condenado vai sendo levado à forca numa segunda-feira pela manhã e exclama: “A semana está começando bem!” Sob o aparente absurdo, o prisioneiro trata a si próprio, nesta declaração, com um desdém que se mescla a uma altaneira renúncia à sua condição individual, ao seu narcisismo, em favor da grandeza do tempo e da civilização, que sua morte, insignificante, não chegará a arranhar. Esse é o aspecto privilegiado pelo psicanalista em seu texto. Mas não deixa de chamar atenção, nesta curta anedota, a crueldade do condenado para consigo mesmo, implícita em seu oferecimento, com esta frase, à morte. Ao mesmo tempo, não estaria ele denunciando no outro, no espectador/ouvinte da cena macabra e da fala perturbadora, a crueldade, sem poupar-lhe o violento lembrete de que um dia a sua morte também ocorrerá — sem que o mundo por isso pare?

O estranho. É em 1919, no mesmo ano em que Duchamp coloca bigodes na *Gioconda*, que Freud descarta as categorias estéticas tradicionais para propor em seu lugar “O estranho”. Raramente, afirma ele à guisa de abertura do texto, o psicanalista tem o impulso de realizar investigações estéticas, pois seu trabalho está distante das “moções pulsionais inibidas e amortecidas” que comporiam, em geral, o material desta disciplina. Seguindo tal impulso, Freud nos apresenta então um texto de grande força e beleza, a partir de nada menos do que a proposta de substituição da categoria do belo pela do estranho (*das Unheimliche*). O estranho é um tipo de assustador, do que suscita angústia e horror, mas ele apresenta uma especificidade lingüística em alemão que o torna intraduzível para qualquer outra língua. Através de uma longa pesquisa semântica, Freud mostra que o termo *Unheimliche*, onde o *Un-* é um prefixo de valor negativo, coincide com seu oposto, *heimliche*, que significa familiar, confortável. O estranho é ao mesmo tempo familiar e inquietante; ele remete ao que deveria ter ficado à sombra, mas veio à luz. O *Unheimliche* se define, portanto, por este paradoxo: ele é estranho sendo simultaneamente familiar — e disso tira seu caráter inquietante. Nesse sentido, Freud o vê como equivalente do recalçado que retorna, familiar, sabido desde sempre, mas tornado estranho pelo mecanismo de recalçamento.

Diversos motivos evocadores de estranheza são arrolados pelo psicanalista, como a onipotência do pensamento (graças à qual aquilo que se fantasia magicamente torna-se realidade); o encontro com o duplo, muito explorado na

literatura; a repetição involuntária de situações (como quando Freud encontra-se em uma ruela de prostitutas numa cidade estrangeira e, tentando sair rapidamente dali, retorna, sem querer, várias vezes à mesma rua); nossa relação com a morte. Eles remetem de forma bastante geral ao funcionamento que a psicanálise atribui ao inconsciente — a tal ponto que Freud termina por convir que a psicanálise seria ela própria, para muitas pessoas, *estranha*.

A problemática do estranho centra-se na questão do olhar em suas relações com a castração, como Freud explicitará através do conto de E.T.A. Hoffmann “O homem de areia”. O personagem que lhe dá o título jogaria areia nos olhos das crianças que não querem ir dormir e depois os arrancaria, segundo uma assustadora história infantil, para dá-los como comida a seus filhos, que teriam bicos pontudos como corujas. O conto do grande escritor e compositor alemão desdobra este mote na vida de Nataniel, cujo pai realizava secretamente manipulações alquímicas, sempre em companhia do advogado Copélio que, para o menino, representava o próprio homem de areia da história contada por sua babá. Uma noite, o menino se esconde para assistir a essas experiências, mas é descoberto, ameaçado pelo advogado e salvo graças aos apelos do pai. Um ano depois, este morre num acidente ocorrido durante uma de suas experiências.

Nataniel acredita reencontrar o homem de areia anos depois, já jovem estudante em outra cidade, na figura de um italiano chamado Coppola, um vendedor de óculos, binóculos e outros instrumentos ópticos. Com a ajuda de

um telescópio dele comprado, o jovem espia na casa em frente a bela e enigmática Olímpia, filha do professor Spalanzani. Ele se apaixona por Olímpia, que é na verdade um autômato, uma boneca que o professor se esforça, com Coppola, em tornar o mais perfeita possível. Para um autor como Jentsch, vem da presença desse autômato e da incerteza que ele desperta quanto à sua humanidade a estranheza suscitada pelo conto de Hoffmann. Freud discorda e mostra que é a angústia despertada pela ameaça oriunda do homem de areia, substituindo a angústia de castração, a grande responsável pelo efeito de estranheza despertado pelo conto.

