



EM PAUTA | A VIDA COMO OBRA DE ARTE

Entre a poética e a estética: um inusitado encontro da psicanálise com a arte

Mayara Sastre Capelozza*

Érico Bruno Viana Campos*

Introdução

São várias as abordagens freudianas sobre a arte, geralmente tratando da análise de obras de arte específicas – livros, quadros, esculturas –, quer seja do ponto de vista da criação artística – da subjetividade do artista na produção da obra –, quer seja do ponto de vista da experiência do espectador sobre a obra, ou seja, do efeito subjetivo dela sobre o espectador. Além disso, essas abordagens se debruçam sobre fenômenos específicos, como a concepção de beleza e de estranheza, a experiência do duplo, a própria imaginação criativa, entre outros.

Apesar da diversidade nos modos da investigação e da falta de síntese do que constitui uma análise propriamente psicanalítica da arte, os escritos de Freud não se mostram excludentes entre si. Um ponto de convergência entre essas diversas abordagens é que ele apresenta a arte como uma realidade convencionalmente aceita, na qual os símbolos provocam emoções e reações reais a partir das ilusões criadas pelo artista através da sublimação de desejos proibidos à consciência. Nesse sentido, a obra, assim como o sonho, seria a codificação de representantes psíquicos dos desejos, o que permitiria um trabalho inverso para decodificação (Frayze-Pereira, 2005, 2009).

Ademais, para além de uma satisfação daquele que a produz, a arte estende a sensação de prazer àquele que a observa. Também ao espectador é permitido o prazer livre da culpa e da vergonha que decorreriam da satisfação de seus desejos na realidade. Essa permissão é viabilizada pela habilidade do artista de suavização dos seus próprios devaneios, seduzindo o espectador com alterações e disfarces do conteúdo representado. O espectador se identifica com o conteúdo estético tal como discurso, ainda que não tenha consciência do que exatamente é identificado.

Uma concepção mais clássica e ainda hoje próxima do senso comum pensa a obra de arte como produto do gênio criativo, íntimo e individual do artista, que implica uma concepção que se

* Psicóloga. Aluna de pós-graduação do programa de pós-graduação em psicologia do desenvolvimento e aprendizagem da Faculdade de Ciências da Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Bauru.

** Psicólogo. Professor assistente do departamento de psicologia da Faculdade de Ciências da Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Bauru.

produz da intenção do artista em direção ao público, por meio da expressão dessa intenção na forma e no conteúdo da obra. Nesse sentido, a tônica recai sobre a produção como espécie de fonte originária, da qual os outros momentos são efeitos, ou seja, a recepção é produto da obra. Ao evidenciar a falha entre a intenção e a expressão do artista como obra da divisão do sujeito, Freud mostrou que “o que nos interessa na obra de arte é muito mais sua dimensão de rasura” (Sousa, 2018, p. 320). Ao abordarem essa dimensão, as análises freudianas muitas vezes privilegiaram a polaridade da produção, mas também incluem análises da recepção (Frayze-Pereira, 2005).

Nesse sentido, pode-se dizer que ele faz considerações poéticas e estéticas sobre o campo artístico. A poética, segundo Umberto Eco (1968/2016), deve ser compreendida como o processo de criação da obra em sua concepção estrutural pelo artista, enquanto a estética compreende o juízo a partir das noções de belo e a configuração de um discurso que é transmitido pela obra em um contexto de inserção no meio cultural humano. Assim, as questões da criação artística podem ser pensadas como da ordem da poética, enquanto as da recepção pelo espectador como da ordem da estética.

No contexto dos desenvolvimentos próprios dos paradigmas artísticos desde o século XX, passando do modernismo para o pós-modernismo, configurou-se uma mudança dessa visão intrapsíquica da relação entre artista e público para uma noção mais relacional, em que a perspectiva, ou mesmo a colaboração efetiva do espectador, se torna aspecto fundamental da própria criação artística, configurando um deslocamento para a estética da recepção (Dionísio, 2014). Esse movimento também se fez notar no âmbito da própria abordagem psicanalítica dos fenômenos artísticos, em que a ideia mais elementar de uma *psicanálise aplicada*, no sentido de aplicação das categorias conceituais da psicanálise como crivo interpretativo para a análise de uma obra que é reflexo da personalidade do autor, é deslocada para a própria experiência estética. Nesse sentido, é mais a posição subjetiva que é fomentada pela escuta ou olhar psicanalítico que é convocada para pensar a obra em seus efeitos, levando a proposições, como a de Frayze-Pereira (2009), de uma *psicanálise implicada*.

Nesse contexto, este ensaio propõe discutir como se dá o encontro entre a psicanálise e a arte, situado na oposição entre estética e poética, por meio das figuras de Freud e Dalí. Mais especificamente, pretende-se evidenciar, por meio do estudo de uma situação particular, de que forma se estabelece as relações entre

autor, obra e espectador pela perspectiva psicanalítica. Para isso iremos abordar o eixo formado pela dupla criação e recepção artística, utilizando como contexto o movimento surrealista e como mote o encontro entre os dois autores.

