

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

TALITA GABRIELA ROBLES ESQUIVEL

**TEXTURAS DO ESTRANHO
O ESTRANHO NA PINTURA A PARTIR DO PROCESSO CRIATIVO**

**SÃO PAULO
2017**

TALITA GABRIELA ROBLES ESQUIVEL

TEXTURAS DO ESTRANHO
O ESTRANHO NA PINTURA A PARTIR DO PROCESSO CRIATIVO

Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Área de concentração: Artes Plásticas.

Linha: Processos e Procedimentos Artísticos

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

UNESP

2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

E77t Esquivel, Talita Gabriela Robles, 1981-
Texturas do estranho : o estranho na pintura a partir do processo criativo / Talita Gabriela Robles Esquivel. - São Paulo, 2017.
160 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Romagnolo.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Pintura – Análise e apreciação. 2. Psicanálise e arte. 3. Arte - Psicologia.. I. Romagnolo, Sérgio. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 701.15

TALITA GABRIELA ROBLES ESQUIVEL

TEXTURAS DO ESTRANHO

O ESTRANHO NA PINTURA A PARTIR DO PROCESSO CRIATIVO

Tese de doutorado, elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), na linha de pesquisa de Processos e Procedimentos Artísticos, como requisito para obtenção do grau de Doutor.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo (orientador)
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Prof. Dr. Rafael Vogt Maia Rosa
Universidade de São Paulo - USP

Prof. Dr. Sérgio Niculitcheff
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Profª Drª Cláudia Fazzolari
Universidade de São Paulo - USP

Prof. Drª José Paiani Spaniol
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Sérgio Romagnolo, por abrir minha mente em cada conversa, por tudo que me ensinou, por me mostrar um caminho mais leve, pela paciência e disposição sempre.

Ao professor José Spaniol, pelo incentivo à produção plástica como núcleo central da pesquisa. À professora Cláudia Fazzolari, pela atenção ao texto e, em especial, pelas palavras “texturas do estranho”, que deram título a este trabalho.

Aos meus amigos, que me acompanharam nesta caminhada, Fernanda Duarte, Rodrigo Rezende e Franciele Dossin, por todas as trocas, conversas e ajudas durante o curso. À Paula Campos Vaz, pela escuta, pela companhia e pelo olhar atento, me ajudando a afinar o texto, desde o mestrado.

Aos colegas que me ajudaram nos processos iniciais do curso, Kleber Silva, por me ajudar com a montagem de um forno cerâmico, e Alexandre Vilas Boas, pelos registros fotográficos. Ao Luiz Carlos Zanirato, pela ajuda com os instrumentos da marcenaria. Aos demais colegas e professores do curso, por todas as trocas e ajudas constantes.

Aos meus pais, Delvani Gerez e João Alvaro Esquivel Silveira, por me acompanharem e apoiarem nesta jornada acadêmica, desde a graduação, me fazendo sentir amparada sempre. Ao Guilherme Esquivel, por seu apoio constante. Ao Lucas Esquivel, por me ajudar a realizar o sonho do doutorado sanduíche na Dinamarca.

Ao Tiago Costa Pinto, meu companheiro, pelo incentivo, pela compreensão por minhas ausências, pelo apoio no tempo que passei fora do país, pela ajuda para me manter no foco, pela paciência e pelo carinho.

À professora Camilla Paldam, supervisora do exterior durante o doutorado sanduíche, por mostrar o caminho para uma visão feminina sobre o estranho, por toda a sua atenção e contribuição com a pesquisa.

À Karen-Margrethe Simonsen, por sua hospitalidade e por me proporcionar o melhor ambiente para aproveitar ao máximo minha estadia na Dinamarca. À Tine Arsinevici, à Pia Madsen e à Betina Ramm por me ajudarem com tudo o que precisava durante todo o período no exterior. À professora Birgitte Pedersen, pela atenção para que desse certo o período de pesquisa na Aarhus University. Ao professor Jacob Lund por me acolher em seu grupo de estudos, pelas conversas e palestras. À Jette Gejl,

pelas conversas e passeios, pela acolhida. A todos os colegas da Aarhus University, pela convivência e pelas trocas.

A todos da secretaria do PPGArtes, Fabio Maeda, Neusa Padeiro, Gedalva Santana e, em especial, Angela Lunardi, por toda a atenção e por toda ajuda desde o início do curso.

À CAPES, pela bolsa de 11 meses do curso. À Pró-Reitoria da UNESP, pelos dois auxílios concedidos. Ao Grupo Montevideu e à Universidad de Córdoba (UNC), por possibilitarem o intercâmbio de três meses na Argentina. Ao Grupo Coimbra por intermediar doutorado sanduíche na Universidade de Aarhus, na Dinamarca. À Universidade de Aarhus, pela estrutura e assistência que me foram oferecidos durante o período de pesquisa e pelo importante auxílio concedido.

RESUMO

A presente pesquisa de doutorado propõe uma investigação plástica em pintura circundada pelo conceito de *unheimlich* (estranho) de Sigmund Freud. É realizada em duas partes, produção escrita e plástica, que sofrem influência uma da outra durante os seus processos. O conceito da psicanálise parte aqui das artes plásticas. A intenção foi de vivenciar e conviver com o estranho durante o processo criativo e, dessa forma, compreendê-lo a partir do ponto de vista do processo artístico. Isso não significa necessariamente que será identificado no trabalho final, em sua impressão, pois primeiramente o estranho não está na imagem, mas no próprio indivíduo, é o que causa estranheza particularmente em cada um. Assim, procurei identificar o que seria estranho para mim, uma busca quase impossível, na maioria das vezes, já que o estranho possui um elemento familiar que não pode ser identificado, o que o confunde muitas vezes com o puramente assustador. O conceito e fenômeno do estranho, em diversos momentos, também se confundiram durante o processo de pesquisa, por ter sido possível percebê-lo sem senti-lo. Buscaram-se analogias e outras formas de se distinguir o estranho do assustador, em outros caracteres e impressões que se aproximem do estranho, mas o que parece ser seu principal caráter é justamente a impossibilidade de descrição, de reconhecimento e de entendimento. São utilizados textos de Freud e de outros autores relacionados ao estranho e às artes, buscando construir ferramentas de apoio para refletir sobre o meu próprio processo artístico.

Palavras-chave: estranho, psicanálise, Sigmund Freud, processo criativo, artes plásticas, pintura.

ABSTRACT

My PhD research proposes an artistic investigation in painting surrounded by Sigmund Freud's concept of *unheimlich* (uncanny). It is conducted in two parts, the writing and the art production, which are influencing each other during their processes. The psychoanalytic concept starts here from the visual art. The intention was to experience and live together with the uncanny throughout the creative process and, this way, understand it from the point of view of the artistic process. That not necessarily means it can be identified in the final work, in its impression, also because, at first, the uncanny is not in the image, but inside the viewer, it is what causes the uncanniness, or strangeness, particularly in each one. Thus, I tried to identify what would be uncanny to me, a search, which is almost impossible most of the time, as the uncanny has the familiar element that is not recognizable, which often confuses it with what is purely terrifying. The uncanny concept and phenomenon also got confused during the research process, as it was possible to perceive it without feeling it. It was sought analogies and other forms of distinguishing the uncanny and the terrifying, in other characters and impressions which get close to the uncanny, however, what seems to be its main character is exactly the impossibility of description, recognition, understanding. It is used texts written by Freud and other authors related to the uncanny and to the art, seeking to build tools to make a reflection about my own artistic process.

Key words: uncanny, psychoanalysis, Sigmund Freud, creative process, visual art, painting.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Talita Esquivel . Frame do vídeo <i>Feito à mão</i> . 2008 (fig. 1).	18
Figura 2 - Talita Esquivel . <i>O nascimento da pulsão</i> . Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40 m. 2008.	19
Figura 3 - Talita Esquivel . <i>Ocultações / Surreptitious</i> . Óleo sobre papel. 50 x 65 cm. 2008	20
Figura 4 - Talita Esquivel . Fotografias na parede – detalhe.....	21
Figura 5 - Talita Esquivel . <i>Intimidades</i> . Óleo sobre tela. 1,20 x 1,60 m. 2008.....	22
Figura 6 - Talita Esquivel . <i>Depois de Courbet</i> . Óleo sobre tela. 1,20 x 1,50 m. 2008	23
Figura 7 - Talita Esquivel . Sem título. Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40 m. 2008.....	24
Figura 8 - Talita Esquivel . <i>Caprichos</i> . Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40 m. 2008.....	25
Figura 9 - Talita Esquivel . Sem título. Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. 2008.....	26
Figura 10 - Talita Esquivel . <i>Síndrome de Frankenstein</i> . Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40 m. 2008	27
Figura 11 - Talita Esquivel . <i>O pior castigo</i> . Couro, fios de cobre e agulha. 90 x 90 cm (variável). 2008	28
Figura 12 – Detalhe do trabalho <i>O pior castigo</i>	28
Figura 13 - Talita Esquivel . Série fotográfica, 2008	29
Figura 14 - Talita Esquivel . Série fotográfica, 2008	29
Figura 15 - Talita Esquivel . Série fotográfica, 2008	30
Figura 16 - Talita Esquivel . Série fotográfica, 2008	31
Figura 17 - Talita Esquivel . Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40m. 2009.....	32
Figura 18 - Talita Esquivel . Óleo sobre tela. 1,20 x 1,60m. 2008.....	33
Figura 19: Gustav Klimt . <i>Morte e vida</i> . Óleo sobre tela. 178 x 198 cm. 1915.....	39
Figura 20 – Arthur Bispo do Rosário , <i>Atenção: Veneno</i> , sem data.	43
Figura 21 - Louise Bourgeois . <i>Aranha</i> . 1997	45
Figura 22 - Trabalhos de Yayoi Kusama	47
Figura 23 - Desenho de Leonardo Da Vinci	53
Figura 24 - Leonardo da Vinci . <i>Mona Lisa</i> . 1503-1506.....	59

Figura 25 - Leonardo Da Vinci . <i>A Virgem e o Menino com Sant'Ana</i> , óleo sobre madeira, 168 x 112 cm, 1508 a 1513.....	60
Figura 26 - Michelangelo . <i>Moisés</i> , 1513–15.	65
Figura 27 - Pieter Bruegel . <i>The strife of lent with shrove-tide</i> . 1550-1560.....	85
Figura 28 - Gregor Schneider . <i>Die Familie Schneider</i> , 2004.	91
Figura 29 - Lucian Freud . <i>Naked girl asleep II</i> . 1968.	92
Figura 30 - Francis Bacon . <i>Man and Child</i> , 1963	93
Figura 31 - Maria Martins . <i>Sem eco</i> . 1943.....	95
Figura 32 - Francesca Woodman . <i>From Space2</i> , 1976.....	96
Figura 33 - Planta do espaço expositivo Octógono da Pinacoteca.....	97
Figura 34 - Plantas dos espaços da Pinacoteca, contidas em folheto.....	98
Figura 35 - Vista da sacada da Pinacoteca, com o Parque da Luz ao lado.....	99
Figura 36 - Lápis sobre papel. Esboço da proposta.....	100
Figura 37 - Lápis sobre impressão fotográfica do local. Esboço da proposta.....	100
Figura 38 - Plataforma com grade de proteção. Fotografia da maquete.....	101
Figura 39 - Parte superior da maquete, com o elevador feito de isopor, palitos de madeira e tela mosquiteira. Ao lado, uma parte da grade da plataforma	102
Figura 40 e 41 - Poço de drenagem de água.....	103
Figura 42 e 43 - Torre de 27 metros de profundidade com escadaria em espiral.....	103
Figura 44 - As paredes, após as portas e janelas terem sido entijoladas. Fotografia da maquete.....	104
Figura 45 - Escavação no chão do espaço expositivo. Saída vista de dentro do espaço expositivo. Ponto principal da proposta. Fotografia da maquete	105
Figura 46 - A saída vista de fora do espaço expositivo	105
Figura 47 - Vista de cima da maquete. Proposta de instalação/ <i>site specific</i>	106
Figura 48 - Vista de frente da maquete.....	107
Figura 49 - Torso de manequim usado para a primeira queima	108
Figura 50 - Após a montagem do forno, início da queima	109
Figura 51 - Manequim queimado sobre a placa de ferro, logo após a queima	110

Figura 52 - Resultado da primeira queima - placa de ferro após descolamento do plástico	111
Figura 53 - Resultado da segunda queima de manequim sobre placa de ferro.....	112
Figura 54 - Terceira queima. Torso de manequim laranja sobre placa de ferro.....	113
Figura 55 - Resultado da terceira queima	114
Figura 56 - Resultado da quarta queima, manequim de plástico branco sobre placa de metal galvanizado	115
Figura 57 - Processo de solda	116
Figura 58 - Placa ferro soldada.....	116
Figura 59 e 60 - Duas radiografias doadas por colegas do curso	117
Figura 61 e 62 - Resultado da queima de radiografia sobre metal não ferroso	117
Figura 63 - Talita Esquivel . <i>À Cimabue de Bacon</i> . Óleo sobre tela. 70 x 120 cm. 2015 ...	119
Figura 64 - Francis Bacon . <i>Three studies for a crucifixion</i> . 1962.....	120
Figura 65 - Crucifixo de Cimabue invertido	120
Figura 66 - Ateliê de Francis Bacon	121
Figura 67 - Ateliê de Lucian Freud.....	122
Figura 68 - Caspar David Friedrich . <i>Abadia no Carvalhal</i> . 1809-1810.....	123
Figura 69 - Marcel Duchamp . <i>Étant donnés</i> . 1946-1966.....	126
Figura 70 e 71 - Vista de frente e instalação do trabalho <i>Étant donnés</i>	127
Figura 72 - Gráfico do <i>Uncanny Valley</i> (UV)	129
Figura 73 - Otto Dix . <i>A Guerra</i> . 1929-1932.....	131
Figura 74 - Edvard Munch . <i>Ansiedade</i> . 1894.....	132
Figura 75 - Talita Esquivel . <i>Torso em duas peles</i> . Óleo sobre tela. 70 x 120 cm. 2015....	133
Figura 76 e 77 - Processo da pintura <i>Torso em duas peles</i>	134
Figura 78 - Paleta utilizada na pintura do <i>Torso em duas peles</i>	135
Figura 79 - Talita Esquivel . <i>Selfie dupla</i> . Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. 2015	138
Figura 80 - Processo da pintura <i>Selfie dupla</i>	139
Figura 81 - Talita Esquivel . <i>A morte do filhote (baleia Jubarte)</i> . Óleo sobre tela. 1,67 x 3,93m. 2015.....	143
Figura 82 - Detalhe da pintura <i>A morte do filhote (baleia Jubarte)</i>	144

Figura 83 - Talita Esquivel . <i>Assombração 1</i> . Óleo sobre tela. 2016	146
Figura 84 - Talita Esquivel . <i>Assombração 2</i> . Óleo sobre tela. 2016	146
Figura 85 – Processo da pintura <i>Assombração 1</i>	147
Figura 86 – Processo da pintura <i>Assombração 2</i>	148

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - DO GROTESCO AO ESTRANHO.....	17
1.1 - OUTROS TRABALHOS DO MESTRADO	22
CAPÍTULO 2 - FORMAS DO ESTRANHO	34
2.1 - O ESTRANHAMENTO E A ESTRANHEZA	34
2.2 - PSICANÁLISE E ARTE	37
2.3 - LEONARDO E MICHELANGELO EM FREUD	52
2.4 - O ESTRANHO DE FREUD	68
CAPÍTULO 3 - VELADURAS DO ESTRANHO	77
3.1 - O PRAZER E O DESPRAZER NA ARTE	77
3.2 - OLHAR ESTRANHO.....	84
CAPÍTULO 4 - PROCESSOS INICIAIS	97
4.1 - PROFUNDO: UMA PROPOSTA DE INSTALAÇÃO	97
4.2 - MANCHAS DE CHAMAS.....	108
CAPÍTULO 5 - TEXTURAS DO ESTRANHO	119
5.1 - O ESTRANHO NA PINTURA	119
5.2 - O ESTRANHO NO PROCESSO CRIATIVO	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	154
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS.....	159

INTRODUÇÃO

Tem-se aqui a intenção de circundar uma investigação artística com o conceito de estranho de Sigmund Freud (1856-1939) e propor reflexões que partem do processo de criação em pintura.

Criador da psicanálise, Freud desenvolveu a ideia de que a mente é dividida em três níveis de consciência: consciente, pré-consciente e inconsciente, sobre os quais atuam os conceitos de id, ego e superego e se relacionam aos instintos e às pulsões. Antes de Freud, problemas psicológicos eram tratados com hipnose, ele propôs uma nova forma de abordagem, que não chamou de tratamento, mas de análise psíquica, a psicanálise, feita por meio do diálogo e partindo da associação livre. Doenças vistas na época como de origem biológica ou orgânica, Freud entendeu ser de origem psíquica, como no caso da histeria¹. Atualmente, muitas das linhas de psicoterapia utilizam o método criado por Freud, ou seja, o diálogo e a livre associação. Freud também é o primeiro a considerar os sonhos como um importante elemento psíquico, sendo o primeiro acadêmico a investigá-los. “Talvez um dos maiores méritos de Freud tenha sido o de não aplicar radicalmente uma diferenciação entre ficção e ciência, cedendo lugar, em sua obra, para a emergência, simultânea de saber de ambas” (KON, 1996, p. 51).

Diversos foram os autores que utilizaram os escritos de Freud para criar seus pensamentos, dentre eles Carl Gustav Jung (1875 - 1961) e Jacques Lacan (1901 - 1981). Jung, contemporâneo de Freud, divergiu em diversos pontos de seu pensamento, fundando a “psicologia analítica”, desenvolvendo novos conceitos, como o de individuação, inconsciente coletivo, personalidade introvertida e extrovertida e o conceito de sombra (OLIVEIRA, 2013²). O conceito de sombra de Jung, embora tenha sido desenvolvido a partir de um texto de E.T.A. Hoffmann, assim como o conceito de estranho de Freud, conforme aponta Márcia Coelho (2014), afasta-se dele na medida em que se refere à personalidade. Já Lacan, propõe um retorno à teoria de Freud, desenvolvendo, dentre diversos conceitos, o que marcou seu pensamento, que são as três formas de registro da mente: o imaginário, o simbólico e o real.