A ameaça de perder o pênis suscita um sentimento particularmente forte e obscuro que ressoa na idéia de perda de outros membros do corpo. Os olhos aparecem aí como substitutos privilegiados — nós não costumamos dizer que algo ou alguém que estimamos especialmente é a nossa “menina dos olhos”? Édipo também é convocado para confirmar essa ligação, na medida em que ele fura seus olhos, ao descobrir que matara ele próprio seu pai e se casara com sua mãe, tendo nesse gesto uma variante da castração.

Não são os temas em si, como o do duplo ou do autômato, que determinam o surgimento de um efeito de estranheza. Uma mesma situação — o aparecimento de uma mão cortada, por exemplo — pode ser extremamente estranha em um conto e inócua ou cômica em outro. Fundamental para o estranho parece ser um certo funcionamento ou um modo de apresentação — o que faz, como nota Freud, com que tal efeito seja muito mais freqüente na

literatura do que na vida, pois a arte poderia empregá-lo a seu bel-prazer. Tal modo de apresentação tem uma íntima ligação com o olho e o olhar; e está organizado em torno da problemática da castração. Ligada a este campo reaparece, em “O estranho”, uma visão particularmente forte, a da genitália feminina — a via de retorno à antiga casa da criança, o ventre materno, o “familiar” por excelência, tornado inquietante graças ao recalçamento. Veremos que esta imagem, explorada de forma cênica, é muito mais do que um motivo dentre outros capazes de gerar estranhamento — ela permite se conceber um *modo de apresentação* próprio ao estranho, em uma verdadeira teoria psicanalítica da imagem.

Espiando através da porta. Entre 1946 e 1966, Marcel Duchamp trabalha em segredo em uma obra que retoma a figuração, após ter consagrado boa parte de sua obra a rechaçá-la. Trata-se de *Sendo dados: 1) a cascata; 2) o gás de iluminação*, que se encontra no Museu de Arte da Filadélfia, Estados Unidos, e apenas foi mostrada ao público após a morte do artista, conforme sua vontade. A obra é constituída por uma pintura a óleo e uma montagem com diversos materiais: uma velha porta de madeira, tijolos, veludo, madeira, couro estendido sobre uma armação metálica, rama-gem, alumínio, ferro, vidro, plexiglás, linóleo, algodão, candeieiro a gás, motor etc. Ela se apresenta como uma maciça e antiga porta de madeira, que Duchamp comprou em Cadaquès, na Espanha, pela qual se pode espiar por dois pequenos buracos. Através de um grande buraco em uma

parede de tijolos, vê-se então boa parte de um corpo de mulher estirado no chão sobre uma ramagem, seu tronco e as pernas escancaradas, com o sexo à mostra e sem pêlos. Sua mão está estranhamente erguida e segura com firmeza uma lamparina. Em segundo plano se encontra uma suave cascata em uma paisagem campestre.

À maneira da *Origem do mundo* de Courbet que, como já sabemos, pertenceu a Lacan, a genitália feminina encontra-se cruamente à mostra. É uma cena bastante parecida que Freud descreve em 1927 em seu artigo “Fetichismo”. O menino que, como vimos com Leonardo da Vinci, acredita que todos os seres humanos possuem um pênis, um dia se depara com sua mãe desnuda e é forçado a constatar que ela não possui o órgão, o que significa que ele também pode ser castrado. Reconhecer esta possibilidade já seria se ver um pouco castrado, já tornaria efetiva a castração — que diz respeito muito mais a esta “efetividade” do que a uma real extração do órgão.

Mas as coisas não se passam de forma tão direta. Diante dessa cena, o menino não vê simplesmente — ele faz dela um espetáculo. De seu ângulo de visão, ou seja, de baixo, ele contemplará pés, sapatos, meias, lingerie ou pêlos pubianos, e eventualmente fixará um deles em uma espécie de quadro, num procedimento que lembra uma tomada cinematográfica terminando em um congelamento da seqüência. A imagem congelada será o fetiche, objeto de predileção que se constitui em condição absoluta para a satisfação sexual posterior deste sujeito. Assim existem fetichistas do pé, ou sapato, roupas íntimas etc.

O objeto elevado à condição de fetiche substitui o pênis que falta à mãe, afirma Freud, permitindo que o menino recuse a sua falta e, ainda como Leonardo, salve seu próprio pênis mantendo a crença em sua posse universal. Pouco antes de morrer, o pai da psicanálise considerará que essa recusa não é apenas uma alternativa, aquela que sela o destino do fetichista ou do homossexual, mas uma possibilidade sempre presente. Um reconhecimento absoluto da falta de falo materno é impossível. Todo pequeno Édipo, diante desta cena, oscila entre reconhecer a falta de pênis e recusá-la, eventualmente colocando uma outra coisa em seu lugar — por que não um urinol, ou um porta-garrafas, ou uma roda de bicicleta, como fazem os *ready mades* de Duchamp?