Surrealismo e sonho

Entre as diversas formas de abordar a arte, a psicanálise a toma como uma realidade convencionalmente aceita, na qual os símbolos provocam emoções e reações reais a partir das ilusões criadas pelo artista. A arte se apresenta como um caminho “entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação” (Freud, 1913/1996, p. 222). Assim, a obra artística seria um recurso estético para apresentar as fantasias do sujeito de forma distorcida, de modo a promover o seu contato com fantasias que seriam desagradáveis, ou até inaceitáveis, à consciência. Oferece satisfações substitutas constituídas como ilusões que se contrastam com a realidade (Freud, 1908/2018). Ou seja, transformadas em obras de arte, as fantasias que causam repulsa podem também proporcionar prazer ao sujeito. Sendo a obra a representação material de algo que escapa à realidade material, é permitido ao espectador sentir aquilo que é proibido na realidade. O prazer também é propiciado pela habilidade do artista de suavização dos seus próprios devaneios, seduzindo o espectador com alterações e disfarces do conteúdo representado.

O encontro entre a psicanálise e a arte se dá a partir dessas ideias transgressoras freudianas sobre os processos de pensamento e o igualmente transgressor movimento de renovação dos cânones estéticos promovido pelas vanguardas modernistas no período entre guerras. Nesse contexto, o movimento surrealista aparece como destaque, surgindo em Paris na década de 1920. A palavra surrealismo vem do francês *surréalisme*, em que o prefixo *sur* assume o sentido de “além” – além do real. O movimento buscava uma representação de expansão do real, sendo explicitamente influenciado pela psicanálise freudiana em sua proposta metodológica, que objetivava a produção de uma arte inconsciente. Breton (1924/1971), grande idealizador do primeiro movimento, definiu-o como um automatismo psíquico que visa a verdadeira expressão do pensamento, no qual é destituído qualquer controle racional e abandonadas quaisquer preocupações morais ou estéticas. Nesse sentido, o surrealismo se baseia na crença da realidade superior de certas formas de associação até então negligenciadas, na onipotência do sonho e no jogo desinteressado do

pensamento. Ele conduz à destruição permanente de todos os outros mecanismos físicos e à sua substituição na solução dos problemas principais da vida (Klingsöhr-Leroy & Grosenick, 2004). Para os artistas do movimento, o domínio da surrealidade seria o declínio do controle exercido pela consciência, de forma que as emoções mais profundas do homem se expressem ultrapassando a fantasia pelo engajamento dos afetos (Frayze-Pereira, 2005).

Essa concepção artística é baseada no conceito freudiano de associação livre, que pressupõe uma renúncia de toda e qualquer crítica aos pensamentos, impondo que nenhuma ideia que pareça sem importância seja desprezada. Com isso é possível seguir um fluxo de pensamentos que resultam em ideias que seriam normalmente interrompidas ou reprimidas antes de alcançarem a consciência. Em outras palavras, trata-se de, por meio do dispositivo da técnica, suprimir os controles cognitivos do pensamento racional e da atenção psíquica, aquilo que em termos psicanalíticos se chama de processo secundário, de forma que os processos primários, próprios do inconsciente, possam se expressar (Freud, 1911/1996). O processo primário seria um modo de encadeamento das representações e investimento afetivo caracterizado pelo livre fluir da energia libidinal, produzindo um pensamento fundamentalmente marcado pela ambiguidade, pois os princípios lógicos básicos do raciocínio dedutivo e indutivo, como os da não contradição, do terceiro excluído, da causalidade e da temporalidade, não são operativos. Nesse sentido, uma imaginação orientada pela associação livre consistiria em uma via de acesso aos símbolos, que seria fundamentalmente intuitiva e inconsciente, produzindo uma aproximação com a realidade psíquica e, portanto, uma ressignificação da própria realidade material, que ganharia então características oníricas, fantasiosas e absurdas.

É também a lógica da produção onírica que é tomada como modelo para pensar o processo de criação. Freud (1900/1996) descreveu o trabalho do sonho como uma elaborada dinâmica de investimentos libidinais nas representações psíquicas de forma a burlar a barreira da censura e expressar por vias distorcidas o desejo sexual e infantil recalcado. Esse processo inconsciente particular de imaginação envolve uma tripla regressão – formal, tópica e temporal – no aparelho psíquico e quatro mecanismos – condensação, deslocamento, considerações de figurabilidade e considerações de inteligibilidade, ou elaboração secundária (Laplanche & Pontalis, 1960/1998), em um processo que é um movimento de mão dupla entre vias regressivas e progressivas no psiquismo. Ainda que pela via da associação livre o

ato de criação, de modo similar ao trabalho do sonho, é decorrente de um processo de pensamento – do “funcionamento real do pensamento” (Breton, 1924/1971, p. 40) –, o qual passa por um momento regressivo para, através da imagem, dar forma de realidade a um pensamento desejante (Santos, 2002). Esse movimento regressivo (percepção, pensamento, imagem) abandona o caráter inconsciente da fantasia que o origina. Esta, para ser representada, deve passar por um processo de condensação ou deslocamento para que possa driblar a censura do recalque e atingir a consciência. Uma vez que esse acesso intuitivo se dá, o que corresponderia à inspiração artística como um contato com a fantasia inconsciente, tem-se o trabalho propriamente de elaboração secundária, que levaria à concepção formal e estrutural da obra de arte, envolvendo, então, as competências técnicas do artista e sua referência a valores estéticos culturais, de forma tal que sua obra possa ser reconhecida e efetiva.