¹ Essas informações constam em: ALMEIDA; ATALLAH, 2009, p. 150-154. Artigo disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pe/v14n1/a18v14n1.pdf>. Acessado em 22 de março de 2017.

² Referência dos conceitos de Jung pode ser visto nesta página http://psicologiajanguiana.com.br/?page_id=88. Acessado em 8 de março de 2017.

Diversos foram os interlocutores da teoria psicanalítica, desde a época de Freud até os dias atuais, e diversos são os autores que estudam a relação entre psicanálise e arte, entre o conceito de estranho e as artes plásticas e, mais especificamente, a pintura. No Brasil, há uma defasagem de pesquisas na área de artes, que relacionem o estranho de Freud às artes plásticas, no entanto foi possível encontrar diversos artigos a respeito durante o doutorado sanduíche realizado na Universidade de Aarhus, na Dinamarca.

A psicanálise é mais uma das áreas na qual a pesquisa em arte pode se apoiar para pensar a própria arte. Entretanto, nem todos os conceitos da psicanálise, nem todas as relações existentes da arte com a psicanálise são aqui abordados. O fenômeno do estranho, ou a sensação de estranheza, é somente possível por meio do seu acontecimento, pois é quando é formado. Não é algo que se tem consciência previamente ao seu acontecimento, ou seja, não se sabe de sua existência, do que se estranha, antes de seu acontecimento, o que será melhor discorrido durante o texto.

Tendo consciência das diversas pesquisas realizadas acerca do psiquismo, propõe-se aqui um retorno à Freud, uma retomada de seus escritos, embasando-se nos textos que possuem relação com as artes e com o estranho, propondo reflexões que partem do processo criativo. O conceito de estranho de Freud já estava presente durante a pesquisa de mestrado, quando buscou-se trabalhar imagens familiares, de modo a conseguir maior impacto, o que se tornou mais presente nos trabalhos relativos a morte, quando o caráter assustador apareceu mais forte e instigante, assunto que iniciará o texto, compondo o primeiro capítulo, “Do grotesco ao estranho”. Assim, sentia-me ligada ao pensamento de Freud desde o mestrado, instigada a investigar mais seus escritos e seu conceito de estranho, por esse motivo, Freud foi o escolhido.

Fazem-se presentes alguns interlocutores de Freud, que propõem relações entre a psicanálise e as artes e, ainda, os que relacionam especificamente o estranho com outras linguagens, como a literatura, relação já presente no artigo base da pesquisa, que utiliza “O Homem da Areia”, de E.T.A. Hoffmann, como alicerce para construir seu conceito. A relação entre a psicanálise e as artes será abordada no segundo capítulo.

No artigo *Das Unheimliche* (O estranho), de forma resumida, Freud destaca coincidências indicativas de que o estranho aparece no que é muito bem conhecido e

familiar. Relacionando o familiar ao que não é público, seu conceito estende-se ao que está recluso e escondido. Partindo da infância, o autor relaciona o “complexo de castração” como uma das ameaças mais amedrontadoras. O duplo, a repetição e o retorno também aparecem como possíveis dispositivos para o estranho. Assim, o estranho é percebido como algo que deveria continuar escondido, mas “veio à luz”. Logo, Freud chega ao lugar escondido, familiar, na origem do estranho, de onde todos vieram, o *heim* (lar), a genitália da mãe.

Buscou-se realizar uma pesquisa em artes plásticas tendo o estranho como mote inspirador e instigador do processo criativo, assim como compreender o estranho do ponto de vista do processo artístico, uma falta observada pelo próprio autor: “Poderíamos dizer que esses resultados preliminares satisfizeram o interesse *psicanalítico* pelo problema do estranho, e que aquilo que resta pede provavelmente uma investigação *estética*” [grifo do autor] (FREUD, [1919] 1996a, p. 262).

Não se trata de uma tentativa de representar artisticamente o estranho ou a teoria da psicanálise, ou mesmo de realizar um esquematismo por meio do qual se possa identificar a complexidade desse conceito em obras de arte em geral. Tampouco se pretende psicanalisar a obra de arte. A proposta não parte da psicanálise, mas da área artística, ao tratar de uma pesquisa em arte e o conceito do estranho foi tido como detonador de processos criativos. Os conceitos da psicanálise são com frequência objeto de interesse das artes plásticas, como, por exemplo, a exposição realizada em Londres, *Neurotic Realism*, que gerou o livro-catálogo *The new neurotic realism*, de Dick Price (1998).

Mas o que significa ter este conceito de estranho como propulsor e inspirador de uma pesquisa em arte, especificamente em pintura? Um interessante apontamento é feito por Ana Maria Portugal (2006), “O estranhamento, dentro da evolução histórica, é um ponto de descontinuidade, de refutação, que promoverá a criação. Quanto ao estranho, como experiência de limites, não há dúvidas de que se constrói à beira do real” (PORTUGAL, 2006, p. 24).

Esta pesquisa foi elaborada em cinco capítulos. O texto inicia nas origens do interesse no tema, vindo de um desdobramento da pesquisa realizada no mestrado em artes visuais sobre o *Corpo Grotesco*, no qual o estranho aparece em parte dos trabalhos e do processo criativo. Separadamente, são apresentados os trabalhos realizados durante esse período.

Os capítulos seguem fazendo uma relação com a pintura, dividido em formas, veladuras e texturas. As “Formas do estranho”, segundo capítulo, define e contextualiza o conceito de estranho de Sigmund Freud, dividido entre: “O estranhamento e a estranheza”, no qual são apresentadas as diferentes vertentes e significados dos termos com raiz no estranho, contextualizando o termo; o segundo subcapítulo discorre sobre a relação “Psicanálise e arte”, apresentando reflexões de autores da psicanálise e introduzindo alguns artistas de referência; passando para análise de Freud de uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci e de uma obra de Michelângelo, *Moisés*, ou a análise de um artista plástico e uma obra de arte, únicos estudos de Freud sobre as artes plásticas; o capítulo finaliza apresentando a maior parte do artigo *Das Unheimliche* (O estranho) de Sigmund Freud, utilizado como fonte base para esta pesquisa, discorrendo sobre a maioria dos conceitos nele contidos.

O capítulo “Veladuras do estranho” apresenta o que é possível ver um pouco mais ao fundo: “O prazer e o desprazer na arte” fala de alguns textos de Freud relacionados às artes, tratando, dentre outras coisas, da relação do estranho com o prazer e “O olhar estranho”, no qual é observada a presença da ficção no estranho, um ponto que parece ser essencial para o fenômeno do estranho, em específico para o campo das artes plásticas. Aqui são apresentados alguns trabalhos, de artistas de referência. Nesse capítulo é apresentado o restante dos elementos e conceitos trazidos por Freud no artigo “O estranho”.

O quarto capítulo apresenta os dois processos criativos iniciais realizados no referido curso de doutorado. O primeiro, “Profundo, uma proposta de instalação”, expõe o processo de elaboração de um projeto para o espaço expositivo *Octógono*, da Pinacoteca e “Manchas de chamas”, mostra o processo dos trabalhos feitos sobre placas de metal a partir da queima de manequins de plástico. Ambos foram resultados de disciplinas realizadas no curso.

O quinto capítulo, “Texturas do estranho”, começa apresentando trabalhos artísticos que serviram de referência e lugares do estranho, partindo da experiência própria, e alguns trabalhos realizados, para, no segundo subcapítulo, apresentar o restante dos trabalhos desenvolvidos em pintura durante o curso, discorrer acerca do processo criativo e pensar o estranho a partir dele. Nesse capítulo tem-se como referência bibliográfica o estudo de Freud (1976a) acerca da origem da criatividade, que o autor relaciona à fantasia, ao devaneio e ao sonho e compara ao brincar de

uma criança; e Hubert Damisch (1996), que analisa o problema da imagem, ou seu desaparecimento, na história da arte, a partir de estudos de Freud sobre a histeria e os sonhos. Esse último capítulo constitui-se como parte principal da pesquisa, pois foi a partir dos processos dos trabalhos artísticos, nele apresentados, que ocorreram as reflexões no decorrer da pesquisa e possibilitaram pensar o estranho a partir do processo criativo em pintura.

CAPÍTULO 1 - DO GROTESCO AO ESTRANHO

O que leva uma pessoa a apreciar uma arte que traz aversão, desconforto, medo? Por qual motivo alguém poderia gostar de algo angustiante, depressivo, macabro, feio? Acredito que a pergunta correta seria: Por que não admirar esse tipo de arte? Os artistas românticos traziam esta questão, “Friedrich Schlegel chega a se perguntar como é possível que não se tenha ainda encontrado uma teoria estética do gênero poético-diabólico” (PORTUGAL, 2006, p. 74).

A pesquisa de doutorado é uma continuação da realizada durante o mestrado em artes visuais, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2007-2009, sobre o *Corpo Grotesco*³, cuja investigação do corpo humano direcionou os estudos para o grotesco.

Investigou-se o conceito de grotesco na pesquisa de mestrado, tendo-se dois autores como principais referências, Mijail Bajtin⁴ e Wolfgang Kayser. Grosso modo, para Kayser, o grotesco está ligado à parte externa do corpo, à fantasia, ao irreal, à fábula e ao lúdico. O autor também fala da sensação de estranhamento diante do grotesco. Já segundo Bajtin, o termo tem sua essência na cosmovisão carnavalesca presente na Idade Média, quando a imagem do baixo corporal tinha um simbolismo transcendente com o elevado.

Na dissertação também foram utilizadas referências da história da arte, na qual o grotesco pode ser encontrado, como em Francisco Goya, Jacques Callot, Diego Velázquez e Hieronymus Bosch. De acordo com Kayser, o grotesco aparece no bizarro, na deformidade, na fantasia e, para Bajtin, ele está ligado às partes internas do corpo, está nas excrescências, nos órgãos, nas proeminências, nos orifícios, imagens que mostrem o todo corporal e seus limites.

As referências teóricas e artísticas do estudo sobre o *Corpo Grotesco* trouxeram significativa influência no processo artístico durante o mestrado. Como a pesquisa era focada no corpo, foram pesquisadas anormalidades e práticas corporais, das cotidianas às consideradas bizarras, as que pude imaginar e as que vieram até mim. “Vieram até mim”, pois em diversos momentos, ao apresentar trabalhos artísticos

³ ESQUIVEL, Talita G. R., *Corpo Grotesco*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. 2009. Dissertação de mestrado disponível em <http://www.tede.udesc.br/bitstream/handle/1332/1/talita.pdf>

⁴ Mijail Bajtin é o autor do livro na referência espanhola utilizada: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, sendo Mikhail Bakhtin o nome de origem do autor.

e realizar comunicação de artigos, pessoas do público entraram em contato para contar seus próprios dilemas, fetiches, problemas, a forma como se relacionavam com o corpo. Pessoas que se cortavam por prazer, ou que se infligiam ferimentos por curiosidade quanto a sua tolerância à dor, outras indignadas com os padrões existentes para o corpo e também as que haviam feito ou fariam cirurgias plásticas.



Figura 1 - **Talita Esquivel**. Frame do vídeo *Feito à mão*⁵. 2008 (fig. 1).

No processo de criação realizou-se um vídeo, chamado *Feito à mão*, que, mesmo não tendo sido utilizado na dissertação, foi relevante no processo de pesquisa. O vídeo foi apresentado na *Mostra Audiovisual do Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder* (2008). A reação do público foi surpreendente por demonstrar um grande desconforto com o vídeo, que mostrava o cortar das cutículas dos dedos da mão até sangrar. Essa inflição pode ser vista como pequena quando comparada ao que é mostrado em filmes de terror, que expõem uma violência extrema ao corpo, ou Jornais televisivos que apresentam tragédias. É provável que o potencial da imagem esteja justamente no fato de se desnudar algo que é tão comum e cotidiano, como o machucar das cutículas.

⁵ Na época foi apresentado com o título *Fazendo a mão*. Vídeo disponível em <http://www.wooloo.org/exhibition/entry/111546>.

A produção do mestrado tinha por objetivo utilizar imagens potenciais para causar impacto no público, trabalhos direcionados não à compreensão, mas a sensação de repulsão. Em contraponto, houve a busca pela qualidade pictórica, na técnica e no uso das cores, visando à atratividade. Outra intenção foi dialogar, em oposição, com a ideia de belo ou de decoração na arte. Busquei criar imagens a partir das fotos tiradas por mim mesma, explorando ambiguidades e recortes.



Figura 2 - **Talita Esquivel**. *O nascimento da pulsão*. Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40 m. 2008

Explorou-se o conceito de corpo grotesco como um corpo mais natural do que idealizado, um corpo no qual aparecem as manchas, veias, cicatrizes, sangue. A pesquisa foi dividida em três partes, partindo de um corpo natural, do corpo gordo, marcado e alterado – tendo como referência Lucian Freud, Priscila dos Anjos e Fernanda Magalhães – passando por mutilações relativas a padrões de beleza, que foram chamadas de mutilações voluntárias – referência em Jenny Saville, Orlan e Herman Nitsch – até o tema da morte, quando visitei hospitais e laboratórios de

anatomia, tive contato com cadáveres, chegando a bebês siameses natimortos – referência em André Serrano, Jenny Saville e Witkin.

No processo criativo, durante o mestrado, procurei trabalhar com uma ideia central, que já trazia indícios do “estranho” de Sigmund Freud, o qual mantive comigo durante todo o processo: o familiar a todos. A ideia de familiaridade foi pensada como uma forma de potencializar os trabalhos, em relação ao impacto que se pretendia, ou seja, maior identificação por parte do público. Procurei tratar do que é comum a todos, em relação ao corpo, sem identificação do sujeito, em alguns casos sugerir a ideia de olhar para o próprio corpo pelo posicionamento das imagens, como nas pequenas mutilações cotidianas.



Figura 3 - **Talita Esquivel**. *Ocultações / Surreptitious*. Óleo sobre papel. 50 x 65 cm. 2008

Toda a história e conceito do grotesco me causaram identificação e admiração. A ideia de que grotesco não é em si algo repugnante e grosseiro, fez-me questionar como a imagem do sangue poderia trazer asco se vista como sinal de vida. Na minha visão, o grotesco traz uma forma poética de ver e vivenciar essas imagens.

No mestrado, os estudos acerca do corpo se direcionaram ao cultural, ao corpo fora dos padrões da sociedade, à feiura. Assim, as imperfeições e deformações naturais apareceram como importante elemento nas imagens.

Um fato relevante marcou o processo criativo dos trabalhos quando no tema morte. Logo após realizar as fotografias dos cadáveres, quando ainda não havia definido como trabalhar com elas, as observei no computador. Estava sozinha, à noite, em minha casa e elas me causaram um medo terrível, dezenas de fotos, a maioria cadáveres de bebês em formol. A incógnita sobre como iria trabalhar com aquelas imagens, trouxe-me uma alternativa de convivência com elas, na expectativa de que ajudasse a amenizar seu caráter assustador. Assim, coloquei-as na parede da sala e aos poucos elas foram se acostumando comigo. As sensações experienciadas, durante todo o contato com os cadáveres, trouxeram um novo aspecto ao processo criativo e um direcionamento diferente do que estava seguindo. Foi a partir da percepção de que determinados trabalhos traziam aspectos estranhos, ou assustadores, ou sinistros, sem, no entanto, terem características grotescas, que originou o interesse por um aprofundamento nesse sentido.

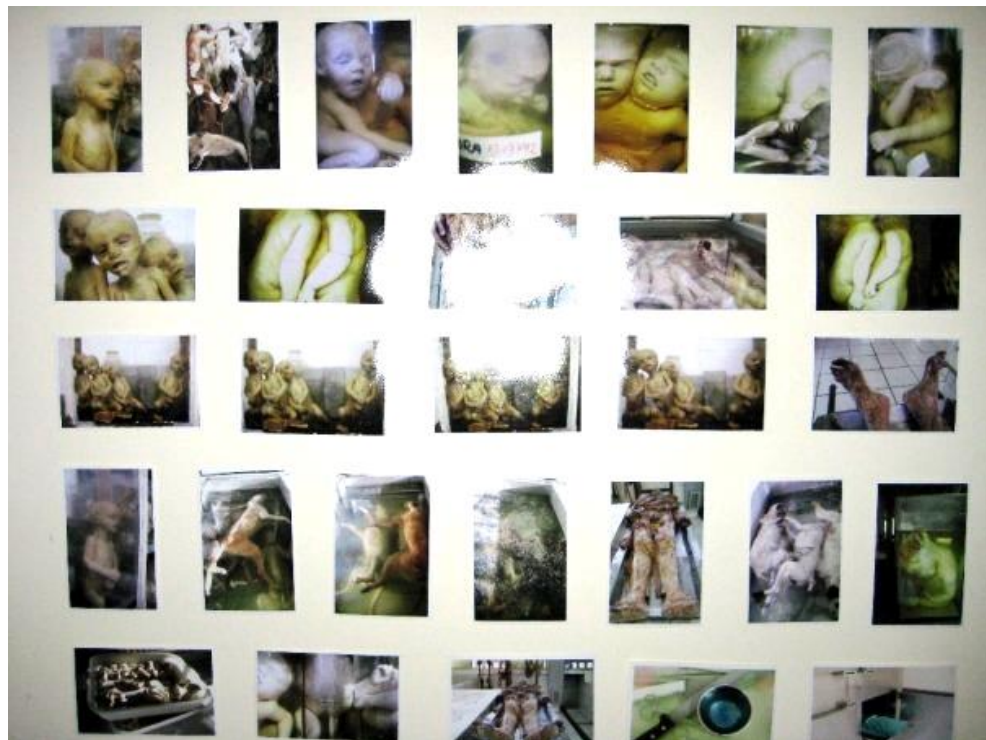


Figura 4 - **Talita Esquivel**. Fotografias na parede – detalhe

1.1 - OUTROS TRABALHOS DO MESTRADO



Figura 5 - **Talita Esquivel**. *Intimidades*. Óleo sobre tela. 1,20 x 1,60 m. 2008



Figura 6 - **Talita Esquivel**. *Depois de Courbet*. Óleo sobre tela. 1,20 x 1,50 m. 2008



Figura 7 - **Talita Esquivel**. Sem título. Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40 m. 2008



Figura 8 - **Talita Esquivel**. *Caprichos*. Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40 m. 2008



Figura 9 - **Talita Esquivel**. Sem título. Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. 2008