Esta outra coisa é o que se olha, o que se contempla sobre o que não se pode ver — já que não está lá, só aparece *em falta*. Neste sentido o olho, como afirma Lacan em seu artigo sobre o filósofo Merleau-Ponty, “é feito para não ver”.

Entre o espelho e a tela. A descrição de Jean-François Lyotard da última obra de Duchamp é arrebatadora: “Você põe seus olhos nos buracos da porta espanhola, você vê uma vulva iluminada ao ar livre por uma lâmpada de 150 watts, sem pêlos, e você acredita ver tudo que quer ver. O que você queria mesmo ver pelos buracos da porta? Justamente, após tê-lo visto, este buraco de mulher, você não sabe mais. Isto e não-isto. Buracos sobre buraco.” O filósofo francês conclui, referindo-se ao *alter ego* de Duchamp, Rose Sélavy

(homófono em francês a *Eros, c'est la vie*: “Eros é a vida”): “O que há a ver em um buraco? Um buraco, diz Madame Rose, é feito para ver, não para ser visto.”

É o “buraco”, a falta de pênis materno, que olha o sujeito e o *situa*: em sua posição subjetiva, como castrado. E como não-castrado, já que um reconhecimento completo é impossível, persistindo sempre uma possibilidade de recusa desta falta e de eleição de um objeto que venha tomar seu lugar. *Sendo dados...* é uma espécie de avesso do famoso Estádio do Espelho de Lacan. No final da década de 40 o psicanalista francês concebeu, baseando-se principalmente no psicólogo Henri Wallon, um encontro jubilatório da criança com sua imagem corporal, em uma idade entre 6 e 18 meses. Nesse momento ela ainda não tem uma vivência física de unidade corporal. O reconhecimento de sua imagem no espelho, porém, antecipa essa unificação e precipita o surgimento de seu eu — que guardará sempre a marca dessa sua origem ilusória. É importante notar, ainda, que essa visão da própria imagem no espelho é sustentada pelo olhar de um outro — a mãe que segura o bebê, por exemplo. Pelo olhar do Outro o *eu* se conforma.

Já na obra secreta de Duchamp não há espelho, mas uma porta, inicialmente barreira ao olhar. Por pequenos buracos, como buracos de fechadura, vemos algo; porém, como aponta Jean-François Lyotard, o que olhamos não se pode ver. Em vez de vermos, somos então tomados por essa cena — nós, que éramos *voyeurs* assumidos a partir do momento em que pusemos os olhos nos buracos, nos tornamos parte da cena, sujeitos a um terrível olhar que dela

partiria. O que não se vê denuncia nossa posição de *olháveis*. Como na cena descrita por Freud, o desnudamento da mulher termina nos desnudando, nos revelando frágeis, sujeitos à castração. Como dizia Paul Klee, os quadros “olham para nós”.

Espelho ou porta, entre eu e o outro há alguma tela, o que faz de mim um sujeito irremediavelmente cinematográfico.

Freud explora, em seu “O estranho”, o papel do espelho duplicador na constituição do eu, mostrando que quando ele ressurge, em alguma situação da vida ou da arte, se acompanha de grande estranheza. Assim, ele conta um episódio vivido em uma viagem de trem. Estando em sua cabine, ele de repente vê a porta se abrir, sob uma sacudidela mais violenta do vagão, e entrar um senhor de certa idade, vestindo um robe de chambre e um chapéu de viagem. Freud levanta-se na intenção de lhe dizer que havia se enganado de compartimento, quando nota que aquela era sua própria imagem refletida em um espelho. Esta aparição foi, relata ele, altamente desagradável. Ela lembrou-lhe, talvez, que o espelho guarda uma dimensão de tela opaca, em consequência da qual o eu é sede de uma estranheza escondida, mas sempre à espreita — e que às vezes surge cruamente, como no célebre dito de Arthur Rimbaud: “Eu é um outro.” Neste sentido, a imagem do duplo é, segundo o psicanalista, ao mesmo tempo uma garantia contra a morte do eu e um anunciador da morte ou da castração.

Olhar é se olhar, fazendo-se presa de um suspense, um instante antes mas já diante da terrível, inquietante e estra-

na percepção. Ou: olhar é se fazer olhar e, fazendo-se olhar, fazer-se castrar e não-castrar, a um só tempo.