Um aspecto que merece destaque é que o surrealismo apresenta uma estética com aspectos tecnicamente fiéis à realidade em conjunto com conteúdos que a transcende. Em outras palavras, as pinturas surrealistas apresentam uma nitidez quase fotográfica, não abstrata e, ainda assim, nada realista. Do mesmo modo que a lógica, a fronteira entre a realidade e o fantástico é dissolvida. Os artistas se utilizam de elementos da realidade, condensados e deslocados com outros, compondo uma espécie de sensação de estranheza.

FREUD E DALÍ

Pode-se então afirmar que é pelo modelo psicanalítico do sonho que se esboça inicialmente uma poética e uma estética surrealista. Contudo a recepção dessas proposições por parte de Freud foi muito fria. É notório o conservadorismo freudiano em vários âmbitos da cultura. No que tange as produções artísticas, ele não escondia sua preferência pelos autores clássicos da tradição ocidental, sendo bastante reticente e pouco acolhedor com relação às vanguardas de Viena e de Paris, que tão claramente expressavam representações da fantasia inconsciente (Roudinesco, 1998). Preferia a escultura à pintura, as artes plásticas à música e o discurso à imagem. Nesse sentido, via com ceticismo as inovações cinematográficas – uma outra vertente em que o surrealismo produziu resultados importantes, com as obras de Buñuel. Com o surrealismo não foi diferente. Não obstante a importância reconhecida do movimento surrealista na divulgação e

inserção da psicanálise na França, inclusive com efeitos importantes para a guinada que Lacan irá efetivar no movimento psicanalítico, Freud se manteve distante dessas interlocuções (Kon, 1996; Santos, 2002; Rivera, 2002).

As obras de Salvador Dalí, um dos grandes destaques do movimento surrealista, apresentam vários elementos estranhos que remetem ao inconsciente e ao onírico, evocando interpretações que se aproximam muito dos conceitos psicanalíticos. As pinturas representam objetos ou situações censuradas na consciência que se dão a ver pelos representantes imagéticos plásticos (Frayze-Pereira, 2005). O pintor chegou, inclusive – inspirado pela leitura da tese de Lacan sobre a paranoia –, a desenvolver uma técnica para se deixar tomar por imagens inconscientes ao mesmo tempo que se mantinha em um estado de vigília. Uma das formas de efetivá-la era descansar com uma bacia de alumínio no colo segurando uma colher, acordando sobressaltado com o susto do seu som caindo e batendo no metal. Algo que ele comparava à lâmina de uma guilhotina despencando sobre seu pescoço (Martí, 2014).

Suas obras são repletas de metáforas e metonímias – figuras de linguagem que se assemelham aos processos oníricos de condensação e deslocamento. A sala surreal, conhecida como “The Mae West Room”, produzida por Dalí e pelo colecionador Edward James, ilustra esses dois conceitos: o sofá em forma de lábios, a lareira em forma de nariz e os quadros do pintor como os olhos condensam uma imagem de um rosto, ao mesmo tempo que cada elemento se desloca do seu significado de elemento isolado para constituir a condensação.

Reconhecendo a importância da psicanálise para o surrealismo, Dalí nutriu certa admiração por Freud, chegando a conhecê-lo logo no começo do exílio deste na Inglaterra. Ali, nos 18 meses que lhe restaram de vida, Freud foi bastante prestigiado, recebendo numerosas visitas de escritores e intelectuais. O amigo em comum Stefan Zweig arranjou o encontro entre os dois em 1938, ainda na residência provisória. Tratou-se de um encontro inusitado. Freud já estava bastante debilitado pelo câncer que iria vencê-lo no ano seguinte, com o rosto desfigurado pelas sucessivas operações e também castigado pela dor constante. Já mal falava e ouvia e foi a contragosto que recebeu o artista, mais pela insistência do amigo, que era simpatizante do movimento surrealista (Roudinesco, 2016; Brown, 2014).