Figura 10 - **Talita Esquivel**. *Síndrome de Frankenstein*. Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40 m. 2008



Figura 11 - **Talita Esquivel**. *O pior castigo*. Couro, fios de cobre e agulha. 90 x 90 cm (variável). 2008

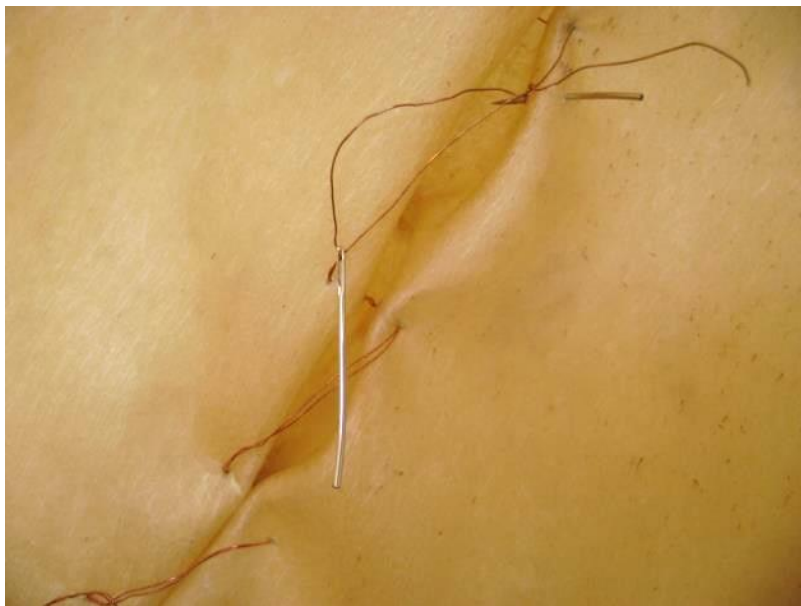


Figura 12 – Detalhe do trabalho *O pior castigo*



Figura 13 - Talita Esquivel. Série fotográfica, 2008



Figura 14 - Talita Esquivel. Série fotográfica, 2008



Figura 15 - Talita Esquivel. Série fotográfica, 2008



Figura 16 - **Talita Esquivel**. Série fotográfica, 2008



Figura 17 - **Talita Esquivel**. Óleo sobre tela. 1,40 x 1,40m. 2009



Figura 18 - **Talita Esquivel**. Óleo sobre tela. 1,20 x 1,60m. 2008

CAPÍTULO 2 - FORMAS DO ESTRANHO

2.1 - O ESTRANHAMENTO E A ESTRANHEZA

O conceito de estranhamento na arte vem sendo construído desde as vanguardas artísticas, que o utilizaram como um direcionamento para suas produções. Os escritos da psicanálise tiveram impacto no meio artístico, sendo os Surrealistas e os Dadaístas os maiores investigadores dessa relação, tentando alcançar o inconsciente em seus trabalhos, conforme aponta Paulo Reis:

Sonhos, delírios, alucinações, vertigens e associações desvelavam, para seus artistas, uma realidade escondida, subterrânea mesmo, por dentro daquela outra em que se vivia. O surrealismo arquiteta estranhamentos pela troca de lugares - algo como um guarda-chuva e uma máquina de costura numa mesa de dissecação [Lautréamont], frottages, método paranoico-crítico, colagens, *cadavre exquis*, entre muitos outros. O crítico e poeta mexicano Octavio Paz, no livro *O Arco e a Lira*, afirma que o surrealismo é um movimento pioneiro ao se debruçar sobre o problema da inspiração. O fazer artístico seria trazido para a região do inteligível, sensivelmente alargado, e não mais para o domínio do gênio. (REIS, 2003⁶)

Em uma das bases da construção do conceito de estranhamento nas artes encontra-se Viktor Chklovski, com seu texto *Arte como procedimento*⁷ (1971), que embora faça uma análise do estranhamento na literatura, também o defende como o fenômeno que leva as pessoas a perceberem os objetos ao seu redor, ou mesmo gestos e atitudes próprias. O autor parte do princípio de que as habilidades aprendidas se tornam inconscientes, assim como a percepção de objetos e ações cotidianas, em um automatismo que traz uma “máxima economia de forças perceptivas”, levando a um enfraquecimento do trabalho: “sob a influência de tal percepção, o objeto enfraquece, primeiro como percepção, depois na sua reprodução” (CHKLOVSKI, 1971, p. 44). O estranhamento, evidenciado por Chklovski, pode ser visto como sinônimo de atenção, percepção e sensibilidade, como se estivesse vendo algo pela primeira vez. De acordo com Chklovski, a função da arte está justamente em ativar a percepção:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da

⁶ Texto curatorial da exposição *Estranhamento* do Rumos Itaú Cultural 2001-2003, realizado pelo prof. Dr. Paulo Reis. Disponível no link <http://www.itaucultural.org.br/projetos/estranhamento/> em “texto do curador”. Acessado em 18 de junho de 2017.

⁷ Viktor Chklovski teve seu artigo publicado originalmente em *Poetika*, em 1917. A tradução para o português foi publicada em *Teoria da literatura: formalistas russos* (1971).

singularização [*ostranenie*] dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado [grifo nosso] (CHKLOVSKI, 1971, p. 45).

Aprender a olhar o mundo ao redor, a olhar uma pintura e a olhar a própria pintura podem envolver diferentes processos e pensamentos. Durante o fazer de uma pintura, o que pode ser estendido a outras linguagens, normalmente fica-se muito envolvido com o próprio trabalho. Assim, existem estratégias para se obter um olhar distanciado, como, por exemplo, observar a pintura através de um espelho, invertendo-a no reflexo, permitindo que o olhar do autor tenha novas percepções sobre seu trabalho, podendo trazer a sensação de estar vendo-o pela primeira vez. A observação das potencialidades visuais do mundo ao redor não é um processo isolado de determinado objeto, mas envolve o sujeito, sofre influência de gostos pessoais, vivências, sonhos, leituras e interesses, afetando assim a forma como se percebe o mundo.

Esse estranhamento também pode ser visto no texto do autor Paul Valery (2015), no estudo que fez sobre *Degas dança desenho*, que discorre sobre a percepção tida através do desenho, “Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente” (VALERY, 2015, p. 61). Valery chega a constatar que não conhecia o nariz de sua melhor amiga:

Não posso tornar precisa minha percepção de uma coisa sem desenhá-la *virtualmente*, e não posso desenhar essa coisa sem uma atenção voluntária *que transforme de forma notável o que antes eu acreditava perceber e conhecer bem*. Descubro que não conhecia o que conhecia: o nariz de minha melhor amiga.... [grifo do autor] (VALERY, 2015, p. 61-62)

Valery coloca “deve-se *querer para ver* e essa *visão deliberada* tem o desenho como *fim* e como *meio* simultaneamente” [grifo do autor] (VALERY, 2015, p. 61). Essa mesma relação pode ser feita com a pintura, a percepção do mundo enquanto se pinta. Fazer uma pintura a partir de observação direta de um objeto do mundo real, como no caso de Degas com as bailarinas, e talvez isso se amplie a outras formas de pintura, como quando não se está observando um objeto do mundo, ou buscando alguma semelhança com a realidade, a percepção pode ser em relação à própria pintura que se pinta, às cores, pinceladas, texturas, transparências, à plasticidade. Quanto mais se observa, mais se percebe. Mesmo tendo percebido determinada

característica enquanto a pinta, e mesmo que a tenha feito com aquela intenção, depois de um pouco mais de trabalho, aquele mesmo detalhe pode trazer novas percepções. São percepções que tive durante meu próprio processo de pintura. No processo de produção pode-se trabalhar a percepção ou estranhamento do mundo e da própria pintura, o que também ocorre para o observador, a partir de um trabalho pronto.

Apesar do estudo de Chklovski sobre o estranhamento ter relações com a teoria psicanalítica, ao envolver o conceito de inconsciente, ela se diferencia do conceito de estranho de Sigmund Freud.

Em uma primeira análise, uma das diferenças do estranho de Freud em relação ao estranhamento de Chklovski está na desfamiliarização deste último, em contraponto com o “familiar” não reconhecido do primeiro. A estranheza de Freud está ligada ao assustador, enquanto que o estranhamento de Chklovski está no ordinário, ligado à percepção do mundo. O termo estranho tem uma série de variações e diferenças, algo que foi notado por Ana Maria Portugal⁸:

De fato, encontramos em português vários derivados de estranho que permitem nuances entre “estranho” (o esquisito, o de fora), “estranheza” (singularidade, sensação de surpresa, desconforto, desconfiança), “estranhar” e “estranhamento” (ato de distanciar-se, de censurar, de desviar de algo ou de esquivar-se), cabendo ainda os adjetivos derivados: “estranhão” e “estranhado” (Houaiss e Villar, 2001). A etimologia indica o latim: *extraneus*, a, um. adj. = de fora, externo, estranho (Souza, F. A., 2984) [grifo da autora] (PORTUGAL, 2006, p. 20).

Pichon-Rivière (2011) coloca o que considera sinônimos de *Das unheimliche* em espanhol. O autor escolhe “lo siniestro” como tradução para o espanhol, mas por acreditar que não corresponde totalmente ao seu significado original, coloca diversos sinônimos:

Con mayor o menor propiedad podría decirse también: truculento, horroroso, temible, espantoso, cruel, atroz, inhumano o sobrehumano, fiero, grande, excesivo, desacompasado, espeluznante, consternante, asombroso terrorífico, pasmoso, insólito, desacostumbrado, misterioso, fantástico, lúgubre, inquietante (o, como en la traducción francesa: ‘inquietante extrañeza’), etc. Cada uno de estos términos corresponde a un matiz de *Unheimlich*. ‘Lo siniestro’ quizá sólo tenga la única ventaja de englobar varios matices, aunque no todos; de ser un concepto con intenso tono negativo (considérense sus múltiples

⁸ O nome completo da autora (via Currículo Lattes) é Ana Maria Portugal Maia Saliba, porém, é referenciada aqui como Ana Maria Portugal, conforme consta na referência do livro “*O vidro da palavra: estranho literatura e psicanálise*” (2006).

antinomias con ‘diestro’), y de aceptar los diversos usos que se da a *Unheimlich* [grifo do autor] (PICHON-RIVIÈRE, 2011, p. 43 e 44).

Algo intrigante do conceito de *unheimlich*, trazido por Freud, está na sua impossibilidade de tradução, como pode ser visto no português. O termo traz o aspecto de assustador em seu conceito, não conseguindo ser traduzido completamente por “estranho”, tradução de 1969, ou mesmo por “inquietante”, tradução de 2010, o qual apresenta similaridade com o termo em francês: “Há uma dificuldade em se traduzir o termo para o português, em ‘expressar o que é, ao mesmo tempo, não-familiar, contendo em si o familiar’. No francês é traduzido como ‘*inquiétante étrangeté*’” (PORTUGAL, 2006, p. 61). Portugal acrescenta: “‘*Ange = étrange, estrange = étranger...*’, escreve Paul Valéry [...], ao que Lacan acrescenta: *étrange, être-ange*, e nós deslizamos para *lettre-ange*, letra-anjo” [grifo da autora] (ibidem, p. 107).

Muitos são os estudos em português que se utilizam da tradução “estranho”. Ele é mais reconhecido, mais “familiar”, em português, do que “inquietante”, e possui uma relação maior com a pesquisa, conforme será explorado no decorrer do texto. Assim, ao considerar o “estranho” como a palavra que melhor define o conceito de *unheimlich* em português, tendo consciência das suas diferentes traduções, a presente pesquisa adota o “estranho” para seu desenvolvimento:

Pouco importa se são as imagens do sonho ou da ficção que traduzem o *Unheimliche*, esse real “incognoscível”, que, de maneira muito significativa, não tem tradução para outras línguas, não pode ser traduzido, ou então, ao ser traduzido, passa pelos mais variados desvios. O incognoscível, assim como o intraduzível benjaminiano, não pode ser comunicado, mas apenas representado por imagens que, através de uma infinita variedade de possíveis respostas, (co)respondem a esse núcleo inatingível, correspondendo-se mutuamente (OTTE in PORTUGAL, 2006, p. 15).

2.2 - PSICANÁLISE E ARTE

A obra de Freud traz toda uma relação com as artes desde sua instauração. Os mistérios da subjetividade humana, os sonhos, as abstrações dos pensamentos, são objetos de interesse dos artistas, muito antes de Freud lançar seus primeiros livros. Talvez por isso houve uma aceitação tão imediata das teorias do inconsciente, por parte dos artistas, conforme observa Ernest Gombrich:

Por volta de 1900, ano em que Freud publicou *A Interpretação dos Sonhos*, três nomes mereciam imenso respeito entre os críticos de arte: Nietzsche, que comparava a criação artística com a intoxicação; Tolstói, que, no livro *Que é a Arte?*, definiu-a como comunicação de sentimentos; e Benedetto Croce, que rejeitava toda arte como mera retórica que não conseguia ser uma expressão lírica genuína.

Não é surpresa que o livro de Freud tenha causado um impacto maior em artistas e críticos, pois esses sempre estiveram inclinados a entender a obra de arte como uma expressão subjetiva e a considerar sua afinidade com o sonho. De qualquer forma, o parentesco entre o gênio e o louco foi um dos assuntos preferidos do *fin de siècle* [grifo do autor] (GOMBRICH, 2012, p. 191).

O artista Gustav Klimt, ligado ao simbolismo e *art nouveau*, viveu na mesma cidade, Viena, e na mesma época que Freud, mas teria o psicanalista conhecido a obra do artista? De acordo com o documentário *Andrew Graham-Dixon on Klimt*⁹, não há evidências de que se conheceram ou se Freud conheceu seu trabalho, embora os dois compartilhassem das mesmas questões. “Klimt, assim como Freud, colocou a sexualidade no centro da experiência humana”¹⁰, tratou da forma e da psiquê feminina, do sexo e da morte como uma obsessão em seus trabalhos, afirma o apresentador. O crítico de arte Andrew Graham-Dixon, que apresenta do vídeo em homenagem a Klimt, faz a suposição de que Freud teria se interessado pela figura de Klimt, um homem que nunca se casou e, mesmo morando com a sua mãe, teve 14 filhos. Durante a pesquisa, não foi encontrada qualquer referência de Freud a Gustav Klimt ou ao seu trabalho.

⁹ SCHULMAN, David (diretor). Andrew Graham-Dixon (apresentador). *Andrew Graham-Dixon on Klimt*. Vídeo documentário. Duração 6min25s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6d-EqipwZn8>. O vídeo é uma homenagem a Klimt, em virtude de uma exposição na Tate Liverpool, em 2008. Acessado em 19 de Janeiro de 2016.

¹⁰ Original: “Klimt, like Freud, placed sexuality at the heart of human experience”.

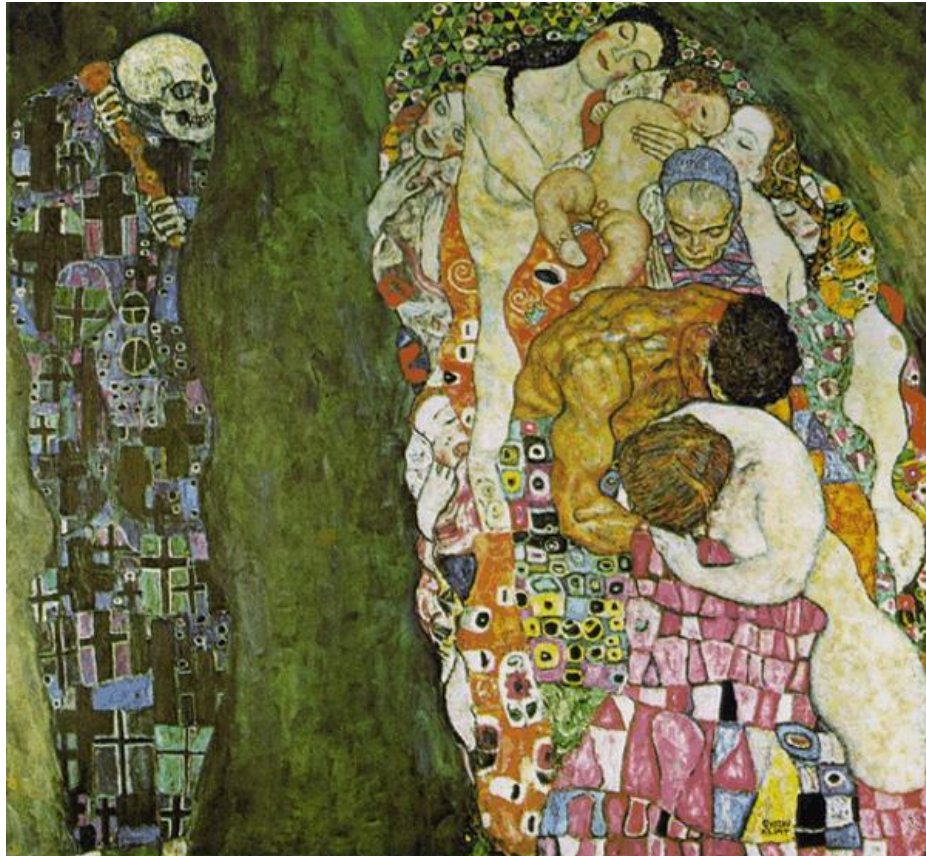


Figura 19: **Gustav Klimt**. *Morte e vida*¹¹. Óleo sobre tela. 178 x 198 cm. 1915.

Conforme observa Noemi Moritz Kon (1996), Freud vive em pleno início do modernismo, um momento de extrema ruptura com os valores clássicos, e é nesse contexto que faz o estudo da mente ir além do que estava estabelecido.

No final do século XIX, no mesmo momento em que Freud dá seus passos fundamentais na criação da psicanálise, um sentimento de inconformismo toma os artistas. Desse descontentamento com os rumos da pintura é que nasce o que chamamos hoje, genericamente, “arte moderna” e que teve na pintura, talvez, seu ícone maior (KON, 1996, p. 43)

Freud não estava muito envolvido com o meio artístico de sua época, considerava os artistas modernistas, em geral, insanos, conforme podemos observar em carta enviada a Oscar Pfister em 21 de junho de 1920:

Comecei a ler seu livro sobre o Expressionismo com tanto interesse quanto aversão [...]. Porque acho que o senhor deve saber que na vida real sou muito intolerante com os malucos, que só vejo neles o lado pernicioso e que, quando se trata desses ‘artistas’, sou quase um

¹¹ KLIMT, Gustav. *Gustav Klimt Museum*. Imagem disponível em <http://www.klimt.com/en/gallery/late-works/klimt-tod-und-leben-1915.html>. Acessado no dia 05 de dezembro de 2016.

desses que o senhor no princípio exprobra como pequenos-burgueses e pedantes [...] (FREUD¹² apud KON, 1996, p. 71 e 72).