Com o fetiche, não se trata aqui de denunciar o caráter arbitrário do objeto de arte e o alto valor a ele dado no mercado atual da arte, seguindo um emprego pejorativo do termo. Trata-se, com a psicanálise, de uma verdadeira teoria do olhar, onde assume um papel especial o fetiche — ou o “objeto de perspectiva”, como Guy Rosolato propõe chamá-lo, notando que ele coincide com o ponto de fuga que organiza as leis de perspectiva. O fetiche permite que se articule o olhar ao Complexo de Édipo, situando em relação à castração o “brilho” que será conferido a este objeto tão especial, mas que não é bem um objeto, sendo antes a concretização do vazio, da falta do objeto. Freud indica como caso mais notável de fetiche aquele que um homem relatava como um certo “brilho no nariz”. Esse brilho deve ser lido, descubrem analista e analisando, não em alemão mas em inglês, sua língua materna, onde ele remete a *glance* (uma “olhadela”). O que confere a um nariz qualquer o valor de fetiche nada mais é, portanto, que um certo olhar. Como afirmava Marcel Duchamp, “*os olhadores fazem o quadro*”.

Vemos assim que a contemplação, mais do que remeter ao inconsciente em uma suposta e maravilhosa fecundidade na criação de imagens (que pode tomar contornos místicos como nos arquétipos de Gustav Jung), indica o hiato que a noção de inconsciente introduz no campo da visão, determinando uma defasagem, um desarranjo onde o sujeito deixa de ser o mestre de seu olhar, sendo desalojado, apar-

tado da cena vista, para se ver tornado estranho. Neste sentido, parafraseando Duchamp, o quadro também *faz o olhar*.

Louise Bourgeois e uma estranha psicanálise. Indignado com a produção de arte que se seguiu à revolução por ele promovida, Duchamp declara sobre “este *neodadá*, que agora se chama neo-realismo, *pop-art*, *assemblage* etc.”, em carta de 1962 a Hans Richter: “Joguei-lhes o secador de garrafas e o urinol na cara, como um desafio, e agora eles o admiram, atribuindo-lhes uma beleza estética.” Talvez entre o belo e o estranho, entre o espelho e a porta de *Sendo dados...*, uma oscilação persista, não sem controvérsia ou conflito. De forma análoga, entre psicanálise e arte continuam se realizando encontros e afastamentos, seguindo uma alternância de espelhamentos e estranhamentos radicais.

Para a escultora, desenhista e gravadora franco-americana Louise Bourgeois, que teve sua obra amplamente reconhecida nas duas últimas décadas do século XX — apesar de ela ser praticamente contemporânea de Duchamp e Breton, e ter tido algum contato com eles em Nova York —, toda obra de um artista é um auto-retrato. Ela defende que o fundamental na criação artística é o “acesso ao inconsciente” (o que é um “privilegio”, apesar da dor que acarreta) e que existe a possibilidade de “sublimar o inconsciente” (fórmula que soa estranha, pois, como vimos, o que se sublimam são as pulsões, não exatamente “o inconsciente”). Sua obra é autobiográfica à maneira de uma análise; ela afirma jamais ter se submetido a um processo analítico, mas

confessa que seu trabalho é uma espécie de auto-análise constante. Na folha de rosto do livro *Destruição do pai, reconstrução do pai*, que reúne textos e entrevistas, ela é eloqüente: “Meu nome é Louise Josephine Bourgeois. Nasci em 24 de dezembro de 1911, em Paris. Toda a minha obra dos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância. Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama.”

Em “Abuso infantil”, publicado em dezembro de 1982 na revista *Artforum*, ela junta fotos de sua infância e reproduções de obras a um curto texto que conta seu drama. Sua família, de restauradores de tapeçarias antigas, abrigava uma moça inglesa chamada Sadie como professora para as crianças. Sadie dormia com o pai de Louise e permaneceu dez anos na família. A artista afirma que sua mãe tolerava a inglesa “e esse é o mistério”, em suas palavras. O papel da menina nesse jogo seria o de vigiar o pai para a mãe — e “isso é abuso infantil”. Ao lado de uma de suas belíssimas obras da série *Fallen Woman (Mulher caída)*, um bastão de mármore branco em posição horizontal que se termina por uma cabeça de mulher com cabelos ligeiramente revoltos, o queixo apoiado no chão, ela escreve que Sadie era sua, foi contratada para ensinar-lhe inglês, mas a traiu, assim como seu pai. Acompanhando a foto de *Fillete (Garotinha)*, uma figura de boneca que lembra um grande pênis, a cabeça tenuamente coberta por um pequeno chapéu, uma espécie de veste no tronco afilado e sem braços, dois pés bem redondos como testículos, ela conclui: “Todo dia você tem

de abandonar seu passado ou aceitá-lo, e se não conseguir aceitá-lo torna-se uma escultora.”