Dalí, por sua vez, estava bastante excitado com o encontro, que vinha nutrindo havia muitos anos. Já tinha tentado agendar um encontro por três vezes, sem sucesso, desde que lera o livro

sobre os sonhos em 1922 e passara a desenvolver expedientes de autointerpretação e também conversas imaginárias com Freud. Craig Brown (2014), em seu conto sobre o encontro (texto-base para a peça inglesa *Histeria*, que ganhou uma versão brasileira dirigida por Jô Soares), relata que Dalí viu por acaso no jornal uma foto em manchete sobre o exílio do psicanalista enquanto jantava um prato de escargots num restaurante em Paris. Foi nesse momento que o pintor teve uma revelação intuitiva sobre o “segredo morfológico” do crânio de Freud, que lhe pareceu ter definitivamente a forma espiralada de um caramujo. A partir daí ficou fixado na ideia de pintar um retrato dele. O encontro inicialmente foi proposto com esse intuito, mas Freud foi relutante. Na terceira carta, Zweig o convence a receber Dalí e conhecer sua mais recente obra, “As metamorfoses de Narciso”.

O encontro acontece de forma nada calorosa: Freud fala pouco e parece indiferente à obra (Frade, 2016). O fato de Dalí não falar inglês nem alemão também ajudou na falha de comunicação. Não obstante, o encontro deixou uma grande impressão no artista, que afirmou que eles se devoraram com os olhos (Brown, 2014). Inclusive, informalmente e de forma oculta, fez ao longo do encontro alguns esboços da cabeça de Freud, pondo a termo sua ânsia pela representação desta. Na época Zweig a acha muito mórbida, lembrando mais um esqueleto do que um caramujo, e não a mostra para Freud, que morreu sem conhecer esses desenhos.

Freud, por sua vez, fez um comentário bastante ambíguo e aparentemente crítico ao quadro de Narciso, afirmando que “só se interessava pela pintura clássica a fim de nela desvendar a expressão do inconsciente, ao passo que na arte surrealista preferia observar a expressão da consciência” (Roudinesco, 2016, p. 463). Diante de tal comentário, Dalí saiu do encontro com a sensação de fracasso. No entanto Freud também se impressionara com o artista, contando a Zweig que:

estava inclinado a considerar que todos os surrealistas – que aparentemente adotaram-me como seu santo padroeiro – eram 100% idiotas (ou, melhor dizendo, assim como o álcool, 95%). Esse jovem espanhol, com seus olhos ingênuos e fanáticos e sua técnica sem dúvida perfeita, sugeriu-me uma avaliação diferente. Na verdade, seria muito interessante explorar analiticamente uma pintura como essa. (Marianski, 2019, s/p. – tradução nossa)

Isso sugere que Dalí conseguira demover algumas das resistências de Freud quanto à arte modernista e surrealista, mas o que dizer desse inusitado encontro mudo de olhares poderosos e fantasias de caramujo? Em primeiro lugar, que confirma os encontros e desencontros entre a psicanálise e a arte, mas também que, para além da produção da obra e da intenção do autor, há ainda o encontro: a recepção estética e a transformação subjetiva.

Segundo Frayze-Pereira (2005), para os artistas do movimento, o domínio da surrealidade seria o declínio do controle exercido pela consciência, de forma que as emoções mais profundas do homem se expressem ultrapassando a fantasia pelo engajamento dos afetos. O autor ainda cita uma afirmação de Ernst Hoffmann de que “o papel do pintor seria o de cercar e projetar aquilo que se vê a si mesmo nele” (1948, p. 3, citado por Frayze-Pereira, 2005, p. 272).

Nesse sentido, a obra que foi apresentada no encontro nos parece bastante ilustrativa. A princípio, a pintura retrata dois momentos do mito de Narciso: aquele em que ele se deslumbra obcecado com o reflexo de sua própria imagem, sendo representado com a cabeça baixa, como se estivesse definhando; e o momento em que se transforma em estátua, condensado em uma imagem ambígua, como uma mão segurando um ovo e um corpo petrificado com um ovo no lugar da cabeça. Essa imagem apresenta uma justaposição de representações: a da morte de Narciso e, por outro lado, a origem de uma nova vida – expressa na flor que nasce da rachadura do ovo. Narciso em vida se volta para sua própria imagem refletida. Cabisbaixo, não vê seu rosto. Tampouco ele aparece no reflexo na água. Sua pose é de quem está prostrado, em uma aparência de cansaço, mas também de introspecção reflexiva. O movimento vem dos cabelos, que parecem mais um fluido fantasmagórico e espectral que drena de sua nuca. Está na iminência de ser tragado pela água, em uma morte simbólica do corpo e na impressão de transcendência do pensar. A iluminação vem da esquerda, de um sol já baixo e alaranjado, como no crepúsculo, projetando sombras longas à direita.