Em carta dirigida a Stefan Zweig (20/07/1938) (apud KON, 1996, p. 72), Freud conta sua mudança de impressão em relação aos surrealistas:

Tenho, é claro, motivos para agradecer-lhe a apresentação que me trouxeram os visitantes de ontem. Porque até então eu me inclinava a considerar os surrealistas, que aparentemente me acolheram para santo padroeiro, como loucos arrematados (digamos, 95 por cento, como o álcool). O jovem espanhol [Salvador Dalí, nascido em 1904], entretanto, com seus ingênuos olhos de fanático e sua inegável maestria técnica, fez-me reconsiderar minha opinião.

Seus gostos estavam mais voltados para as antigas estátuas gregas:

Ao que parece, Freud não era afeito às inovações artísticas da Viena de sua época. Entre os gostos de Freud, um se sobressaía: sua predileção pela coleção de estatuetas antigas, romanas, gregas e egípcias, interpretada por alguns autores como sua necessidade de encontro com as origens remotas da cultura ocidental, do mundo mediterrâneo, suas próprias raízes. [...] Mas também tinha um sentido especial expresso pelo próprio Freud: “Estranhos anseios secretos afloram em mim – pelo Oriente pelo Mediterrâneo, por uma vida totalmente diferente: desejos da infância, que nunca serão realizados” (KON, 1996, p. 73)

Ao utilizar o conceito de estranho de Freud, a pesquisa perpassa a psicanálise. A relação entre arte e psicanálise foi explorada por diversos autores, a começar pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (1979). Segundo a bibliografia comentada de Stéphane Huchet (in Didi-Huberman, 1998), Lyotard analisa “questões da figurabilidade, do deslocamento, do procedimento imagético do sonho, do figural como opacidade, verdade e evento [...]” e continua:

Para a Teoria da Arte, *Discours-figure*¹³ realizou, portanto, uma virada na direção do *corpus* freudiano, mas num nível transcendental e não unilateralmente ideológico [...]. Vários núcleos da doutrina freudiana forneceram a Lyotard um material de elaboração daquilo que ele chamava de “outro espaço”, um espaço articulado com as conquistas pós-cézannianas das vanguardas tanto plásticas quanto discursivas. (HUCHET In: DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 16)

Segundo Huchet (in DIDI-HUBERMAN, 1998), Lyotard anuncia o que mais tarde será tratado por Hubert Damisch (1984) e, seu discípulo, Georges Didi-

¹² Citação retirada, segundo Kon, de: S. Freud, *Correspondência de Amor e Outras Cartas (1873-1939)*, 1982.

¹³ LYOTARD, Jean François. *Discurso, figura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

Huberman (2012), que se dedica às “fantasias da pintura”, em *La peinture incarnée*¹⁴, a partir do pensamento lacaniano, com semelhanças e complementariedades ao livro de Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*¹⁵. Ambos são baseados em um conto de Honoré de Balzac (1799 - 1850), porém Damisch visa “aludir ao paradigma freudiano do trabalho do sonho na constituição das imagens pictóricas” (HUCHET In DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 11), conforme será retomado no quinto capítulo.

Noemi Moritz Kon observa que, em *Introdução à psicanálise*, Freud apresenta “um caminho de regresso que conduz a fantasia à realidade: a arte” (FREUD apud KON, 1996, p.147). A autora pensa o ato psicanalítico pelo “vértice estético”, no livro *Freud e seu duplo* (1996), no qual relaciona o fazer artístico e o fazer psicanalítico:

Enfim o gesto do pintor, tal qual Merleau-Ponty o apresenta, é, ao meu ver, emblemático do ato psicanalítico, no sentido de que nesse gesto criador podemos ver nascer uma realidade que não terá existência a não ser por meio desse fazer. “A arte não reproduz o visível, faz visível”, disse Paul Klee em “Schöpferische Konfession”. [...] Parodiando o pintor, a psicanálise não reproduz o audível, ela faz audível (KON, 1996, p. 28-29).

A intenção desta pesquisa não é a de aplicar a psicanálise à arte, nem mesmo seu oposto, mas explorar um conceito específico de sua teoria em relação às artes plásticas, partindo da prática artística. Assim, interessa observar como é vista a relação entre psicanálise e arte.

Freud não coloca o que faz como tratamento ou cura, mas análise psíquica, assim psicanálise (REGNAULT, 2001, p. 36). A psicanálise aplicada se refere a terapia ao sujeito por meio da fala e da escuta, conforme observa François Regnault (2001), referindo-se a Lacan:

“Conhecemos a inversão operada por Lacan em relação à perspectiva freudiana: não existe psicanálise aplicada às obras de arte”.
“[...] A psicanálise só se aplica, em sentido próprio, como tratamento e, portanto, a um sujeito que fala e ouve” (apud LACAN 1958: 747). Assim, não se psicanalisa nem os mudos, nem os surdos, nem os mortos!” (REGNAULT, 2001, p.19).

A psicanálise se aplica ao sujeito, não ao objeto. Logo, não se aplica a psicanálise à arte, nem mesmo para tratar o sujeito que a produz. Ou seja, um trabalho

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

¹⁵ DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture* (Janela amarelo cádmium ou os de baixo da pintura) Paris, Ed. Du Seuil, 1984.

de arte não pode ser visto, em primazia, como sintoma ou como reflexo de um distúrbio psíquico do indivíduo que o produziu. Considero um assunto importante, já que, ao ver os trabalhos onde machuco alguma parte do corpo – por exemplo, como na pintura *Ocultações* (figura 3) ou no vídeo *Feito à mão* (figura 1) – disseram-me, algumas vezes, que eu deveria fazer tratamento, pois estava com algum distúrbio psíquico. Houve, inclusive, quem me contasse de sua conversa sobre meus trabalhos em consulta, sendo a necessidade de tratamento confirmada pelo psicoterapeuta. Assim, o trabalho artístico não foi visto como um trabalho artístico, que pode trazer reflexos de seu autor de diversas formas, dentre elas de manifestações do inconsciente ou mesmo de distúrbios, o problema está em considerá-los acima de qualquer outro caráter. Mas, em geral, a arte não é vista como sintomática, do contrário a maioria dos artistas que tenho como referência teria sido internado ou estaria em tratamento. De acordo com Regnault (2001), Lacan trouxe a questão: “[...] por mais que Lacan tenha declarado, por exemplo, que Hamlet não é um caso clínico, que ele não é talvez nem histérico nem neurótico obsessivo (ou que antes é um e outro) (Lacan 1958-9, aula de 18 de março de 1959) [...]” (REGNAULT, 2001, p. 22).

Para Lacan, conforme aponta Regnault, a arte poderia trazer revelações à teoria psicanalítica, fazendo o oposto, uma psicanálise que incluísse a arte, ou poderia se dizer aplicando a arte à psicanálise: “Lacan, portanto, não aplicará a psicanálise à arte nem ao artista. Mas aplicará a arte à psicanálise, pensando que, porquanto o artista preceda o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica” (REGNAULT, 2001, p. 20).

Há indivíduos que, após diagnosticados com uma doença psíquica, acabaram desenvolvendo seu potencial artístico. Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), teve uma visão de Cristo, acompanhado de anjos azuis, que o incumbiu de reconstruir o mundo em miniatura. Bispo dirigiu-se a um Mosteiro, apresentando-se como o escolhido, onde não foi santificado, mas encaminhado pelos padres a um hospital psiquiátrico, onde ficou internado (HIDALGO, 2009). Lá dentro realizou uma grande produção de arte, em conjunto com psicoterapia, surgindo, entre a loucura e a realidade, a arte. A arte de Bispo trazia uma produção que foi chamada de “a poética do delírio”, título do livro de Marta Dantas¹⁶, de 2009. Sua arte é vista como linguagem da esquizofrenia,

¹⁶ Referência do livro: DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: UNESP, 2009.

conforme colocam Ana Celma Dantas Lima e Rejane Lucia Veiga Oliveira Johann (2015).



Figura 20 – Arthur Bispo do Rosário, *Atenção: Veneno*, sem data¹⁷.

O trabalho do Bispo tinha em seu processo a obsessão, expresso na repetição, na quantidade de trabalho, que trazia o bordado em sua maioria. Em casos como o dele, com produção dentro do hospital psiquiátrico, o trabalho de arte pode aparecer como uma forma de comunicação com o mundo, sendo que muitos desenvolveram seu potencial artístico enquanto internados. Trancafiado entre quatro paredes também já foram produzidas algumas das maiores obras literárias já realizadas, como

¹⁷ ROSÁRIO, Arthur Bispo do. *Y&R Brasil Blog*. Imagem disponível em <http://yrbrasil.com.br/tag/arthur-bispo-do-rosario/>. Acessado em 20 de fevereiro de 2017.

Graciliano Ramos, “Memória de um Cárcere” [escrito em 1936-1937, publicado em 1953], ou Dante Alighieri, com “A Divina Comédia” [1304-1321].

O psiquiatra e psicanalista Enrique Pichon-Rivière (1907-1977), em seu livro *El proceso creador*, discorre sobre a solidão do artista e a transcendência desta: “Así el creador consigue resolver su soledad que podría paralizarlo y trasciende” (PICHON-RIVIÈRE, 2011, p. 27). O autor é considerado um dos fundadores da psicologia social. Sua obra foi uma busca pelo “saber da tristeza”¹⁸ (PICHON-RIVIÈRE apud QUIROGA, 2008).

Pichon-Rivière discorre sobre os esquizofrênicos, afirmando que a quantidade de pacientes internados criativos é de apenas 2%, mas que, em geral, eles têm a necessidade de se expressar e regridem a formas arcaicas de expressão, como o uso de símbolos, ornamentos, “predomínio de perfis de figuras de frente”, o que “esconde a destruição dos vínculos com o mundo” (PICHON-RIVIÈRE, 2011, p. 30). Segundo o autor, os “alienados” têm algo de pensamento mágico (ibidem).

O autor analisa a tendência dos homens de superarem a angústia causada pelo “caráter sinistro” da genitália feminina, levando às fantasias da mulher fálica, tendo a aranha como símbolo (Pichon-Rivière, 2011, p. 45). Essa analogia do autor me remeteu às enormes aranhas de Louise Bourgeois (1911-2010).

O trabalho de Bourgeois é extremamente simbólico, como que mostrando aspectos do inconsciente. Ela possui uma obra em série intitulada *Células*, que são instalações montadas em ambientes fechados, nas quais se pode observar o dentro de fora, formadas por materiais que mudam em cada célula, como a gaiola, no caso da *Aranha*, de 1997.

¹⁸ Fonte em espanhol: “mi búsqueda ha sido saber del hombre y en particular saber de la tristeza”, em biografia de Enrique Pichon-Rivière, publicada por Ana P. de Quiroga. Disponível em <http://www.intersubjetividad.com.ar/website/articulop.asp?id=186&idioma=&idd=3>. Acessado em 16 de fevereiro de 2017.



Figura 21 - **Louise Bourgeois. Aranha. 1997**¹⁹

Pichon-Rivière refere-se ao estranho como “sinistro” e identifica nele, em sua ocorrência enquanto experiência estética, a presença do maravilhoso: “[...] Es decir, que lo maravilloso es la elaboración, por medio de procesos mentales complejos, de la vivencia de destrucción, de muerte y de lo siniestro” (PICHON-RIVIÈRE, 2011, p. 18)

O autor discorre sobre um dos elementos do estranho, a repetição, observando que a repetição do semelhante só causa estranheza em determinadas situações e identifica a “repetição involuntária”:

El factor de la *repetición de lo semejante* provoca bajo ciertas circunstancias la sensación de *lo siniestro*, recordando la zozobra que acompaña a muchos sueños. Lo mismo sucede con el retorno involuntario a un mismo lugar. El factor de la repetición involuntaria es sólo lo que nos hace aparecer *siniestro* lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo *nefasto*, de lo *ineludible*, donde en otro caso sólo habríamos hablado de “casualidad” [grifo do autor] (PICHON-RIVIÈRE, 2011, p. 47)

Para o autor, a morte é uma das situações que será sentida como sinistra na maior parte das vezes, assim como tudo relacionado a ela, como cadáveres e espíritos (PICHON-RIVIÈRE, 2011, p. 48):

¹⁹ Trabalho em exposição no Museu de Louisiana, Dinamarca. Fotografia própria em visita realizada em 31 de janeiro de 2017.

“Por eso dice Freud que con gran consecuencia y casi correctamente desde el punto de vista psicológico, la Edad Media atribuía todas las manifestaciones mórbidas a la influencia de los *demonios*, y que no se asombraría de que, para algunos, el mismo *psicoanálisis* fuera algo *siniestro*, ya que se ocupa de revelar dichas *fuerzas secretas*” [grifo do autor] (PICHON-RIVIÈRE, 2011, p. 49)

O autor coloca que a obscuridade, a solidão e o silêncio possuem um caráter sinistro e sua origem encontra-se na infância, na angústia sofrida pela criança pequena em busca de proteção, que esta sensação nunca desaparece por completo e que “sua percepção na realidade remete às piores situações de perigo sofridas pelo homem durante sua infância”²⁰ (PICHON-RIVIÈRE, 2011, p. 49 e 50).

Pichon-Rivière vê o maravilhoso como uma superação do caráter angustiante do sinistro, em nota de rodapé coloca:

Con *lo siniestro*, sentimiento de carácter negativo, debe relacionarse otro de carácter positivo – *lo maravilloso* -, antítesis del anterior, que apenas se esboza en los *Cantos de Maldoror*. Estos dos sentimientos, tan opuestos desde el punto de vista fenomenológico, están estrechamente relacionados dinámicamente, siendo *lo maravilloso* la superación de *lo siniestro*. Cuando el yo del sujeto es capaz de dominar ese sentimiento angustiante surge el otro como expresión de la calma y superación de la angustia. Este sentimiento de *lo maravilloso* se relaciona también con el éxtasis místico, que representa una aceptación de la castración, de la pasividad frente al superyó (padre = Dios) [grifo do autor] (PICHON-RIVIÈRE, 2011, p. 51)

²⁰ Texto original em espanhol: “Su percepción en la realidad recuerda las peores situaciones de peligro sufridas por el hombre durante su infancia”



Figura 22 - Trabalhos de **Yayoi Kusama**²¹

Yayoi Kusama (1929) é uma artista plástica que vive voluntariamente em uma instituição psiquiátrica. A artista tem a necessidade de produzir arte para diminuir o medo que causam suas alucinações. De acordo com a jornalista Elizabeth Blair (2017), a artista conta em sua autobiografia, *Infinity Net* (2013), que sofre com alucinações desde a infância, como quando “violetas em um campo de repente tinham rostos e vozes parecidos com humanos” (KUSAMA apud BLAIR). Seu trabalho todo distorcido e cheio de pontos e manchas trazem a repetição de forma obsessiva e parecem ser a própria alucinação. É como se a artista tornasse suas visões reais, algo tangível que se possa tatear, ou para os outros verem o que ela vê, por meio da arte.

Conforme colocado por Pichon-Rivière, o maravilhoso e o sinistro, ou estranho, são sentimentos opostos e um pode tomar o lugar do outro, pois, segundo o autor, o maravilhoso é a superação do estranho. Porém, nas artes plásticas, a sensação do

²¹ Na exposição “Yayoi Kusama: Obsessão Infinita”, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. Fotografia própria em visita realizada em 2014.

estranho pode vir acompanhada do maravilhoso. Essa mescla pode ser mais comum por meio de um trabalho artístico ou literário, ou o prazer estético. Em situações da vida real tal mescla seria algo mais raro, pelo caráter assustador presente no estranho. No caso de Kusama, seu trabalho estaria mais ligado ao maravilhoso, mas seu processo de trabalho possui muito do estranho, como a obsessão, a repetição, as alucinações, a angústia e o medo.

Pichon-Rivière discorre sobre as violentas reações causadas pela mutilação da imagem, a partir das quais o público por vezes tem o desejo de destruir os trabalhos, sendo esta uma reação de negação de uma possível mutilação de sua própria imagem. O autor relaciona o medo de ser enterrado vivo com a fantasia de voltar ao ventre materno e vê também em imagens de corpos mutilados, amputados, no grotesco, o estranho:

Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, miembros que danzan solos, aparecen como algo siniestro, más aún si llegan a tener una actividad independiente, debiéndose este carácter a su relación con el complejo de castración. Para muchos aparece como siniestra la idea de ser enterrados vivos en estado de catalepsia, pero, como dice Freud, el psicoanálisis ha demostrado que esta terrible fantasía es sólo la transformación de otra que en su origen no tenía nada de espantoso: la fantasía de regresión al vientre materno [grifo do autor] (PICHON-RIVIÈRE, 2011, p. 49).

A psicanalista e doutora em psicologia social, Noemi Moritz Kon (1996), relaciona psicanálise e criação artística em seu livro *Freud e seu duplo*. De acordo com João Augusto Frayze-Pereira, que introduz seu livro, a autora trata do “ato analítico que, mais amplamente, pode se traduzir na questão da criação, no problema do fazer psicanalítico pensado por meio do fazer artístico” (FRAYZE-PEREIRA in KON, 1996, p. 17). Segundo Frayze-Pereira, Kon compara o psicanalista ao pintor:

Ora, como o pintor – Freud e Seu Duplo permite-nos pensar -, também o psicanalista e o poeta vivem na fascinação, isto é, entre eles e o visível-audível os papéis invertem-se inevitavelmente. Assim como o pintor circunscreve e projeta o que nele se vê, sob inspiração o poeta-psicanalista escuta-escreve o que se pensa, o que se articula nele. E tudo o que se diz neste livro [...] permite pensar o ato psicanalítico, não pelo vértice científico, como prefeririam alguns, mas pelo vértice estético – não para reduzir apressada e ingenuamente a Psicanálise à Arte, mas para fazer pensar aquele por esta (FRAYZE-PEREIRA in KON, 1996, p. 18).