Louise sustenta que o essencial é “passar do passivo para o ativo”, ou seja, fazer do trauma, vivido passivamente e sem preparação, algo ativamente experimentado. Essa é exatamente a teoria que Freud expõe em seu revolucionário “Além do princípio de prazer”, de 1920, onde ele introduz o conceito de pulsão de morte e concebe seu funcionamento como uma compulsão à repetição. A repetição de situações extremamente dolorosas, como por exemplo um acidente com o qual se sonha todas as noites, teria como função primeira no psiquismo a tentativa de dominar tal situação, de tornar-se dono, ativamente, daquilo que foi vivido passivamente.

Neste sentido, Bourgeois vai atribuir à criação artística um valor claramente terapêutico. Ela não chega, como a nossa Lygia Clark, a propor que a fruição de sua obra seja também terapêutica e utilizável como tratamento, mas leva às últimas conseqüências o poder que a escultura teria de eliminação das ansiedades sentidas pela artista. Uma vez terminada uma escultura, afirma Louise, “as ansiedades desaparecem para sempre. Nunca voltarão. Eu sei. Funciona.” Ela evoca ainda a fantasia, bastante disseminada — apesar de Freud jamais tê-lo afirmado —, segundo a qual o artista que passa por uma análise perderia suas capacidades criativas, para discordar e defender que o “autoconhecimento” tornaria melhor o artista.

No entanto, as declarações de Louise, tão explícitas, estão longe de explicar seus trabalhos. Sem dúvida elas

fazem parte da própria obra, tramam-se junto às esculturas ou desenhos, como está claro em “Abuso infantil”, mas aparecem aí como bordões acerca de sua infância, em uma certa repetição de episódios, à maneira das repetições formais que se encontram em seus trabalhos — e não como um outro nível de produção capaz de fixar um sentido a determinadas obras. Suas próprias interpretações de obras deslizam ou desconcertam, enquanto as pessoas, segundo a artista, definitivamente nunca entendem o que ela quer dizer em sua obra. Ela tenta, ainda assim, dar-lhes uma chave, quando afirma, por exemplo, tratar-se sempre de uma junção entre sexo e morte. Mas suas declarações perturbam. Em vez de situar o olhar do contemplador/leitor, elas o desestabilizam, gerando uma desconfiança nas palavras — a própria Louise afirma, inclusive, que suspeita das palavras.

Longe de explicitar motivações, eventualmente inconscientes, e vivências infantis, a obra de Bourgeois esconde e convoca alguma interpretação — ou melhor, desbarata qualquer investigação explicativa de sua obra, ao mostrar a limitação inerente a qualquer interpretação, mesmo aquela enunciada pelo próprio autor. As declarações de Louise, quanto mais loquazes, melhor permitem que algo se extraia em sua obra, fique fora da vista. Algo da obra escapa, sem dúvida, à própria artista, e é isso justamente que permite que a obra não se fixe em um sentido único, mas permaneça em alguma medida enigmática e perturbadora. Em depoimento transcrito no mesmo livro *Destruição do pai...*, Louise atribui a La Rochefoucauld as perguntas que

parecem se adequar perfeitamente à própria estrutura de sua obra: “Por que você fala tanto? O que você quer esconder?” Sob o véu de uma utilização frequente de motivos psicanalíticos, em declarações ou nos próprios trabalhos, sugerindo uma relação direta, familiar, entre a vida e a obra da autora, algo permanece à sombra e destoa, estranho.

Corpo, arte e psicanálise: inconclusões

Apesar de declarar, em um tom ingênuo que poderia ser classificado como autenticamente surrealista, que confia no inconsciente e que ele é seu “amigo”, Louise Bourgeois mostra-se amarga quanto aos principais atores das cenas em que se mesclaram até hoje arte e psicanálise. Em depoimento publicado pela primeira vez em 1992, ela afirma que “Freud e Lacan nada fizeram pelo artista Não ajudam em nada. Simplesmente não posso usá-los.” E mais adiante: “Breton, Lacan e Freud me decepcionaram. Prometeram a verdade e só mostraram teorias. Eram como meu pai: prometeram muito e realizaram tão pouco.” Comentando sua escultura, *A destruição do pai*, de 1974, ela diz que o seu objetivo, com ela, era exorcizar o medo. Seu pai se enaltecia e se exibia muito durante as refeições, fazendo os demais familiares se sentirem muito pequenos. De repente, ela, sua mãe e seus irmãos o teriam agarrado e desmembrado. Após espancá-lo, eles o teriam devorado. Ela termina esta historietta afirmando, candidamente: “É uma fantasia, mas às vezes a fantasia é *vivida*.” Eis a versão de Bourgeois para o

mito de “Totem e tabu” — e esta versão não deixa de se aplicar aos “pais” Freud, Lacan e Breton.