Desse espelhamento horizontal, figura e imagem, desdobra-se um segundo espelhamento, dessa vez vertical, em que a outra cena, a do sonho e da surrealidade, pode brotar. Esse reverso da cena espelhada a integra, pois uma única figura de pedra emerge combinando as duas imagens originais, a real e a reflexiva. Dessa integração brota uma gênese potencial: a cabeça vira um ovo e dos outrora cabelos revoltos emerge a flor narciso. Tudo isso em um equilíbrio tênue e frágil, de um corpo que se torna

mão e dedos; carne viva sustentando o devir imaginário e fugaz. Na passagem de um reino a outro, uma procissão de figuras lúgubres num caminho em direção ao horizonte, defletindo de um tabuleiro que sustenta uma estátua de corpo inteiro, porém sem cabeça. Essa composição, por sua vez, parece outro espelhamento em relação à figura principal. Um espelho dentro de outro, *ad infinitum*, para fora da cena em direção às montanhas e se constituindo em oposição à luz, desdobrando-se nas sombras. Sombra que na figura real projeta a cabeça que falta na estátua surreal. Sombra da figura surreal que abriga um cão galgo faminto, remontando à visceralidade animal que habita em todos nós. A composição estética do quadro nos convoca imediatamente ao devaneio do sonho, e a duplicação reforça o sentimento de estranheza.

Estranho e duplo

É um artifício comum dos artistas se utilizarem de elementos da realidade, condensados e deslocados com outros, compondo uma espécie de sensação da ordem da estranheza, como um efeito estético que desestabiliza a oposição entre belo e feio. Esse efeito, por sua vez, remete ao conceito de Freud (1919/2019) de *Unheimlich* (traduzido por estranho, assustador, sinistro, não familiar e, mais recentemente, infamiliar). Schelling (citando Freud, 1919/2019) define *Unheimlich* como aquilo que deveria permanecer oculto, mas foi trazido à luz. O autor complementa que o termo apresenta um sentido ambíguo, aparecendo, muitas vezes, com o mesmo sentido do seu oposto *Heimlich* (familiar, doméstico). Ou seja, o termo significa dois conjuntos de ideias: por um lado o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora de vista (Freud, 1919/2019). Em suma, a categoria aqui abordada se refere ao assustador que remete ao que é conhecido e ao muito familiar e que se vincula aos efeitos de expressões do inconsciente, marcadas pelo retorno do reprimido, mas também à compulsão à repetição própria da pulsão de morte (Campos, 2006).

O conceito de estranho se relaciona com a arte surrealista na medida em que remete à dissolução da cisão entre a fantasia e a realidade, resultando no efeito inquietante ou não familiar. Esse efeito compartilha com o inconsciente a continuidade entre o real e a fantasia. O estranho é um afeto que surpreende o espectador, que espera a realidade e é deparado com o fantástico a partir de uma revivência de resíduos de complexos infantis e crenças

primitivas que não deixam de habitar o inconsciente – como as manifestações nas obras surrealistas. O que surpreende e espanta o espectador é algo que deveria permanecer reprimido, mas retorna na forma de uma impressão. A arte que provoca estranheza no observador é produzida a partir da função maliciosa e mistificadora do artista, a qual se opõe à função do analista, que trabalha na direção de expor a realidade (Autuori & Rinaldi, 2014).

O *Unheimlich* também remete à noção de duplo, na qual há uma estranheza no encontro do eu com a própria imagem. A representação do duplo é um recurso figurativo recorrente nas artes e na literatura, envolvendo a representação de uma figura duplicada do próprio eu, em uma espécie de *alter ego* estranho, muitas vezes maligno ou desumanizado. Freud (1919/2019) faz seu ensaio baseado no conto sobre o *Homem de areia*, de Ernst Hoffmann, em que o protagonista é assombrado pela figura de uma mulher-manequim e também pela de um homem-óculos. O observador, o autômato, o monstro, são todas figuras clássicas do duplo. Na literatura psicanalítica, a uniformidade da forma poética do duplo foi bem caracterizada por Rank (1914/2013), que em um ensaio pioneiro veio inspirar as incursões do próprio Freud sobre o tema. Nesse estudo, ele mostra a recorrência das representações em forma de sombra, espelhamento e alucinação, em diversas formas plasmadas entre o eu e o espírito, sempre ocupando uma posição ambivalente – ora protetor, ora perseguidor – não só na literatura moderna, mas regredindo até manifestações folclóricas e mitos. A partir disso vem assinalar algumas características importantes, entre elas a sombra como “a real essência da alma” (Rank, 1914/2013, p. 102), e o espelhamento na água como a proximidade entre amor e ódio, bem como entre vida e morte.

Nesse sentido, é justamente o mito de Narciso que é tomado como exemplo paradigmático do duplo. A interpretação psicanalítica, por sua vez, recai na dinâmica do narcisismo, tomando a duplicação da imagem como resultado da projeção do próprio eu como uma forma de defesa, visando a manutenção da ilusão de onipotência. Enfim, o duplo é o retorno por projeção daquilo que é excluído da imagem identitária do ego, estando ligado intimamente a dinâmicas identificatórias e também a processos de idealização ligados à manutenção e constituição de suas instâncias ideais (Rank, 1914/2013; Freud, 1919/2019). O duplo, assim, remonta a um efeito importante daquilo que se produz na criação artística, atestando, certamente, um elemento da poética do artista. Mas o mais interessante é que o duplo não se refere

apenas ao inconsciente da personalidade do autor, ele também é um importante efeito de comunicação e afetação na produção da experiência estética, convocando os aspectos inconscientes do espectador e convidando-o a um encontro tenso entre intencionalidades. Não é à toa que se tornou um recurso comum nas obras de arte, provocando esse fascinante e disruptivo encontro.