De acordo com Noemi Moritz Kon (1996), em pensamento exposto por Freud em carta a André Breton, em 1932, Freud escolhe como seu “duplo” o escritor e médico Arthur Schnitzler, em carta de 14 de maio de 1922²². Escreve Freud:

Seu determinismo e seu ceticismo – que as pessoas chamam de pessimismo -, sua profunda apreensão das verdades do inconsciente e da natureza biológica do homem, o modo como o senhor desmonta as convenções sociais de nossa sociedade, a extensão em que seus pensamentos estão preocupados com a polaridade do amor e da morte, tudo isso me toca com uma estranha sensação de familiaridade (FREUD apud KON, 1996, p. 128).

Essa carta serve como parte central do estudo de Kon, que relaciona o fazer artístico à prática psicanalítica, analisando dessa forma o contexto de Freud e sua relação com a arte, assim como as contribuições da arte para a psicanálise.

Ao pintor e também ao psicanalista, em nossa concepção, resta essa atitude de estranhamento diante da existência que insiste incessantemente em ser recomeçada, o mistério da aparição de alguém na natureza, mistério renovado a cada vez que olhamos - o pintar torna-se emblemático também do ato psicanalítico (KON, 1996, p. 47).

Noemi Moritz Kon (1996) teoriza sobre o fazer artístico, sobre a relação entre fantasia e realidade na criação artística, quando, por exemplo, refere-se ao texto de Freud: “Depois de ter apresentado o trabalho da fantasia como um processo de satisfação à margem do real, Freud aponta, em *Introduction à la psychanalyse*, a existência de ‘um caminho de regresso que conduz a fantasia à realidade: a arte’” (KON, 1996, p. 147). “O embate de Freud com a figura do artista torna-se, então, emblemático de sua própria atividade: Freud é um cientista-escritor, o *doctor-poeta*, como era apelidado A. Schnitzler, o *Dichter*, que apreende a força mágica das palavras” (KON, 1996, p. 201).

É assim que a obra de Freud suscita o interesse dos meios artísticos e críticos, que já na época tinham a tendência de considerar a obra de arte como expressão de uma consciência subjetiva que comportava certa afinidade com as produções oníricas e que carregava em si traços das fantasias inconscientes de seu autor (KON, 1996, p. 203-204).

Kon encara a escrita de Freud como um processo de criação, conforme a própria autora coloca, no livro procurou “salientar o que se poderia denominar de

²² Carta transcrita integralmente no livro *Freud e seu duplo* (1996), de Noemi Moritz Kon, páginas 127-128.

experiência estética de Freud diante de sua escrita [...], de sua pesquisa e de sua prática” (KON, 1996, p. 31). Para a autora, foi a própria força nos escritos de Freud o que permitiu que a psicanálise existisse:

A obra de Freud, sua força de literatura, nesse sentido, ampliaria a noção de verdade, ao mesclar, ou mesmo imiscuir, ficção e teoria, ao criar conceitos, tais como pulsão e realidade psíquica. Sua busca da verdade implicaria, justamente, a transmutação desse conceito e de seu próprio objetivo ao introduzir a criação, pela inauguração de uma nova inteligibilidade do homem no lugar de um desvelamento de uma verdade pronta e dada desde sempre. A psicanálise, essa fantasia científica, permite, antes, uma nova gama de verdades, ou um novo lugar para elas, gerando possibilidades, até então inusitadas, de entendimento do homem (KON, 1996, p. 53).

Para Kon, Freud “fez de sua escrita um ato artístico, expressivo” (KON, 1996, p. 59), na criação de um universo regido pela linguagem, que cura pela palavra, forte como os encantamentos das bruxas:

É a palavra que surge aqui com todo seu poder de criação de uma nova subjetividade. As palavras mágicas das bruxas, que haviam sido postas porta afora pela assepsia feita nas histéricas, voltam agora de forma triunfal pela linguagem do médico. As palavras deixam de ser apenas veículos de comunicação de ideias que transmitem um conhecimento já dado, mesmo que soterrado. A palavra é fundadora, cria sentido, significa; é a palavra que “cura”. O aparelho psíquico freudiano é um aparelho de linguagem; o homem não pode se pensar a não ser no mundo da linguagem. Não mais mundo das coisas que se dão para o homem, mas mundo construído por ele (KON, 1996, p. 124).

Segundo a autora, “a memória torna-se, então, ato criador”, pela qual o passado não é mais visto como realidade, mas como “criação ficcional do presente” (KON, 1996, p. 116). Kon observa que “o processo de criação de Freud pode ser definido, aqui, em suas próprias palavras: ‘a sucessão de um jogo audacioso da fantasia e de uma implacável crítica em nome da realidade’” (FREUD [em carta endereçada a Fereczi, de 8 de abril de 1915] apud KON, 1996, p. 57).

Assim, podemos vislumbrar a ruptura anteriormente exposta entre essas duas visões de mundo – da reflexão e da fantasia, da análise e da evasão, da dissecação e da entrega, da ciência e da intuição – que o moderno pretende acolher numa relação inédita e inesperada de intimidade (KON, 1996, p. 55)

Interessante observar que, para Kon, o estranho “remete ao feminino, à onipotência dos pensamentos das crianças e dos ‘primitivos’ e ao desejo de imortalidade” (KON, 1996, p. 155). Nesses temas, a autora reconhece uma vertente

edipiana: “o desejo pela mãe, a impotência infantil e o impulso de alcançar algo além do que o próprio pai conquistou” (KON, 1996, p. 155).

François Regnault, autor do livro *Em torno do vazio* (2001), realiza um estudo acerca da diferença entre Freud e Lacan, analisando alguns de seus ensaios relativos à arte. Seu texto gira em torno do vazio, espacial e simbólico, e aborda como a arte usa do imaginário para organizar esse vazio, que também é da ordem do real (REGNAULT, 2001, p. 30).

Os únicos dois estudos de Freud relacionados diretamente às artes plásticas são a análise de uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci, na qual analisa o artista partindo de seus escritos e de seus trabalhos, e a análise de uma obra, o *Moisés*, de Michelangelo. Por meio destas escolhas de estudo também se pode perceber seu gosto para as artes plásticas.

Depois de visitar o *Moisés* diversas vezes, de 1901 a 1912, de acordo com Regnault: “Em 1912, de volta a Viena, Freud lê tudo o que pode sobre o assunto, se provê das obras mais próximas de sua questão, Jones lhe dá material, fontes, assim como fotografias detalhadas do Moisés de Roma. Freud retorna a Roma em 1913 e escreve a Jones” (REGNAULT, 2001, p. 125). O psicanalista se mostra inseguro de seu texto devido ao material enviado por Jones, que continha uma fotografia da estátua de Donatello, o *São João*, que poderia ter servido de inspiração para o *Moisés* de Michelangelo. Freud ficou abalado quanto à ideia de que Michelangelo pode ter tido inspiração “puramente artística”, de acordo com cartas de Jones de 30 de outubro e 8 de novembro de 1912 (REGNAULT, 2001, p. 125)

E, na verdade, posso lembrar minha própria desilusão quando, durante minhas primeiras visitas a San Pietro in Vincoli, costumava sentar-me em frente à estátua, na esperança de que então a visse levantar-se sobre o pé alçado, atirar ao chão as Tábuas da Lei e dar vazão a sua ira. Nada disso aconteceu. A imagem de pedra tornava-se cada vez mais imobilizada, uma calma quase opressivamente solene dela emanava e eu era obrigado a compreender que ali estava representado algo que permaneceria imutável; que aquele Moisés ficaria sentado assim, em sua cólera, para sempre (FREUD, 2001, p. 114-115).

Regnault relaciona este trecho de Freud ao conceito de angústia de Lacan, “no lugar do que esperamos, a falta, ou melhor, a falta da falta, no sentido de que esperamos uma experiência que constitua um corte, uma ruptura, a prova de uma falta, e de que é essa própria prova que é recusada. Como se o visitante esperasse ao menos um fantasma [...]” (REGNAULT, 2001, p. 127)

2.3 - LEONARDO E MICHELANGELO EM FREUD

Freud faz uma investigação sobre Leonardo da Vinci a partir de uma lembrança de sua infância, uma visita de um abutre a ele em seu berço, que abriu sua boca e fustigou seus lábios com sua cauda (DA VINCI in FREUD, 1997 p. 32), conforme será visto mais adiante. Antes de analisar sua lembrança, Freud faz um recorrido sobre a vida de Leonardo da Vinci (1452-1510), sua forma de trabalho e sua sexualidade.

Leonardo da Vinci nasceu em 1452, filho ilegítimo de Ser Piero da Vinci, que era tabelião. Seu nome descende da localidade Vinci. Ele foi educado na casa do pai, até se mudar, como aprendiz, para o estúdio de Andrea del Verrochio. Seu pai era casado com Donna Albiera e não teve filhos desse casamento. Não há relatos sobre sua mãe, Caterina (FREUD, 1997 p. 31).

Freud nos conta que Leonardo era alto, belo, alegre, amável e requintado e vale a citação colocada por Freud do *Trattato della Pittura*:

Pois seu rosto fica empoeirado em mármore, de modo que mais parece um padeiro; fica também todo salpicado de flocos de mármore que fazem com que pareça ter estado na neve – sua casa é cheia de poeira e de lascas de pedra. Quanto ao pintor, seu caso é bem diferente... pois o pintor senta-se em frente ao seu trabalho, cercado de todo o conforto. Veste-se bem e utiliza pinceis delicados e leves, que mergulha em cores lindas. Usa roupas que lhe agradam e sua casa é imaculada e repleta de belos quadros. Muitas vezes trabalha ao som de música ou, então, cercado de homens que lhe lêem trechos de obras lindas e varadas que pode ouvir prazerosamente sem barulho do martelo e outros ruídos (LUDWIG, *Trattato della Pittura* (1909,36), apud FREUD, 1997 p. 11).

Mesmo em sua época, Leonardo já era admirado e reconhecido, ao mesmo tempo em que “começara a parecer um enigma, tal como nos parece hoje em dia” (FREUD, 1997 p. 9).

Segundo Freud, Leonardo foi solitário em seu trabalho como pesquisador e isso o afastou da pintura, não se preocupando com sua finalização ou seu destino. Isso o levou a ser alvo de críticas da época, ao mesmo tempo em que havia os que o defendiam, dizendo que a inconstância era característica dos grandes artistas. A observação de um dos alunos destaca-se: “Parecia tremer o tempo todo quando se punha a pintar e, no entanto, nunca terminou nenhum trabalho que começou, sentindo

um tal respeito pela grandeza da arte que descobria defeitos em coisas que, aos outros, pareciam milagres”²³ (FREUD, 1997 p. 13).

Freud procurou demonstrar que Leonardo rejeitou sua sexualidade (FREUD, 1997 p. 17) ao não encontrar registros de desenhos eróticos ou obscenos, de fantasias sexuais, apenas anatômicos.

O psicanalista conta que quando Leonardo ainda era aprendiz de Verrocchio, foi acusado de ter tido práticas homossexuais, que eram proibidas, mas foi absolvido. Depois de virar mestre, um de seus alunos, Francesco Melzi, viajou com Leonardo para a França, ficou com ele até a sua morte e foi seu herdeiro (FREUD, 1997 p. 20). O autor acha improvável que tivesse uma grande atividade sexual e, como indício disso, mostra problemas anatômicos na posição do casal e do órgão sexual feminino, em um desenho que representa o ato sexual de pé.



Figura 23 - Desenho de **Leonardo Da Vinci**²⁴.

²³ Freud não deixa claro a referência da citação, apenas que “Solmi menciona a observação de um de seus alunos”. A suposição é que seja Edmond Solmi (1874 – 1912).

²⁴ Imagem no livro: FREUD, 1997 p. 19.

Freud traça o percurso de pesquisa de Da Vinci, dos estudos de proporção e perspectiva, luz e sombra, cores, de animais, plantas e da anatomia humana, em direção aos estudos funcionais e internos, à mecânica, “até chegar ao ponto de poder escrever em seu livro, com letras enormes, sua descoberta: *Il sole non si move*” [o sol não se move] (FREUD, 1997 p. 25).

Assim, segundo Freud, após um tempo de pesquisa e investigação da natureza, sua forma de pensamento mudou e não conseguiu mais ver o trabalho artístico isolado, encontrando problemas intermináveis em um quadro e acabando por deixá-lo inacabado:

O que o interessava num quadro era, acima de tudo, um problema; e após o primeiro via inúmeros outros problemas que surgiam, como costumava acontecer com suas intermináveis e infatigáveis investigações sobre a natureza. [...] Depois de esforços exaustivos para exprimir numa obra de arte tudo o que tinha em seu pensamento com relação a ela, era forçado a desistir, deixando-a inacabada ou declarando-a incompleta (FREUD, 1997 p. 25-26).

Freud coloca que o caráter pesquisador de Da Vinci teria sido reforçado pelo instinto sexual. Originalmente, na infância, seria uma força advinda das forças sexuais, substituindo, mais tarde, parte da vida sexual: “Uma pessoa desse tipo poderia, por exemplo, dedicar-se à pesquisa com o mesmo ardor com que uma outra se dedicaria ao seu amor, e seria capaz de investigar em vez de amar” (FREUD, 1997 p. 26).

De acordo com o autor, o instinto sexual é uma força que pode ser direcionada não somente à atividade sexual, mas para outras áreas, sendo que a maioria das pessoas direciona parte do instinto sexual para atividade de cunho profissional. Essa força pode ser direcionada ao “instinto de investigação” ou a outros que se tornem intensos. “O instinto sexual presta-se a isso, já que é dotado de uma capacidade de sublimação: isto é, tem a capacidade de substituir seu objetivo imediato por outros desprovidos de caráter sexual e que possam ser mais altamente valorizados” (FREUD, 1997 p. 27).

Freud explica que há três tipos de vertentes do “impulso de pesquisa”, “resultantes de sua relação primitiva com interesses sexuais”. O primeiro tipo, ligado à religião, tem uma inibição da curiosidade e limitação na liberdade da atividade intelectual, caracterizado pelo que chama de “inibição neurótica”. Em um segundo tipo, há uma repressão sexual na infância que se converte em uma compulsão pela pesquisa, que é:

[...] suficiente forte para sexualizar o próprio pensamento e colorir as operações intelectuais, com o prazer e a ansiedade característicos dos processos sexuais. Neste caso, a pesquisa torna-se uma atividade sexual, muitas vezes a única, e o sentimento que advém da intelectualização e explicação das coisas substitui a satisfação sexual; mas o caráter interminável das pesquisas infantis é também repetido no fato de que tal preocupação nunca termina e que o sentimento intelectual, tão desejado, de alcançar uma solução, torna-se cada vez mais distante (FREUD, 1997 p. 29).

Já no terceiro tipo não há inibição, pois desde o início a libido é sublimada em curiosidade e se fortalece na pesquisa (FREUD, 1997 p. 29). Nesse caso há uma certa compulsão à pesquisa, que substitui a atividade sexual, mas não há a neurose compulsiva por ter havido a sublimação e não o retorno do inconsciente: “não há ligação com os complexos originais da pesquisa sexual infantil e o instinto pode agir livremente a serviço do interesse intelectual” (FREUD, 1997 p. 30). Freud categoriza Leonardo como no terceiro tipo, com “poderoso instinto de pesquisa e a atrofia de sua vida sexual” (ibidem).

Freud parece fazer neste artigo uma análise de si mesmo, comparando-se a Leonardo Da Vinci. Nessas categorias de impulso à pesquisa, parece buscar compreender seu próprio impulso de pesquisa.

Buscando conhecer mais sobre a vida de Leonardo, em meio aos seus textos, Freud encontra uma lembrança de sua infância:

Numa passagem acerca do voo dos abutres ele se interrompe subitamente para descrever uma recordação de sua tenra infância, que lhe veio à memória ‘Parece que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com abutres; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios (DA VINCI apud FREUD, 1997 p. 32).

Pelo fato dessa situação parecer tão irreal, Freud não acredita que tenha realmente acontecido, a não ser como uma fantasia de Leonardo transposta para a infância. Porém, ao mesmo tempo, acredita que considerar apenas uma fantasia seria menosprezar sua história, cometendo uma injustiça. Freud explica que a história em si é uma criação do homem, feita a partir dos vestígios da antiguidade, que mesmo com distorções representam uma realidade. O mesmo ocorre com o indivíduo, cujas lembranças, ainda que distorcidas, não devem ser desconsideradas:

A despeito de todas as distorções e mal-entendidos elas ainda representam a realidade do passado: representam aquilo que um povo constrói com a experiência de seus tempos primitivos e sob a

influência de motivos que, poderosos em épocas passadas, ainda se fazem sentir na atualidade; e, se fosse possível, através do conhecimento de todas as forças atuantes, desfazer essas distorções, não haveria dificuldade em desvendar a verdade histórica que se esconde atrás do acervo lendário. Isto se aplica também às lembranças da infância ou às fantasias do indivíduo. O que alguém crê lembrar da infância não pode ser considerado com indiferença; como regra geral, os restos de recordações – que ele próprio não compreende – encobrem valiosos testemunhos dos traços importantes de seu desenvolvimento mental (FREUD, 1997 p. 34 e 35).

Assim, uma lembrança não pode ser observada com indiferença, pois faz parte da verdade do indivíduo. Em nota, Freud se recorda da lembrança de infância de Goethe:

Na história de sua vida, que Goethe escreveu aos sessenta anos (*Dichtung und Wahrheit*), há uma descrição nas primeiras páginas de como, incentivado pelos vizinhos, ele jogou à rua, pela janela, pequenos objetos de louça e depois outros maiores, quebrando-os em pedacinhos. A referida cena é, na verdade, a única que ele conta de sua primeira infância. [...] a ausência, nesse trecho, de qualquer referência a um irmãozinho que nasceu quando Goethe tinha 3 anos e nove meses e que morreu quando ele tinha perto de dez anos – tudo isso levou-me a intentar uma análise dessa recordação de infância (FREUD, 1997 p. 35).