Após o ato de destruição do pai, ela volta-se para o corpo da mulher, o corpo da mãe, seu próprio corpo — “meu corpo é minha escultura”. *She-Fox*, ou *Raposa fêmea*, é uma peça imponente de 1,80m em mármore negro, de 1985, repleta de seios nos troncos, sem cabeça. Entre as ancas desta que Louise diz em uma entrevista representar sua mãe, ela afirma ter-se posicionado, ou seja, ter encaixado a cabeça de uma *Fallen Woman*. Em outro momento, ela afirma ser a própria raposa, habitada por um feroz amor materno.

Entre ela e seu corpo/escultura a luta é constante, dura como o mármore que se trata de domar; ela acusa a falta de identidade total entre o eu e o corpo. Se o corpo de Louise se faz presente em sua obra, ele encarna o estranho. Entre o corpo e o eu, o encontro é manco, e obriga a uma instabilidade, uma falta de lugar que é encarnada pela mulher — ou melhor, em termos psicanalíticos, pela feminilidade. Em diversas passagens deste livro, fizemos referência, com Freud, ao menino em relação à sua mãe e à questão da castração. Levar em consideração a menina e seus destinos deu muito trabalho à psicanálise, pois ela não apresenta simplesmente uma configuração do complexo de Édipo simétrica à do menino, tendo porém o pai como objeto de amor; não basta ver na criança de sexo feminino uma Electra, em contraponto ao pequeno Édipo, como se supõe em uma vulgarização corrente da psicanálise. Freud mostra que a menina é psiquicamente muito próxima do menino

e acredita, como este, que seu pênis irá um dia crescer. Diante do espetáculo do desnudamento da mãe, a menina se depara, portanto, com uma revelação comparável à vivida pelo menino. Porém, algo nos destinos possíveis de uma menina a partir dessa cena escapa a Freud e lhe faz qualificar a mulher de “continente negro” da psicanálise. A menina pode ter destinos muito próximos dos masculinos, buscando substitutos para o pênis que falta à mãe, mas ela também indica a possibilidade de uma outra configuração. Sobre essa outra configuração, Freud renuncia em 1932 a fazer teoria, e aconselha que cada um que deseje saber mais sobre a feminilidade indague sua própria experiência de vida ou consulte “os poetas”.

Consultaremos então a artista, a “poeta” Louise, ou melhor, sua obra, para ter aqui algum vislumbre fugaz da feminilidade. Talvez essa alternativa feminina esteja nela figurada como um colocar-se no lugar do corpo da mulher, esse corpo estranho por definição, e que não tem, portanto, um lugar definido. Ser a *Raposa fêmea* decepada é cair, ser uma *mulher caída* — as duas ao mesmo tempo: castrada como a mãe e encarnando o próprio fetiche, mulher caída, *Garotinha* tornada bastão fálico.

Entre essas duas possibilidades, a mulher se duplica e não se fixa. A mulher é sempre outra — e a obra de Bourgeois mostra isso de forma privilegiada. É nesta medida da estranheza que o próprio corpo de Louise está presente em sua obra, à maneira do que ela declara no documentário *Louise Bourgeois*, dirigido por Nigel Finch em 1993: “Está vendo este espelho? Não é por vaidade — é um espelho

deformador. Ele não me reflete, reflete outra pessoa. Reflete uma espécie de imagem monstruosa de mim mesma. Então posso brincar com isso.”

Assim ela parece brincar com o enorme falo/*Garotinha* que carrega embaixo do braço na famosa foto de Robert Mapplethorpe, com seu casaco preto e peludo e, em seu rosto, uma expressão deliciosamente marota.

Talvez hoje o *des-encontro* entre arte e psicanálise se faça privilegiadamente nesse lugar do estranho e da feminilidade, nesse que não é, portanto, um lugar, mas uma oscilação constante. Após a fragmentação dos espelhos do século XX, o sujeito teria assumido, na arte contemporânea como na psicanálise, sua falta de lugar fixo, e teria se tornado então andarilho. Conseqüentemente, não há mais lugar para encontros marcados entre arte e psicanálise, mas ambas continuam se esbarrando de maneira imprevisível, incerta, talvez em um corpo que não tem lugar, sem as norteadoras esperanças do surrealismo nem as certezas da aplicação interpretativa da psicanálise a obras de arte.