Não somente o sujeito olha a imagem, como também é olhado por ela. Ao mesmo tempo, o eu vê a si mesmo como se fosse um outro que o olha de fora. Assim, no fenômeno do duplo, há uma dissolução entre o limite do eu e das imagens pelas quais ele se representa (D'Agord & cols., 2013). No caso da arte, o fenômeno surge na forma de uma identificação das representações psíquicas do espectador com as representações do artista expressas na obra, isto é, na identificação entre a poética do artista e a estética do observador. Há algo na obra que remete ao ser e ao se dar a ver daquele que olha. O espectador observa o conteúdo manifesto na obra através dos elementos representados, mas estes remetem à própria história daquele que vê, ganhando novos sentidos a partir desse olhar singular. Com isso, a obra é apresentada àquele que a olha como algo alheio e, ao mesmo tempo, identificada como parte de si.

A representação das metamorfoses de Narciso brinca de forma bastante explícita com o fenômeno do duplo. Traz em seu cerne a temática da transição entre vida e morte, que é um aspecto central do mito grego – o amor pela própria imagem que leva à morte de si mesmo –, pouco explorado na abordagem inicial freudiana, mas bastante enfatizado na leitura de Rank (2013). O curioso é que, para além de sua expressão estética, o quadro também guarda importantes características da poética de Dalí e do seu encontro com a poética de Freud. Como vimos, a própria relação de Freud com a arte era da ordem de uma dinâmica do duplo, vendo inclusive na figura de Arthur Schnitzler seu duplo literário (Kon, 1996). Dalí o persegue como o retorno desse estranho reprimido, indo ao encontro de Freud em estágio avançado de adoecimento. Dalí está fixado na cabeça de Freud, levando sua obra-prima sobre o duplo de si mesmo para o encontro, que se segue quase todo mudo, sob o imperativo dos olhares. De soslaio, o artista retrata o psicanalista, em uma caracterização lúgubre e mortífera. Os tons são cinza, e o suposto caracol mais parece um crânio. O olhar é negro e vazio, quase uma órbita sem olhos. A face repousa sobre uma mão esguia, de forma que o cotejamento entre essa representação e a do quadro faz lembrar a mão que segura o ovo-cabeça.

Mais curioso ainda é saber que o próprio Dalí era assombrado pela figura do duplo mortífero. Ele nascera na sequência de um irmão que morreu, recebendo inclusive por isso o nome de Salvador, sendo recorrentemente identificado com o irmão pela semelhança física. Isso o marcou profundamente com a aspiração de ser único e com seu caráter iconoclasta e excêntrico, a ponto de ele explicar constantemente que “eu desejo provar a mim mesmo que eu não sou o irmão morto, mas o vivo” (citado por Romm & Slap, 1983, p. 337).

Poética e estética

Saindo da perspectiva clássica de aplicação da psicanálise e a partir do que foi exposto sobre o estranho e o duplo, propõe-se uma discussão da relação entre autor, obra e espectador a partir da concepção da psicanálise implicada, na qual a análise psicanalítica de obras de arte ocorre de modo similar à análise clínica. Em ambos os contextos, trabalha-se com a relação entre aquele que olha/ouve e a manifestação singular de um discurso (estético ou clínico) que é resultado de um certo fluxo associativo. Essa construção discursiva é produto da relação entre estruturas subjetivas em diálogo, e não a mera atribuição de sentido objetivo ao sensível, sendo simultaneamente ilusória e verdadeira (Frayze-Pereira, 2009).

Freud (1914/1996) destaca que as maiores e mais poderosas criações artísticas permanecem como enigmas não resolvidos, de modo que, apesar de nos admirarmos com elas, ainda somos incapazes de dizer o que representam para nós. O autor ainda acrescenta que seria a intenção do artista (sua poética) a responsável por prender a atenção do observador, mas que, diante de uma obra, cada pessoa apresenta uma interpretação distinta e singular em relação a ela. Apesar de não se tratar de uma compreensão intelectual, a obra objetivaria despertar no espectador a mesma constelação mental que produziu no artista o ímpeto de criar.

Contudo, mais do que isso, a apreciação de uma obra de arte pressupõe de alguma forma uma identificação do espectador com o que ele observa. Os desejos do artista sublimados no conteúdo expresso no trabalho artístico são identificados pelo observador com seus próprios desejos e representações psíquicas. Marcel Duchamp (citado por Silva & Castro, 2007) afirma que uma das funções da pintura é estabelecer uma dialética entre o espectador e a obra mediada pelo olhar. Nesse sentido, há uma abstração estruturada no interior da obra, que considera o

olhar daquele que a observa essencial, na medida em que é este quem incorpora o quadro.