Então Freud estabelece uma possível conexão com a lembrança de Da Vinci, a relação com a mãe:

A curta análise [“Uma Recordação de Infância em *Dichtung und Wahrheit*”] tornou possível reconhecer o ato de atirar a louça como sendo um ato mágico contra um intruso indesejável; [...] a intenção seria a de um triunfo sobre o fato de que um segundo irmão viesse, com o correr do tempo, perturbar sua relação íntima com sua mãe. Se as recordações mais longínquas da infância, assim disfarçadas – tanto no caso de Leonardo como no de Goethe – giram em torno da mãe, o que haveria de tão estranho nisso? (FREUD, 1997 p. 35).

O sonho de Leonardo “revelaria um conteúdo erótico”. A “cauda, *coda*” é símbolo do órgão sexual masculino em expressões em italiano e outras línguas, observa Freud. A situação da lembrança do artista corresponderia a um ato de “*fellatio*”, ou sexo oral (FREUD, 1997 p. 36), o qual Freud relaciona com a amamentação. Freud então coloca que a recordação de Leonardo era do ato de sugar o seio da mãe, que foi transformado em uma “fantasia sexual passiva” e analisa o motivo da mãe ter sido substituída por um abutre na lembrança.

O autor recorda os hieróglifos do antigo Egito, nos quais o abutre representava a mãe. “Os egípcios veneravam também uma Deusa-Mãe que era representada com

cabeça de abutre ou, então, com várias cabeças, das quais pelo menos uma era de abutre” (FREUD, 1997 p. 39). Era a deusa *Mut* e Freud observa a semelhança com *Mutter*, que significa mãe em alemão. Segundo Freud, Leonardo provavelmente não tinha conhecimento desse fato, já que o primeiro homem a decifrar os hieróglifos, François Champollion, nasceu em 1790, porém, acredita que conhecia “a fábula científica responsável por ser a figura do abutre usada para representar a ideia de mãe” (FREUD, 1997 p. 40).

A fábula dizia que todos os abutres eram fêmeas, concebidas pelo vento, algo que foi amplamente divulgado pelos padres nas igrejas. Dessa forma, houve a transformação da lembrança em fantasia, que “significava que ele também havia sido uma tal cria de abutre – tinha mãe, mas não tinha pai. E essa lembrança se associava [...] com a reminiscência que podia subsistir do prazer que teria sentido sugando o seio de sua mãe” (FREUD, 1997 p. 42).

Assim, Freud interpreta que essa fantasia, na qual o abutre toma o lugar da mãe, indica que Leonardo passou os primeiros anos de infância com sua mãe, que havia sido abandonada e que a criança sentia a ausência do pai (FREUD, 1997 p. 42-43). Ser Piero da Vinci casou-se com Donna Albiera no mesmo ano em que Leonardo nasceu, a criança, poucos anos mais tarde foi morar com eles, o que só ocorreu por não terem tido filhos no casamento (ibidem, p.43).

Freud relaciona a fantasia de Leonardo com a deusa egípcia *Mut*, a qual aparece com órgão masculino e seios, que representa uma mescla do homem e da mãe, porém não se constitui como hermafrodita, que seria uma “representação infantil do corpo materno” (FREUD, 1997 p. 50). A interpretação do próprio Leonardo sobre a lembrança do abutre comprova, para Freud, as precoces investigações sexuais que o influenciaram durante toda a vida: “Isso foi numa época em que minha curiosidade afetuosa era toda dirigida à minha mãe, e que eu pensava ter ela um órgão genital igual ao meu” (DA VINCI apud FREUD, 1997 p. 51).

Interessante observar que a visão infantil do corpo materno refere-se à visão infantil masculina – já a que visão feminina sobre o corpo da mãe não seria com o órgão masculino – referindo-se a uma época em que obrigatoriamente se mamava nos seios, se não da mãe, da ama-de-leite, conforme demonstra Freud:

[...] quando ainda mamávamos (“*essendo io in culla*”) e púnhamos em nossa boca o bico do seio de nossa mãe (ou ama-de-leite) e o sugávamos. A impressão orgânica dessa experiência – a primeira

fonte de prazer em nossa vida – permanece, sem dúvida, indelevelmente marcada em nós (FREUD, 1997 p. 37).

Atualmente, não são todas as crianças que tem esse contato primeiro da amamentação, quando este é substituído pela mamadeira. Poder-se-ia aqui apenas imaginar como seria a visão infantil feminina do corpo do pai.

Freud coloca que a fantasia do abutre tem “palavras que tão claramente sugerem a descrição de um ato sexual”, mas ao mesmo tempo a interpreta como “‘minha mãe beijou-me apaixonada e repetidamente na boca’. A fantasia surge da lembrança de ser alimentado ao seio e de ser beijado pela mãe” (FREUD, 1997 p. 62). Apesar de associar a cauda do abutre ao órgão sexual masculino e acreditar que o ser amamentado é uma situação passiva, Freud não cogita o fato de ter ocorrido um abuso sexual de um homem ao bebê Leonardo e associa o abutre à mãe e a cauda ao seio no momento da amamentação. Acredita-se que seria uma outra possibilidade de interpretação, que não consta em sua análise.

Freud observa a vagareza de Leonardo na execução dos trabalhos, como exemplo da *Última Ceia*, a qual levou três anos pintando, e *Mona Lisa*, a mulher de Francesco del Giocondo, que mesmo ao pintar por quatro anos a considerou inacabada. “Muitas vezes passava horas diante de sua obra, somente analisando-a mentalmente” (FREUD, 1997 p. 14). Freud não encontra justificativa para a não finalização dos trabalhos, que considera uma inibição cujo sintoma estaria na vagareza, como um “prenúncio” de seu desinteresse pela pintura (ibidem, p. 15).

Em 1493 morre sua mãe. Uma dedução do “escritor psicólogo” Merezhkovsky, feita a partir de anotações de Leonardo que lista os custos do funeral de uma mulher chamada Caterina (FREUD, 1997 p. 59). Ao investigar o quadro de Mona Lisa, encontra uma relação com sua mãe:

Se as lindas cabeças de criança eram a reprodução da sua própria pessoa, como ele era na sua infância, então as mulheres sorridentes nada mais seriam senão a reprodução de sua mãe Caterina, e começamos a suspeitar a possibilidade de que esse misterioso sorriso era o de sua mãe – sorriso que ele perdera e que muito o fascinou, quando novamente o encontrou na dama florentina (FREUD, 1997 p. 68).

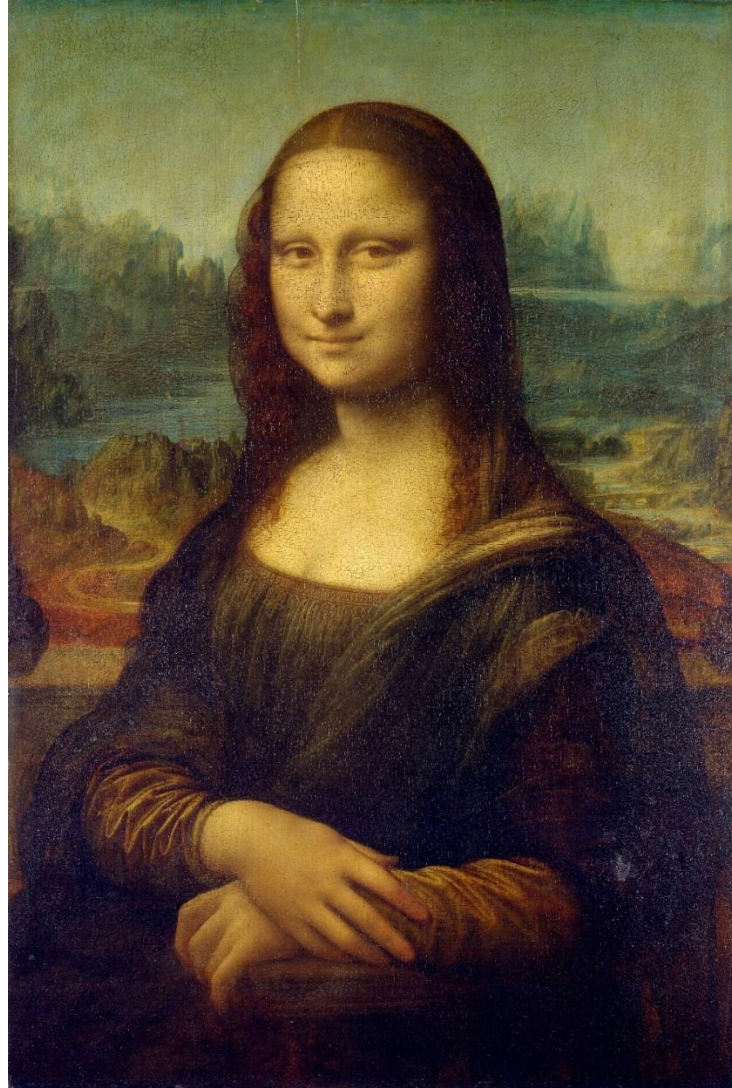


Figura 24 - **Leonardo da Vinci**. *Mona Lisa*²⁵. 1503-1506.
Óleo sobre madeira de álamo. 77 x 53 cm

Freud discorda que o sorriso de Mona Lisa seja do próprio Leonardo, pois se fosse o caso haveria relatos de tal coincidência. No entanto, acredita que o sorriso misterioso possui ligação com sua mãe, ou lhe trazia recordações dela e que, ainda, isso o levou a fazer um trabalho sobre a maternidade. Freud então foca sua atenção no outro quadro, “A Virgem e o Menino com Sant’Ana”²⁶.

²⁵ VINCI, Leonardo da. “Mona Lisa”. In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Imagem disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa. Acessado em 18 de outubro de 2016.

²⁶ No texto de Freud, a tradução consta como “Sant’Ana com Dois Outros” - porém foi encontrado com o título “A Virgem e o Menino com Sant’Ana”



Figura 25 - **Leonardo Da Vinci**. *A Virgem e o Menino com Sant'Ana*²⁷, óleo sobre madeira, 168 x 112 cm, 1508 a 1513.

²⁷ VINCI, Leonardo da. "A Virgem e o Menino com Sant'Ana". In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Imagem disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Virgem_e_o_Menino_com_Santa_Ana, acessado em 18 de outubro de 2016.

Freud coloca que o quadro representa a história da infância do artista. Quando Leonardo se mudou para a casa de seu pai, entre três e cinco anos, teve duas mães, a madrasta, Donna Albiera, e a avó paterna, Monna Lucia, que também estava presente quando se mudou para a casa de seu pai (FREUD, 1997, p. 70). Freud acredita que estão representadas suas duas mães, onde Sant'Ana, a avó, representa a mãe biológica e a Virgem Maria a madrasta de Leonardo.

O artigo “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” é publicado em 1910, mas Freud faz um acréscimo em 1919, em nota, pois encontra um estudo de Oskar Pfister, que descobriu o contorno de um abutre na pintura, na manta azul de Maria. Freud cita o texto de Pfister, que descreve o abutre na manta e coloca “[...] a cauda espalhada de uma ave, cuja ponta, à direita, *exatamente como no sonho profético da infância de Leonardo, chega até a boca da criança, i.e., do próprio Leonardo*” [grifo do autor] (PFISTER apud FREUD, 1997, p. 74).

Pode não ser fácil encontrar o contorno do abutre na pintura. Uma ave grande, caída de forma desajeitada no colo de Maria, sua cabeça contorna sua cintura, indo para as costas em um longo bico; a parte da manta que se dobra entre a barriga e a perna direita seria o pescoço; o joelho esquerdo, a barriga; a perna direita uma asa, o braço esquerdo outra asa ou, como coloca Freud, a cauda, que vai do braço da mãe em direção à boca do menino. Assim, Freud encontrou mais um respaldo para sua hipótese de que Leonardo estaria representando sua história no quadro.

O autor acredita que a liberdade de pensamento de Leonardo está ligada à ausência do pai nos primeiros anos de sua infância, pois na maioria das pessoas há a necessidade de se apoiar em uma autoridade, que corresponde à figura do pai. De acordo com Freud, Leonardo não sentia essa necessidade, pois teve que aprender a viver sem o pai no início de sua vida. Assim, o artista sempre questionou os conhecimentos existentes e isso era uma forma de repetir de modo sublimado, sua experiência de infância:

[...] quando ensinava que a autoridade deveria ser desprezada e que a imitação dos ‘antigos’ deveria ser repudiada, e ao afirmar constantemente que o estudo da natureza era fonte de toda verdade, não fazia senão repetir – na mais alta sublimação que o homem pode atingir – o ponto de vista absoluto que já se impusera ao menino, quando fitava atônito o mundo em redor (FREUD, 1997 p. 81).

Freud acredita ter uma ligação entre o modo como Leonardo se desinteressava por uma pintura, deixando-a inacabada, e a relação de desinteresse de seu pai na infância, mesmo que isso tenha se revertido mais tarde:

O cuidado que seu pai demonstrou, mais tarde, em nada conseguiu alterar esta compulsão; porque a compulsão derivada das impressões dos primeiros anos de infância, e o que foi reprimido e se tornou inconstante, não pode ser corrigido pelas experiências futuras (FREUD, 1997 p. 80).

Sobre o pensamento corrente, na época de seu estudo, quanto a pássaros, o autor lembra que contavam às crianças que elas eram originadas pela cegonha. Também coloca que os povos antigos representavam o falo com asas, que a palavra alemã *Vogel* (pássaro) e, em italiano, *l'uccello* (o pássaro), são usados para determinar o órgão masculino, exemplifica de modo a mostrar que a vontade de voar tem relação com “a ânsia de ser capaz de realizar o ato sexual” (FREUD, 1997 p. 85). Assim, relaciona a curiosidade de Leonardo quanto ao problema do voo a questões sexuais. Dessa forma, complementa, “a aviação, que em nossos dias está finalmente conseguindo realizar esse objetivo, tem também suas raízes eróticas infantis” (FREUD, 1997 p. 86).

Freud coloca que a primeira infância de Leonardo foi o que determinou seu desenvolvimento como artista na puberdade e mais tarde como pesquisador, que Freud compara às regressões nos neuróticos (FREUD, 1997 p. 94). Freud classifica Leonardo como neurótico “obsessivo” e compara suas pesquisas à “‘meditação obsessiva’ dos neuróticos e suas inibições como aquilo que chamamos de ‘abulias’” (FREUD, 1997 p. 92)

O autor recebeu críticas por ter realizado a análise de Da Vinci, conforme conta no texto, sendo acusado de ter feito uma “novela psicanalítica”. Freud justifica que propôs divisões na vida de Leonardo, “explicando, dessa forma, sua vacilação entre a arte e a ciência” e afirma, “jamais superestime a certeza desses resultados” (FREUD, 1997 p. 95).

Os instintos e suas transformações constituem o limite do que a psicanálise pode discernir; daí em diante cede lugar à investigação da biologia. [...] Já que o talento artístico e a capacidade estão intimamente ligados à sublimação, temos de admitir que a natureza da função artística também não pode ser explicada através da psicanálise (ibidem, p. 97).

Sigmund Freud admite que “mesmo que a psicanálise não esclareça o poder artístico de Leonardo, pelo menos torna, para nós, mais compreensíveis suas manifestações e suas limitações” (FREUD, 1997 p. 98). No entanto, para ele, suas experiências na infância justificam as características de seu trabalho como artista e seu desenvolvimento como cientista, colocando a fantasia do abutre como chave para a compreensão sobre seus empreendimentos.

Embora a análise de Freud não seja totalmente acessível à compreensão, sua visão sobre os diversos mecanismos de aprendizado, da forma de apreender e lidar com o mundo, como no saber das pulsões, dos instintos, das repressões e das sublimações, faz sentido e permite, além de um maior entendimento sobre o artista, um maior autoconhecimento. A psicanálise e a arte possuem muito em comum, como o lado irracional e subjetivo, explorado em ambos.

Pensando sobre alguns momentos na vida de Leonardo, que o ajudaram a se tornar um grande artista, Freud afirma que mesmo sendo o acaso um fator determinante na vida de um indivíduo, não há dúvidas quanto à importância dos primeiros anos de vida. De acordo com o autor, Leonardo só conseguia pensar “fora da caixa”, expandir seus horizontes de possibilidades, porque não teve, nos primeiros anos, uma figura paterna, uma autoridade para reprimir seus instintos sexuais, que seriam suas curiosidades acerca das coisas.

Em outro texto, *A interpretação dos sonhos* [1900-1901], Freud fala de uma lembrança sua, de um sonho de sua própria infância, que também envolvia pássaros, fortalecendo uma impressão de projeção de Sigmund dentro da análise de Leonardo:

Já faz dezenas de anos que eu próprio tive um verdadeiro sonho de angústia, mas recordo-me de um deles, de meus sete ou oito anos, que submeto à interpretação cerca de trinta anos mais tarde. Foi um sonho muito vívido e nele via *minha querida mãe, com uma expressão particularmente pacífica e adormecida nas feições, sendo carregada para dentro do quarto por duas (ou três) pessoas com bicos de pássaros e depositada sobre o leito*. Despertei aos prantos, gritando, e interrompi o sono de meus pais [grifo do autor] (FREUD, 1972, p. 621).

O autor analisa seu próprio sonho, colocando que as imagens de bicos de pássaros, que seriam como os “deuses com cabeça de falcão de um antigo relevo funerário egípcio” (FREUD, 1972, p. 621), provinham das ilustrações da Bíblia de Philippson. No sonho, sua mãe tinha a mesma expressão de seu avô antes de morrer,

levando-o a pensar que sua mãe estava morrendo. Conta que acordou com ansiedade e somente se acalmou ao ver o rosto de sua mãe.

Kon (1996) observa outra relação entre Freud e Leonardo:

No encontro de Freud com Leonardo da Vinci, temos uma nova distribuição de papéis: o artista não é mais aquele ser que por seus dons alcança o triunfo e que, abençoado por Deus e pelos homens, acumula sucessos nos mais diversos planos. Em Leonardo da Vinci, Freud encontra um homem que, como ele, se deixa tentar pelo desejo de conhecimento (KON, 1996, p. 150).

Freud faz também uma outra análise relacionada à arte, dessa vez de uma obra de Michelangelo, o *Moisés*, estátua que lhe causou maior impressão. Ele inicia o texto assumindo-se leigo quanto à arte, que sente mais atração pelo assunto do que por suas características formais e técnicas (FREUD, 1997, p. 103). Freud conta que a escultura, a literatura e a pintura, esta última de modo menos frequente, exercem um efeito muito poderoso sobre ele e que talvez seja a “perplexidade intelectual”, ou a impossibilidade de compreensão, algo essencial para que seu efeito seja poderoso. O autor coloca que a intenção do artista influi diretamente nesse efeito da obra e para descobrir a intenção, procurou realizar uma interpretação da obra.