Isso pode significar, para a psicanálise, sair de seu lugar de direito (o consultório do psicanalista) para se pôr a vagar, em busca de novos ares. Mas teria a psicanálise de fato um lugar “seu”, inicialmente? Freud defendia, quando sua jovem ciência não tinha praticamente nenhuma incidência na cultura, que ela seria capaz de ocupar muitos lugares, quase qualquer lugar — sendo útil à educação, à estética, à sociologia, à biologia, à filosofia etc. Hoje, no entanto, declara-se em alguns países, com estardalhaço, que ela não tem mais lugar, e ao mesmo tempo ela é convocada a ocupar lugares

múltiplos. Os próprios psicanalistas se deparam neste momento com uma falta de referência fixa quanto à sua prática e sua formação. A psicanálise talvez esteja se vendo a si própria fora de eixo, na seqüência do descentramento do sujeito por ela promovido e explorado já há tantas décadas.

Seria o interesse crescente dos psicanalistas pelas diversas manifestações artísticas, perceptível no aumento de publicações a respeito, a busca de um novo lugar para a psicanálise, na arte? Talvez ele corresponda, muito pelo contrário, a assumir essa falta de lugar *com a arte*, aceitando pôr-se com ela em movimento. Para a teoria da arte, que assiste hoje, tanto no mundo anglo-saxão quanto no francês, a uma tendência paralela de aproximação da psicanálise, gerando uma incorporação de noções lacanianas e freudianas, a ênfase da psicanálise na questão do desejo talvez seja, da mesma forma, um convite à deriva, ao movimento, posto que o desejo não se localiza ou nomeia, mas se esquia sempre e ressurgue em outra parte.

Referências e fontes

- A referência a Lyotard feita na página 7 diz respeito à sua obra *Discours, figure* (Paris, Klincksiek, 1985). A citação sobre a última obra de Duchamp (p.56) está em seu *Les transformateurs Duchamp* (Paris, Galilée, 1977, p.14-5).
- A declaração de Breton sobre sua primeira leitura de Freud é citada por Elisabeth Roudinesco em *História da psicanálise na França*, vol.2 (Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988, p.27). A opinião sobre a histeria, partilhada por Louis Aragon, está reproduzida em G. de Cortanze, *Le surréalisme* (Paris, MA Éditions, 1985, p.131). E vem das *Oeuvres complètes* de Breton (Paris, Pleiade, vol.1, p.312) a citação do *Manifesto do surrealismo* (p.14).
- O livro *Dadá: arte e antiarte*, de Hans Richter (São Paulo, Martins Fontes, 1993, esp. p.39, 67, 115, 290) foi fonte para muitas informações sobre o dadaísmo e o surrealismo, e em especial para as citações do *Manifesto Dadá* e de Hans Arp (p.9-10); e para a declaração de Marcel Duchamp sobre o “retiniano” (p.49) e o “neodadá” (p.60).
- A máxima de Cézanne (p.10) está citada em M. Merleau-Ponty, *L’oeil et l’esprit* (Paris, Gallimard, 1964, p.22).

- O comentário de Paul Klee diante do livro de Hans Prinzhorn (p.10) encontra-se em A. Dessaintes, “La beauté insensée. Les dess(e)ins de la folie” *Art et Culture* (Bruxelas, out. 1995, p.16). Sua declaração sobre os quadros (p.58) pode ser encontrada em seu *Sobre a arte moderna e outros ensaios* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001, p.60).
- As citações de Max Ernst e Leonardo Da Vinci (p.11-3) encontram-se em U. Bischoff, *Max Ernst (1891-1976). Para Além da Pintura* (Colônia, Taschen, 1993, p.19, 34).
- De Freud foram consultados especialmente os volumes XI, XIII, XVIII e XXI da *Edição standard* de suas obras completas (Rio de Janeiro, Imago,1974); e o volume XIX da edição francesa de suas obras completas (Paris, PUF, 1995, p.301), para o comentário feito a André Breton (p.21). As cartas trocadas com Stefan Zweig estão reunidas em *Correspondance* (Paris, Payot & Rivages, 1995). E sua declaração a Salvador Dalí (p.22) consta de seu *Diário* (Porto Alegre, Artmed, 2000, p.333).
- As elaborações de Jean-Bertrand Pontalis (p.22) são parte de seu artigo “Os vasos não-comunicantes”, in *Perder de Vista. Da Fantasia de Recuperação do Objeto Perdido* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991).
- O artigo “O asno podre”, de Dalí, consta de seu livro *Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí* (Paris, Robert Laffont / Opera Mundi, 1973).
- A afirmação de Francis Ponge sobre Picasso é citada por Muriel Gagnebin em seu artigo “Picasso, Iconoclaste...”, *L’Arc* n.82, p.39.