Essa concepção está em consonância com a proposta da estética da recepção, um dos paradigmas contemporâneos da comunicação. Apesar do pleonasma no nome (uma vez que estética vem do grego *aisthetiké*, que significa aquele que nota, que percebe), este se justifica pelo pressuposto de uma postura ativa na recepção, se tratando de um processo complexo, no qual a obra é recriada a partir da interação com o observador – a recepção passa a ser um processo de produção pela percepção daquele que a olha. O sentido da obra não está posto *a priori*, ele é produzido tanto por aquele que a criou quanto por quem a aprecia (Dionísio, 2014).

Essa perspectiva corrobora a afirmação de que a ideia de que a arte se encontra no interior da obra é uma ilusão, deslocando-a para a relação entre o autor, a obra e o olhar do espectador. Desse modo, a pintura ultrapassa o *status* de expressão subjetiva, tornando-se comunicação objetiva através de elementos visuais, como formas, cores, jogos de luz e sombras, textura etc. A obra de arte, portanto, passa a ser um instrumento de diálogo entre representações psíquicas do artista e do observador.

A concepção acima vai ao encontro da proposta da psicanálise implicada, em que a poética da obra se apresenta como elementos a construir um certo discurso. Assim como na clínica, o primeiro tempo de análise é o momento de olhar e ouvir, abandonando-se qualquer pretensão de sentido preestabelecido ou de compreensão imediata. Desse modo, as formas e os recursos empregados pelo artista projetam certos temas, permitindo uma apreensão gradual de sentido intersubjetivo. Esse discurso não está posto de antemão como algo objetivo, o que torna duvidosa a proposta de decodificação dos elementos da obra para desvendar uma verdade absoluta no discurso interno a ela. A construção da obra tem em si uma coesão estrutural que escapa à interpretação subjetiva – ela remete a si e à sua própria história em primeiro lugar. É na relação intersubjetiva com o observador que o sentido para o mundo real ou imaginário é determinado (Frayze-Pereira, 2009).

O observador, ao estabelecer uma relação identificatória dupla – ao mesmo tempo que se identifica com a obra, faz isso também com o artista que a produziu –, encontra um modo de significação ou até mesmo uma realização fantasiosa de seus próprios desejos e angústias impossibilitados de uma representação consciente. O artista, por sua vez, encontra um amparo

a partir de um destino sublimatório para as pulsões que são impossibilitadas de se expressar a partir de suas representações originais, encontrando um objeto substituto – e culturalmente valorizado – para as fantasias inconscientes. Assim, além de permitir que as fantasias sejam realizadas de alguma forma, proporciona um compartilhamento do conteúdo com o olhar interpretativo do outro, provocando uma nova produção de sentido.

Considerações finais

Diante do exposto, a arte se mostra uma possibilidade na tentativa de amparar o sujeito no âmbito do não representável, e a psicanálise, uma interlocutora na compreensão de como esses cruzamentos podem se dar, tanto para quem produz quanto para aquele que a observa. Com isso, as razões para decodificar os símbolos encontrados no interior da obra se mostram questionáveis. Isso porque, na mesma medida em que dissimulam o desejo, designam-no e o tornam representável (Frayze-Pereira, 2009).

Do mesmo modo que a análise clínica, sempre permanecerá com um rastro na análise artística. Algo da ordem do ambíguo e do inatingível se conserva, uma vez que a verdade discursiva construída a partir da contemplação da obra é sempre ilusória e imaginária, ainda que verídica. É possível que muitas obras perdessem seu caráter atemporal e extraordinário caso fossem decodificadas. O caráter misterioso da intenção real do artista inaugura um espaço de criatividade na produção de sentido pelo olhar. A análise da obra em sua totalidade é não só impossível como desestimulante, uma vez que corre o risco de cessar o trabalho intersubjetivo de interpretação.

O resgate do encontro entre Freud e Dalí nos revela a riqueza e a tensão presentes na aproximação e mútua frutificação entre esses campos, indicando também a força da obra como sustentação de um imaginário e de um ideário que é sempre marcado pela abertura e incompletude, em uma convocação ao devir e ao acontecimento.

Na contemporaneidade, com o advento das redes sociais, que parecem dominar as relações entre as pessoas, as imagens são quase promovidas a um *status* de ser. O ser é passível de exibição midiática e fica atrelado ao que se consome. A marca da visibilidade explícita chega a obstruir o horizonte de invisibilidade que compõe o campo da recepção estética. A obra recai no âmbito do objeto uno e da lógica de consumo, em que a alteridade cede lugar à identidade. Dessa forma, resgatar a potencialidade da arte se apresenta como uma forma privilegiada de contato com

o outro, no qual é possível um compartilhamento de aspectos, que, além do superficial, carregam consigo desejos, angústias, crenças e medos do sujeito que cria e que observa. No entanto esse modo singular de relação pode ser colocado em risco numa sociedade em que a arte passa a ser mero produto de consumo.