Moisés, de Michelangelo, está representado segurando a Tábua dos Dez Mandamentos. Feita de mármore, a estátua encontra-se na igreja São Pietro in Vincoli, Roma, como parte da tumba do Papa Júlio II. O autor conta que a visitou inúmeras vezes e tentou “suportar o irado desprezo do olhar do herói!” (FREUD, 1997, p. 106). O texto descreve detalhadamente a figura, corpo voltado para frente, cabeça para a esquerda, perna esquerda levantada de modo que apenas os dedos tocam o chão, a forma como segura as tábuas da lei, apoiadas no braço direito, a posição das tábuas de cabeça para baixo, o movimento da barba, o “pousar” da barba no dedo indicador, o repouso da mão esquerda sobre o colo, que acaricia a parte final da barba (FREUD, 1997, p.106-127, passim).



Figura 26 - **Michelangelo**. *Moisés*²⁸, 1513–15.

²⁸ Imagem disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Escultura_do_Renascimento_italiano

“Se não há concordância em simples descrições, não é de surpreender uma divergência de opiniões quanto ao significado de diversas características da estátua” (FREUD, 1997, p. 107). Freud questiona qual seria a intenção do artista, se representa um momento da vida de Moisés ou se constitui um estudo de seu caráter.

O artigo de Freud apresenta as diferentes interpretações da posição de Moisés e concorda com a interpretação de Henry Thode, que Moisés foi representado no momento após ter descido do monte Sinai, está sentado, descansando, brincando com a barba, quando vê o povo dançando ao redor do bezerro de ouro, o que o enche de cólera e o pé esquerdo faz o primeiro movimento do corpo que levantará, que corresponde ao momento antes de encher-se de ira contra o povo e quebrar as tábuas da lei (FREUD, 1997, p. 112 e 113). Para Freud, uma calma emana da estátua, entendendo que ela “permaneceria imutável; que aquele Moisés ficaria sentado assim, em sua cólera, para sempre” (ibidem, p. 115).

Freud acredita que a interpretação só é correta se estiver de acordo com a intenção do artista e se demonstra preocupado com isso em diversos momentos do texto, quanto à representação ou mesmo na descrição da estátua: “[...] terão essas minúcias alguma significação na realidade ou estaremos quebrando a cabeça com coisas que não foram de importância para o seu criador?” (FREUD, 1997, p. 120).

O autor percebe que as placas estão de cabeça para baixo, devido a parte arredondada ou talhada, que está para baixo, geralmente ser feita na parte superior da placa, e busca significação para cada detalhe do trabalho:

A borda superior é reta, enquanto que a inferior possui uma protuberância semelhante a um chifre na parte mais próxima de nós e que as Tábuas tocam o assento de pedra exatamente com essa protuberância. Qual pode ser o significado desse pormenor? (FREUD, 1997, p. 122)

Freud supõe uma cena anterior, de tal forma que possibilitasse que as tábuas não caíssem no chão e as posições do braço direito e da mão na barba ficassem naquela configuração. Freud diz que a ideia de que Moisés estaria prestes a se levantar em ira sobre o povo que dança em volta do bezerro de ouro teve que ser abandonada, pois não estaria condizendo com a situação da estátua, uma de cinco sobre o túmulo do Papa, a única que estaria prestes a se levantar.

Moisés permaneceria sentado, controlando sua ira. E fala sobre os três “estados emocionais” da figura: “As linhas do rosto refletem os sentimentos que predominaram; o meio da figura mostra os traços do movimento reprimido; e o pé

ainda permanece na atitude da ação projetada” (FREUD, 1997, p. 127). Porém observa as contradições existentes nessa representação, em comparação com sua história bíblica (ibidem, p. 127-129), afirmando que não pode estar representando o Moisés da Bíblia, mas um Moisés concebido pelo artista. "Mesmo a representação de um Moisés sentado não encontra apoio no texto e parece antes corroborar aqueles críticos que sustentam que a estátua de Michelangelo não pretende registrar nenhum momento particular da vida do profeta” (FREUD, 1997, p. 130).

Para Freud, Michelangelo não é fiel ao texto bíblico e considera mais importante a “alteração” da personalidade de Moisés, acrescentando algo mais humano ao representar um homem que acalma a sua ira e não quebra as tábuas (FREUD, 1997, p. 131). De acordo com Freud, o motivo das mudanças tem relação com o próprio caráter do Papa Júlio II, tendo em vista que tinha afinidade com Michelangelo, na busca por realizar grandes projetos.

O que o Freud faz aqui é tentar fazer uma leitura do *Moisés* de Michelangelo buscando compreender porque esta obra lhe causou tão forte impressão. É da sensação que parte. Então busca interpretar o que há nessa figura de tão diferente para que considere um dos maiores trabalhos de arte existente. Freud pôde constatar que não se trata da representação convencional de um Moisés, tendo aspectos diferentes, não mostrando apenas uma situação, mas um caráter. Freud não realizou uma análise da obra utilizando os conceitos da psicanálise, não trouxe os instintos ou as pulsões, repressões ou traumas, mas realizou uma leitura da mesma forma que o faz na análise psicanalítica, ou seja, destrinchando o assunto, desdobrando-o, vendo cada ponto de vista, colocando análises já feitas sobre o assunto, e chegando a suas próprias conclusões, agindo, assim, da mesma forma que acredita ter agido Leonardo da Vinci, questionando as autoridades sobre o assunto e buscando algo que faça sentido para ele mesmo.

A presente pesquisa também se constitui em uma revisita a Freud, retomando seus escritos. Os conceitos da psicanálise, ainda são pouco utilizados nos escritos na área das artes, se comparado a outras áreas.

Pode-se notar que Freud analisa o próprio Leonardo, partindo de uma lembrança de infância, de outros escritos e de relatos sobre sua vida e vê sua história refletida em seus trabalhos. Assim, cria um arcabouço para realizar sua análise psíquica, como se Leonardo estivesse em seu consultório. Criticado por realizar tal análise, Freud conta que foi acusado de ter feito uma “novela psicanalítica”, dando a

impressão de significar algo que não teria valor, ironizando sua tentativa de análise de um artista morto. Mas Freud tenta desvendar enigmas para si mesmo, por necessidade própria de entendimento sobre a figura histórica de Da Vinci e compreender como uma obra, como *Moisés*, pode ter tamanho efeito sobre ele, o que é e de que forma ocorre esse efeito, ou seja, procura compreender o artista e a arte do modo como sabe operar, realizando uma análise. Arrisco a dizer que houve uma autoanálise de Freud no primeiro estudo, uma projeção de si mesmo sobre Leonardo, como no momento em que coloca que o artista teria o tipo de impulso que não se submete às amarras intelectuais de uma época. É possível ver a semelhança, a partir de todo desenvolvimento das áreas de conhecimento por eles exploradas, questionando os paradigmas de suas épocas.

Freud não busca analisar *Moisés* como fez com a lembrança de Leonardo, mas realiza uma análise da obra como na área de artes. De acordo com Regnault, Freud publica “Moisés de Michelangelo” em 1914, no volume III da revista *Imago*, anonimamente. “Uma introdução do artigo anunciava ‘a redação não se recusou a aceitar este artigo que, estritamente falando, não faz parte de seu programa, sendo seu autor conhecido, muito ligado aos círculos analíticos, e sua maneira de pensar apresentando certa analogia com os métodos da psicanálise’” (REGNAULT, 2001, p. 122). Freud aventura-se em uma análise artística, preocupando-se com a intenção do artista, com a sua própria impressão sobre a estátua, utilizando também a história de Moisés, as críticas e análises já feitas da obra e publicando em uma revista de arte.

Dessa forma, pode-se aqui fazer uma comparação, pois, tem-se nesta pesquisa, assim como tinha Freud em relação a Leonardo e à estátua de Moisés, a busca por uma compreensão que talvez possa chamar de compreensão plástica, do fenômeno do estranho.

2.4 - O ESTRANHO DE FREUD

Para entender o estranho, apresenta-se aqui o conceito desenvolvido por Freud em seu texto “*Das Unheimliche*”, ou “O estranho”, proveniente da estética, a qual, para o autor, compreende à “teoria das qualidades do sentir”. Na época, porém, a estética ocupava-se, em geral, de sentimentos positivos, como o “atraente, belo e sublime”, não encontrando “nada em absoluto” a respeito do estranho, em textos da área (FREUD, 1996a, p. 235-236).

O termo em alemão, *unheimlich*, é formado pela junção das duas palavras *un* (não) e *heimlich* (familiar) (FREUD, 1996a, p. 237). A partir de seu significado, as palavras que melhor traduzem para outras línguas, em diversos dicionários, segundo Freud, estão relacionadas principalmente ao assustador, ao medo, e ainda ao esquisito, misterioso, sinistro, perigoso.

Essa primeira abordagem levou Freud a refletir se tudo o que não é familiar, que também abarca tudo o que é novo, seria então *unheimlich*, ou, como é traduzido para o português, estranho. Porém, sua análise mostra que nem tudo o que é novo é sentido como estranho. Logo, o autor inicia sua pesquisa para identificar qual seria o elemento que provoca a estranheza: “Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador” (FREUD, 1996a, p. 235).

Freud identifica nas diversas línguas as palavras que mais se aproximam do estranho e o que significam. Em algumas, o significado está mais próximo de estrangeiro, de suspeito e, em outras, de aterrorizante. Mas é ao olhar para os diferentes significados da palavra *heimlich* que descobre uma coincidência com *unheimlich*. Ao explorar o termo, a noção de familiar, portanto íntimo, estende-se ao que é recluso, “afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto” (FREUD, 1996a, p. 241), trazendo um significado mais sombrio, adquire um aspecto obscuro, negativo, perigoso: “*heimlich* num sentido diferente, como afastado do conhecimento, inconsciente... *Heimlich* tem também o significado daquilo que é obscuro, inacessível ao conhecimento” (ibidem, p. 242). A definição de Schelling complementa a ideia de Freud: “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (ibidem, p. 241).

A palavra alemã ‘unheimlich’ é obviamente o oposto de ‘heimlich’ [doméstica], ‘heimisch’ [nativo] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1996a, p. 237).

Aqui é frisada essa relação, pois parece ser a base desse estudo de Freud. *Heimlich* é tudo o que é do lar, familiar, íntimo, escondido e *unheimlich* é tudo o que é estranho, que amedronta, assusta, que se relaciona com o horror. Mas essa sensação

assustadora única, a estranheza, só existe porque está justamente relacionada ao que é familiar. Isso fica claro na definição de Schelling, é o familiar que deveria ficar “oculto, mas veio à luz”. Assim, o assustador apenas, não é sentido de forma estranha se não tiver incorporado nele o elemento íntimo, familiar.

Para construir seu conceito, Freud utiliza o trabalho do médico-psicologista Jentsch, de 1906, autor de um dos únicos estudos encontrados sobre o estranho, de acordo com Freud, até o momento da publicação de sua pesquisa, ano de 1919. Ao discordar da argumentação de Jentsch quanto à definição do estranho, Freud busca explorar o termo de forma mais profunda. Na teoria de Jentsch, um dos elementos do estranho é a incerteza. Bonecos de cera são um dos exemplos, pois geram dúvida quanto a estarem vivos ou não. O oposto, que também causaria estranheza, está em aspectos mecânicos em seres humanos, como ataques epiléticos ou de loucura (FREUD, 1996a, p. 248). Freud, então, analisa a estranheza a partir da história *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann (2012), utilizado também no estudo de Jentsch.

O conto é utilizado por Freud como uma das bases para formar o conceito de estranho. Apresentando brevemente o enredo da narrativa, o texto conta a história de um menino que possui um medo aterrorizante do Homem da Areia, que jogava areia nos olhos das crianças que não vão dormir cedo, até arrancá-los. Nataniel fica muito impressionado com a história, com medo e curiosidade. Por um longo período, o menino desconfia que o Homem da Areia seria o misterioso visitante que seu pai recebe às vezes, pelo fato de sua mãe ficar sempre triste, por ele ter que ir dormir às pressas e também pelos passos vagarosos que ouve deitado em sua cama, quando a visita chega. Um dia, prevendo a visita, Nataniel se esconde sorrateiramente no armário do escritório de seu pai, para saber quem era o Homem da Areia. Nataniel reconhece o advogado Copélio e assiste ele e seu pai em um ritual, com mantas negras e um pequeno fogão escondido em um armário. O menino está assistindo tudo amedrontado, quando Copélio grita “que venham os olhos, que venham os olhos” e Nataniel, assustado, grita. O homem o encontra, o segura e ameaça jogar brasas em seus olhos, mas seu pai o salva. O menino fica traumatizado. Na sequência, a morte trágica de seu pai ocorre após outra visita desse mesmo homem. Ele nunca mais é visto. Tempos mais tarde, Nataniel apaixonou-se pela filha de seu vizinho, que descobre se tratar de uma boneca quando lhe tiram os olhos. Por diversas vezes, segundo Freud, não se tem a certeza se o que está se passando é real ou fruto de ataques de loucura do menino. Em outra ocasião, o menino desconfia que o oculista

Coppola, criador dos olhos da boneca, seja o advogado Copélio e, portanto, o Homem da Areia. Desde a primeira visita do advogado, Nataniel tem surtos de delírio quando algo aciona o seu trauma. No final da história, o menino tem um desses surtos e cai, do alto de uma torre, ao ver o Homem da Areia por meio de um telescópio (FREUD, 1996a, p. 243).

No estudo de Jentsch, a base da sensação de estranheza da história de Hoffmann estaria na incerteza sobre diversas partes da narrativa serem ou não frutos da imaginação insana de Nataniel. Freud contesta essa hipótese da incerteza, pois observa que mesmo ao final, quando se esclarece alguns aspectos, continua-se com a sensação de estranheza em relação à história (FREUD, 1996a, p. 246)

De acordo com o psicanalista, ferir os olhos é um dos maiores temores das crianças, medo este que permanece em algumas pessoas até a idade adulta. Muitas vezes, o medo de ser castrado é substituído pelo temor de ferir os olhos. Um exemplo dado pelo autor está no mito de Édipo, no qual o autocegamento seria “forma atenuada do castigo da castração” (FREUD, 1996a, p. 247). “A menina dos olhos”, costuma-se dizer, quando se preza muito por algo. Freud argumenta que há uma relação de substituição entre os olhos e o órgão sexual masculino e que essa relação aparece nos mitos, sonhos e fantasias. Também considera a ameaça de ser castrado como provedora de uma sensação particularmente forte e amedrontadora e, a partir dessa emoção, intensifica-se a ideia de perder outros órgãos. O autor afirma que essas relações são desenvolvidas de forma mais evidente e profunda em pacientes neuróticos, para os quais o “complexo de castração” tem grande importância (ibidem).

Segundo Freud, toda a ligação que a história de Hoffmann estabelece entre o medo de perder os olhos e o da castração faz sentido se “substituímos o Homem da Areia pelo pai temido, de cujas mãos é esperada a castração” (FREUD, 1996a, p. 247). Ao contrário de Jentsch, que acredita que a boneca gera estranheza por causar incerteza sobre estar ou não viva, Freud a relaciona à vida infantil, lembrando que as crianças tratam suas bonecas como pessoas e desejam que venham à vida. O fato de uma boneca parecer estar viva, não causaria temor, mas seria um desejo realizado (ibidem, p. 249).

Ao procurar relacionar esses fatos ao meu cotidiano, não tenho em minha memória a lembrança de ter tido, quando criança, qualquer medo relativo aos olhos, tampouco tinha conhecimento desse medo antes de ler o artigo de Freud. Essa é uma das atualizações que pode ser feita do texto do Freud para a época atual. A impressão

que tenho é que as crianças, ao menos as do meu convívio e de minha realidade, que não convivem com a fome e a violência, no ato de brincar têm, em geral, a mais completa falta de preocupação quanto a se ferir. Isso do meu leigo ponto de vista, não sendo a psicanálise minha área de atuação. É possível que isso seja algo de sua época e lugar, Áustria no início do século XX. Ao observar que Freud vivia na época de pós-guerra, esse medo fica mais compreensível, tendo em vista os homens voltando da guerra mutilados ou mortos e possivelmente, algumas vezes, sem os olhos.

Entretanto, se for ainda hoje corrente este medo, não haveria como saber, pois como o medo de perder olhos vem do medo de ser castrado, conforme colocado por Freud (1996a, p. 247), logo, eu não haveria como saber por ser mulher. Por este raciocínio, o medo de ser castrado, o medo de perder os olhos e o medo de perder órgãos não atingiriam as mulheres?

Mas o que seria o complexo de castração para uma menina? Poderia ser visto como uma metáfora, como a castração de desejos, sexuais ou não, de realizações, como nas opressões e repressões dentro da cultura? Talvez a ideia de perder órgãos ou partes do corpo seja uma relação mais direta. Assim, ao relacionar às tribos indígenas que possuem a cultura de retirar os órgãos genitais femininos, talvez se possa haver o medo da castração, tal como colocado por Freud, relativo ao órgão sexual. O medo de castração ou a ideia de ser castrada, assim como o medo de perder órgãos, não se faz corrente no imaginário infantil feminino atual, ao menos até onde pude observar. O medo da castração, quando em relação ao feminino, parecem fazer mais sentido enquanto metáfora de repressões.

Assim, é possível perceber que Freud escreve como homem e para os homens, que eram a maioria, se não a totalidade, dos pesquisadores, psicólogos e médicos de sua época, tendo a mulher, em geral, um lugar secundário e menosprezado. Embora a visão machista não esteja presente no texto “O estranho”, é possível observar que se faz fortemente presente a visão masculina.

Freud relaciona à estranheza a ocorrência do duplo, entendido também como “duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self)” (FREUD, 1996a, p. 250), como uma prevenção contra a extinção, em ideias advindas do “narcisismo primário”, sendo que o duplo mais tarde inverte seu papel, ligando-se à morte. O psicanalista cita Otto Rank como autor que explorou o termo “duplo” de forma mais completa, “ele penetrou nas ligações que o ‘duplo’ tem com reflexos em espelhos, com sombras, com espíritos

guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte” (FREUD, 1996a, p. 250) e continua:

Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais ideias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte (FREUD, 1996a, p. 250).