- As citações a respeito de Magritte (p.27-8) e a fórmula do pintor sobre um quadro (p.46) estão em J. Pierre, *Magritte* (Paris, Somogy, 1984, p.51, 99-102). A conhecida máxima de John Cage (p.28) também está reproduzida nessa obra.
- De Jacques Lacan foram usados sobretudo os números 7, 11 e 20 de seus *Seminário* (todos Rio de Janeiro, Jorge Zahar). Vem também do *Seminário 7* (p.149) a citação de Picasso transcrita à página 42. Seu artigo sobre Merleau-Ponty encontra-se em *Autres écrits* (Paris, Seuil, 2001; Rio de Janeiro, Jorge Zahar, em preparação), e as informações a respeito da relação do psicanalista com a arte e o surrealismo têm como fonte principal *Jacques Lacan. Esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*, de Elisabeth Roudinesco (São Paulo, Companhia das Letras, 1994).
- As afirmações de Lévi-Strauss sobre a obra de Lacan estão em D. Eribon e C. Lévi-Strauss, *De près et de loin* (Paris, Odile Jacob, 1988, p.108), e sua fórmula a respeito da arte estão em seu livro *La pensée sauvage* (Paris, Plon, 1962, p.45).
- Os comentários de Rosolato sobre a experiência de Freud na Acrópole estão em sua obra *La relation d'inconnu* (Paris, Gallimard, 1978, p.253). O conceito de “objeto de perspectiva” é desenvolvido por ele em seu *Pour une psychanalyse exploratrice dans la culture* (Paris, PUF, 1993).
- A declaração de Marcel Duchamp (p.49) foi feita a Pierre Cabanne e publicada em *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido* (São Paulo, Perspectiva, 1977, p.80). Seu projeto de “fazer alguma coisa que os olhos não possam suportar” está registrado em suas *Notes* (Paris, Flammarion,

1999, p.120). E suas opiniões sobre os “olhadores” constam de seu livro *Duchamp du signe* (Paris, Flammarion, 1997, p.247).

- Todas as afirmações de Louise Bourgeois, bem como as informações a seu respeito, constam do livro *Louise Bourgeois, destruição do pai, reconstrução do pai. Escritos e entrevistas 1923-1997* (São Paulo, Cosac & Naify, 2000), organizado por Marie-Laure Bernadac e Hans Ulrich Obrist.

Leituras recomendadas

Sugiro algumas obras, de fácil acesso, que promovem uma variedade de tipos de encontro entre arte e psicanálise. Em sua maioria são livros recentes e que têm como ponto de partida a psicanálise em suas diversas abordagens, com a exceção de Didi-Hubermann, representante da teoria da arte francesa. Além das listadas abaixo, gostaria de indicar as publicações, infelizmente ainda inéditas em português, dos autores Rosalind Krauss e Hal Foster.

BARTUCCI, G. (org.), *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*, Rio de Janeiro, Imago, 2000.

DIDI-HUBERMANN, G., *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Ed. 34, 1998.

DIDIER-WEILL, A. *A nota azul. Freud, Lacan e a arte*, Rio de Janeiro, Contracapa, 1997.

JORGE, M. A. C., “Psicanálise e surrealismo”, in *Sexo e discurso em Freud e Lacan*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

KOFMAN, S., *A infância da arte. Uma interpretação da estética freudiana*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.

KON, N.M., *Freud e seu duplo*, São Paulo, Edusp/Fapesp, 1996.

- REGNAULT, F., *Em torno do vazio. A arte à luz da psicanálise*, Rio de Janeiro, Contracapa, 2001.
- REA, Silvana, *Transformatividade. Aproximações entre psicanálise e artes plásticas: Renina Katz, Carlos Fajardo, Flávia Ribeiro*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2000.
- SEGAL, H., *Sonho, fantasia e arte*, Rio de Janeiro, Imago, 1993.
- SOUZA, E. de; E. Tessler; A. Slavutzky et al., *A invenção da vida. Arte e psicanálise*, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001.
- VICENTINI DE AZEVEDO, A., *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*, Brasília/São Paulo, UnB/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

Sobre a autora

Tania Rivera é psicanalista e professora da Universidade de Brasília, onde atua no Departamento de Psicologia Clínica junto à graduação, pós-graduação e no Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica. É doutora em psicologia pela Universidade Católica de Louvain, Bélgica, e autora de diversos artigos e do livro *Guimarães Rosa e a psicanálise*, publicado por esta mesma editora. Para a realização deste *Arte e psicanálise*, ela agradece a Kido Guerra, Ana Vicentini, Marília Panitz, Evandro Salles e a todos os participantes do Lappa, Laboratório de Pesquisa em Psicanálise e Arte, Instituto de Artes, UnB.