- Autuori, S.; Rinaldi, D. (2014). A arte em Freud: um estudo que suporta contradições. *Boletim: Academia Paulista de Psicologia*, 34(87), 299-319.
- Breton, A. (1971). *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau. (Trabalho original publicado em 1924)
- Brown, C. (2014). *Um por um: 101 encontros extraordinários*. São Paulo: Três Estrelas.
- Campos, E. B. V. (2006). Pulsão de morte: o estranho na metapsicologia freudiana. *Natureza Humana*, 8 (esp. 2), 115-128.
- D'Agord, M. R. L.; cols. (2013). O duplo como fenômeno psíquico. *Revista Latino-Americana de Psicopatologia Fundamental*, 16(3), 475-488.
- Dionísio, G. H. (2014). Psicanálise e estética da recepção: de sacordos e entrecruzamentos. *Ágora: estudos em teoria psicanalítica*, 17(1), 43-58.
- Eco, U. (2016). *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1968)
- Frade, P. (2016). O encontro de Sigmund Freud e Salvador Dalí. *Revista Mente e Cérebro*, junho.
- Frayze-Pereira, J. A. (2005). *Arte, Dor: Inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê.
- _____. (2009). Psicanálise implicada. *Viver: Mente & Cérebro (Coleção Memória da Psicanálise)*, 9, 40-51.
- Freud, S. (1996). A interpretação de sonhos. In _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (v. 4 e 5). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900)
- _____. (1996). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. In _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (v. 12, pp. 231-244). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1911)
- _____. (2018). O poeta e o fantasiar. In _____. *Arte, literatura e os artistas* (pp. 53-68). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1908)
- _____. (2019). O estranho. In _____. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1919)

REFERÊNCIAS

- _____. (1996). O interesse científico da psicanálise. In _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (v. 13, pp. 165-192). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1913).
- _____. (1996). O Moisés de Michelangelo. In _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (v. 13, pp. 213-242). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).
- Kon, N. M. (1996). *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: Edusp, Fapesp.
- Klingsöhr-L., C.; Grosenick, U. (2004). *Surrealism*. Nova York: Taschen.
- Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. (1998). *Vocabulário de psicanálise* (4ª ed.). São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1960).
- Martí, S. (19 out., 2014). Dalí é Freud: mostra do surrealista chega ao Instituto Tomie Ohtake. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada.
- Marianski, S. (2019). *When Dalí met Freud*. Recuperado de Education Blog, Freud Museum London: <https://www.freud.org.uk/2019/02/04/when-dali-met-freud>.
- Rank, O. (2013). *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense. (Trabalho original publicado em 1914).
- Rivera, T. (2002). *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Romm, S.; Slap, J. W. (1983). Sigmund Freud and Salvador Dalí: personal moments. *American Imago*, 40(4), 337-347.
- Roudinesco, E. (1998). *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (2016). *Sigmund Freud na sua época e em nosso tempo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Santos, L. G. (2002). A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 5(2), 229-247.
- Silva, F. D.; Castro, E. O. (2007). Invisível: paixão por uma imagem sem corpo. In *Anais do II Colóquio de Psicologia da Arte*. São Paulo.
- Sousa, E. L. A. (2018). Posfácio – Faróis e enigmas: arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud. In S. Freud. *Arte, literatura e os artistas* (pp. 317-331, 1ª ed.). Belo Horizonte: Autêntica.

RESUMO | SUMMARY

Entre a poética e a estética: um inusitado encontro da psicanálise com a arte O movimento surrealista marca o encontro explícito da teoria psicanalítica e o campo da arte. Os artistas surrealistas,

apoiando-se no modelo psicanalítico do sonho e na técnica do automatismo psíquico, almejavam uma expressão do pensamento que prescindisse ao controle da consciência. Contextualizado por esse encontro, o presente artigo propõe uma discussão acerca das relações estabelecidas entre autor, obra e espectador pela óptica da psicanálise e tomando como objeto de análise as produções de Salvador Dalí. | *Between poetics and aesthetics: an unusual encounter of psychoanalysis with art* The surrealist movement characterizes the explicit encounter of psychoanalytic theory and the field of art. The surrealist artists, based on the psychoanalytic model of dream and the technique of psychic automatism, sought an expression of thought that would dispense the control of consciousness. Contextualized by this encounter, this article proposes a discussion about the relations established between author, work and spectator through the perspective of psychoanalysis and taking as an object of analysis the productions of Salvador Dalí.

Psicanálise. Arte. Surrealismo. Estética. | *Psychoanalysis. Art. Surrealism. Aesthetics.*

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

29

MAYARA SASTRE CAPELOZZA
ÉRICO BRUNO VIANA CAMPOS

Av. Eng. Luís Edmundo Carrijo Coube, 14-01, Jardim Marabá
17033-360 – Bauru/SP
Tel.: 14 3103.6087
mayaracapelozza@gmail.com / ebcampos.online@gmail.com

RECEBIDO 22.08.2020
ACEITO 04.10.2020