Após o narcisismo primário, o processo na qual uma parte do ego resiste ao “resto do ego”, como se resistisse a “um objeto”, forma a chamada “consciência”, algo capaz de uma autocrítica, crítica do eu (self) (FREUD, 1996a, p. 250). Com a possibilidade da “auto-observação” o duplo pode adquirir um novo significado, viria de um “estágio mental primitivo”: “o ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios” (FREUD, 1996a, p. 252).

Desse modo, o duplo abre caminho para a repetição ou para o retorno de forma constante. A repetição e o retorno nem sempre causarão estranhamento, visto que o próprio processo de aprendizagem na infância passa pela repetição (FREUD, 1975, p. 24). Freud exemplifica tal questão por meio de relatos de experiências de pacientes, ou seja, alguns acham estranho a repetição, como prever algo que realmente acontece no futuro, e outros, os neuróticos obsessivos, consideram tal previsão natural (ibidem, p. 255). O autor também toca no assunto das superstições, como pressentimento e mau-olhado. O autor acredita ainda, que a não distinção entre o eu e o mundo, em uma espécie de existência coletiva, que seria uma regressão a uma fase anterior da mente, tem alguma ligação com o estranho.

As outras formas de perturbação do ego, exploradas por Hoffmann, podem ser facilmente avaliadas pelos mesmos parâmetros do tema do ‘duplo’. São elas um retorno a determinadas fases na elevação do sentimento de autoconsideração, uma regressão a um período em que o ego não se distinguira ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas. Acredito que esses fatores são em parte responsáveis pela impressão de estranheza, embora não seja fácil isolar e determinar exatamente a sua participação nisso. (FREUD, 1996a, p. 252).

Segundo a teoria psicanalítica, “todo afeto pertencente a um impulso emocional [...], transforma-se, se reprimido, em ansiedade” (FREUD, 1996a, p. 256). Logo, segundo Freud, o assustador pode ser também “algo reprimido que retorna”, devendo existir uma categoria na qual isso ocorra. “Essa categoria de coisas assustadoras constituiria o estranho” (FREUD, 1996a, p. 256), não importando se ele advém do assustador ou de outro afeto emocional. Dessa forma, coloca Freud, entende-se porque *heimlich* aproximou-se de seu oposto *unheimlich*, “pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão” (FREUD, 1996a, p. 256).

A morte parece conter as raízes mais profundas do estranho e, ao mesmo tempo, é camuflado pelo assustador. “Muitas pessoas experimentam a sensação, em seu mais alto grau, em relação à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos e a espíritos e fantasmas” (FREUD, 1996a, p. 256). Freud cita como exemplo “uma casa *unheimlich*”, cuja única tradução seria “uma casa assombrada”:

De fato, podíamos ter começado nossa investigação com esse exemplo, talvez o mais impressionante de todos, de algo estranho, mas abstinemo-nos de o fazer, porque o estranho nesse exemplo está por demais miscigenado ao que é puramente horrível, e é em parte encoberto por ele (FREUD, 1996a, p. 257)

O autor coloca a morte como um tema sobre o qual a mente parece não ter se desenvolvido desde seu estado primitivo. De acordo com Freud, a ideia da própria mortalidade causa um medo tão intenso que faz com que as crenças, por mais absurdas que sejam, tornem-se plausíveis. A repressão também está presente nessas crenças.

Estranhar alguém, no entanto, é outro tipo de estranheza, de acordo com Freud, quando se atribui àquela pessoa intenções de fazer mal como se tivesse o auxílio de poderes sobrenaturais. A não distinção entre imaginação e realidade também pode ser outra causa de estranheza, quando não há mais distinção entre imaginação e realidade, tornando-se um só, quando algo da imaginação torna-se real. Percebe-se aqui este ponto como sendo de fundamental importância para o fenômeno do estranho e será retomado mais adiante no texto. O autor coloca que a estranheza ligada às práticas mágicas se deve muito a essa mescla. Os elementos do estranho de forma resumida:

Agora temos apenas algumas observações a acrescentar - pois o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho (FREUD, 1996a, p. 258).

Da mesma forma, segundo Freud, o estranho pode ser visto na loucura e na epilepsia, as quais são vistas contendo forças misteriosas. Na Idade Média, essas e muitas outras doenças eram atribuídas ao demônio e Freud acredita ser possível que muitos sintam estranheza quanto à psicanálise, por esta “revelar essas forças ocultas” (FREUD, 1996a, p. 259). Também seriam estranhos corpos mutilados e cita exemplos literários, “membros arrancados, uma cabeça decepada, mão cortada pelo pulso [...], pés que dançam por si próprios [...]” (ibidem), a peculiaridade da estranheza aumenta quando partes do corpo atuam de forma independente. A estranheza relativa à mutilação, para Freud, é proveniente do complexo de castração. “Para algumas pessoas, a ideia de ser enterrado vivo por engano é a coisa mais estranha de todas” (ibidem) e coloca que, a partir da psicanálise, é possível observar que essa é uma fantasia que deriva de uma outra, que nada tinha de terror, “a fantasia da existência intrauterina” (ibidem).

Freud percebeu que os pacientes, homens neuróticos, costumavam lhe contar que achavam que havia “algo estranho no órgão genital feminino”. Freud chega então na ideia de *heim* (lar), de onde todos viemos. Freud coloca que quando um homem sonha com um lugar, mesmo que seja um país, e pensa ser familiar esse lugar durante o sonho, o lugar pode simbolizar o corpo ou o órgão genital de sua mãe. É preciso observar que Freud refere-se especificamente aos homens, e neuróticos, ao falar sobre a estranheza do órgão feminino, mas por todos terem vindo do mesmo *heim*, fica-se curioso para saber como seria interpretado o mesmo sonho em uma mulher.

Pode ser verdade que o estranho [*unheimlich*] seja algo que é secretamente familiar [*heimlich-heimlich*], que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição. A escolha do material, com essa base, porém, não nos permite resolver o problema do estranho. Porque a nossa proposta é claramente não conversível. Nem tudo o que evoca desejos reprimidos e modos superados de pensamento, que pertencem à pré-história do indivíduo e da raça – é por causa disso estranho (FREUD, 1996a, p. 260).

Freud argumenta que o estranho pode ser algo que foi reprimido e retornou, mas que isso não envolve todas as condições para o estranho existir, pois o estranho

não está sempre necessariamente ligado a algo que foi reprimido. Nem tudo o que foi reprimido é estranho e nem tudo o que é estranho vem de desejos reprimidos.

Freud então delimita duas categorias do estranho, o estranho advindo das formas superadas de pensamento e o estranho procedente dos complexos reprimidos. A primeira mantém-se com suas características tanto na realidade quanto na ficção, com a condição de que o mundo ficcional criado seja compatível com a realidade, e a segunda categoria, advinda das repressões e traumas, é “mais resistente e permanece tão poderosa na ficção como na experiência real” (FREUD, 1996a, p. 266).

CAPÍTULO 3 - VELADURAS DO ESTRANHO

3.1 - O PRAZER E O DESPRAZER NA ARTE

O prazer e o desprazer são sentimentos contrários, aponta Freud em seu livro *Além do Princípio do Prazer* ([1920] 1975). O autor comenta que não havia outros estudos, na época, sobre o tema: “trata-se da região mais obscura e inacessível da mente” (FREUD, 1975, p. 15).

Segundo Freud, na vida mental há uma dominância do princípio do prazer, que pode ser vista na constância no aparelho mental, sendo que qualquer excitação maior gera um desprazer. “O princípio do prazer decorre da constância” (FREUD, 1975, p. 17). Entretanto, os processos mentais não são inteiramente dominados pelo princípio de prazer, do contrário toda e qualquer experiência teria o prazer como objetivo. O que há é uma tendência ao princípio do prazer, e seu resultado, se leva a esse princípio, depende das circunstâncias do indivíduo.

Os fatos que nos fizeram acreditar na dominância do princípio do prazer na vida mental encontram também expressão na hipótese de que o aparelho mental se esforça por manter a quantidade de excitação nele presente tão baixa quanto possível, ou, pelo menos, por mantê-la constante (FREUD, 1975, p. 17).

Existem casos nos quais há sensações de desprazer em atividades que deveriam ser sentidas com prazer, devido a um processo de repressão, o “desprazer neurótico” (FREUD, 1975, p. 19). Segundo o autor, “a maior parte do desprazer que experimentamos é um desprazer *perceptivo*” (FREUD, 1975, p. 20), que pode ter relação com os instintos insatisfeitos, a partir da percepção de uma insegurança, uma espécie de alerta interno para o perigo.

Freud também relaciona o prazer e o desprazer às artes, quando ocorre o oposto do “desprazer neurótico”, ou seja, o prazer que deveria ser sentido como desprazer, como, por exemplo, diante de uma cena trágica:

[...] pode-se lembrar que a representação e a imitação artísticas efetuadas por adultos, as quais, diferentemente daquelas das crianças, se dirigem a uma audiência, não poupam aos espectadores (como na tragédia, por exemplo) as mais penosas experiências, e, no entanto, podem ser por eles sentidas como altamente prazerosas. Isso constitui prova convincente de que, mesmo sob a dominância do princípio de prazer, há maneiras e meios suficientes para tornar o que em si mesmo é desagradável num tema a ser rememorado e elaborado na mente (FREUD, 1975, p. 27).

Assim, “os instintos tendem à restauração de um estado anterior de coisas” (FREUD, 1975, p. 53), são conservadores e levam à repetição de uma prática anterior. Desdobrando este pensamento, Freud remonta ao anterior do anterior, à origem da vida. Lembra que, antes de existir a vida, tudo era inanimado e, ao morrer, retorna-se a esse estado anterior original (ibidem, p. 54). Tudo o que nascia, morria rapidamente, e aos poucos se foi aumentando esse período de vida. Trata-se de um instinto chamado pelo psicanalista de instinto de morte. Tal hipótese aponta para uma tensão formada quando surgiu a vida, fazendo com que surgisse o instinto de voltar ao estado original, antes inanimado, sem vida.

A história do instinto de morte remonta ao estranho quando se afirma que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996a, p. 236), por deixar a impressão de estar falando de uma época muito antiga, um familiar que tem relação com geração, algo ligado às origens, às raízes, muito mais profundo e velho, das entranhas. O voltar ao estado inicial das coisas, ao inanimado, ao nada, relaciona-se a essa familiaridade esquecida.

Além do instinto de morte, Freud coloca que há também os que lutam pela vida, chamados instintos de autoconservação, “[...] além dos instintos de conservação que impelem à repetição, poderão existir outros que impulsionam no sentido do progresso e da produção de novas formas” (FREUD, 1975, p. 52).

O retorno ao estado anterior pode levar à “compulsão à repetição”, um sintoma neurótico que luta contra uma “resistência” que não parte do inconsciente, mas do ego. “Não há dúvida de que a resistência do ego consciente e inconsciente funciona sob a influência do princípio de prazer; ela busca evitar o desprazer que seria produzido pela liberação do reprimido”. (FREUD, 1975, p. 31). Segundo o autor, o ego encontrou seu lugar nos instintos sexuais, na libido, um instinto de autoconservação, e reconhece “o instinto sexual como Eros, o conservador de todas as coisas” (FREUD, 1975, p. 70). Logo, pode-se dizer que a tendência à repetição teria sua origem nos instintos sexuais.

Interessante observar que a repetição aparece associada tanto aos instintos de autoconservação quanto aos instintos de morte: “o princípio de prazer parece, na realidade, servir aos instintos de morte” (FREUD, 1975, p. 83). Ou seja, ao atuar pelo princípio do prazer, mantendo a constância da vida mental, o indivíduo não terá experiências novas, o que levará a uma “abolição das tensões químicas, isto é, à morte” (FREUD, 1975, p. 74), conservando a continuação dessa repetição:

A tendência dominante da vida mental e, talvez, da vida nervosa em geral, é o esforço para reduzir, para manter constante ou para remover a tensão interna devida aos estímulos (o 'princípio de Nirvana', para tomar de empréstimo uma expressão de Barbara Low - 1920, 73), tendência que encontra expressão no princípio de prazer, e o reconhecimento desse fato constitui uma de nossas mais fortes razões para acreditar na existência dos instintos de morte (FREUD, 1975, p. 74).

Apenas as características do instinto de morte já seriam suficientes para relacioná-lo ao estranho. À primeira vista, a estranheza parece estar mais ligada ao desprazer, por ser algo assustador, por sair da constância e por sua relação com a morte. Entretanto, não há como precisar se o estranho será sentido com prazer ou desprazer, pois, como dito anteriormente, obras de arte que deveriam causar desprazer podem ser sentidas com prazer.

Os sentimentos de prazer ou desprazer parecem estar ligados a outros elementos existentes nas obras do que apenas ao enredo de uma história, no caso da literatura. A história do *Homem da Areia* de Hoffmann (2012) é um exemplo disso. O prazer se relaciona à história, mas também a forma da escrita do texto, a detalhes que também remetem à engenhosidade do autor. Assim, há outros fatores que implicam na sensação de prazer diante de algo estranho, seja na literatura, nas artes cênicas ou nas artes plásticas. Em uma peça teatral, diante de uma cena trágica, junto da história, há a encenação dramática e toda a composição visual e sonora, sendo que o conjunto contribui para a sensação de prazer ou desprazer, pois, conforme colocado anteriormente, o desprazer é, na maioria das vezes, ligado à percepção.

O prazer e o desprazer podem ainda estar associados às características do trabalho ou mesmo ao gosto, ou desgosto, ou ainda à determinada expectativa, o que poderia fazer com que uma comédia, por exemplo, fosse sentida com desprazer. Nesse caso, não seria um "desprazer neurótico", pois estaria relacionado ao gosto individual e não a um processo de repressão.

Mas será o estranho, ou o angustiante, ou o aterrorizante nas artes, na pintura mais especificamente, sentido com desprazer? No texto *Personagens Psicopáticos no Palco*²⁹ (1996b), o psicanalista escreve sobre o prazer causado pela tragédia nos palcos do teatro:

[...] seu gozo tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e sofrendo no palco, e em segundo, trata-se apenas de um

²⁹ Artigo não publicado por Freud em vida, conforme aponta Regnault (2001, p. 145)

jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo. Nessas circunstâncias, ele pode deleitar-se como um “grande homem”, entregar-se sem temor a seus impulsos sufocados, como a ânsia de liberdade nos âmbitos religioso, político, social e sexual, e desabafar em todos os sentidos em cada uma das cenas grandiosas da vida representada no palco (FREUD, 1996b, p.292)

Este pensamento pode ser deslocado para as artes plásticas, mas não totalmente. Parece haver uma diferença quanto à forma de “permissão” para o sofrimento entre uma encenação cênica e uma obra das artes plásticas. Embora não se possa distinguir ao certo qual seria essa diferença, pode-se observar que as artes plásticas, em geral, não se caracteriza pela presença do “outro”, como no caso do ator nas artes cênicas, e, portanto, não há esse tipo de ilusão confortante a que Freud se refere.

O campo das artes ampliou-se para espaços de circulação da cidade, para as redes virtuais, intervindo diretamente no cotidiano do público, coexistindo com as instituições específicas e tradicionais de circulação de trabalhos artísticos, como galerias, museus e teatros. Independentemente do local, a visita a um trabalho artístico, ou o próprio saber de se estar em contato com um trabalho artístico, parece trazer uma predisposição para o estranhamento. É possível perceber tal diferença quando se observa a reação de indivíduos em contato com imagens trágicas veiculadas, em geral, pelos telejornais das redes de comunicação de massas, que, normalmente, provocam uma predisposição ao distanciamento, ou à anestesia. Porém quando essas mesmas imagens são apresentadas como arte, costuma-se haver uma diferença na recepção, na interação ou na percepção, como no estranhamento cunhado por Chklovski. Em uma exposição de arte, a experiência com aquela mesma imagem muda. O estranhamento, que é o próprio perceber, pode vir acompanhado de diversas possibilidades de sensações, como atratividade, serenidade, alegria, riso, sofrimento, repulsão, angústia, horror, estranheza. Em todos os casos existe a possibilidade das sensações virem acompanhadas do prazer ou do desprazer, pois conforme colocado, o angustiante pode ser prazeroso assim como o alegre pode ser desprazeroso. Ainda, as imagens podem ser sublimes, belas, grotescas, abjetas, irreais, realistas, dentre outras, não havendo um tipo específico de imagem como causa de prazer ou desprazer de forma generalizada. As imagens grotescas, conforme pesquisa realizada no mestrado, são potenciais para causarem desconforto, repulsa, o que não significa serem acompanhadas de desprazer.

No livro *O mal-estar na civilização* (1997), Freud associa o surgimento da civilização à busca pela felicidade, felicidade esta direcionada ao amor. Segundo o autor, o prazer que se tem por meio do amor sexual tornou-se um modelo de felicidade, que é exigida pela sociedade:

Evidentemente, estou falando da modalidade de vida que faz do amor o centro de tudo, que busca toda satisfação em amar e ser amado. Uma atitude psíquica desse tipo chega de modo bastante natural a todos nós; uma das formas através da qual o amor se manifesta – o amor sexual – nos proporcionou nossa mais intensa experiência de uma transbordante sensação de prazer, fornecendo-nos assim um modelo para nossa busca da felicidade (FREUD, 1997, p. 31-32).

Felicidade tem relação com prazer, porém nem sempre estão juntos. De acordo com o autor, a infelicidade e o sofrimento são mais fáceis e acessíveis. Pela própria condição corporal de envelhecimento, por forças externas e ainda pelos relacionamentos, a felicidade ficou menos exigente, “que um homem pense ser ele próprio feliz, simplesmente porque escapou à infelicidade ou sobreviveu ao sofrimento, e que, em geral, a tarefa de evitar o sofrimento coloque a de obter prazer em segundo plano” (FREUD, 1997, p. 25). Dessa forma, é possível compreender como a felicidade pode vir acompanhada de desprazer.

Freud cita a atividade artística como forma para evitar sofrimento, pois promove deslocamentos da libido. O exercício consiste em redirecionar as frustrações, “quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual” (FREUD, 1997, p. 28). Na experiência da criação artística se redirecionaria o sofrimento para um modo de produção de prazer. O problema estaria em nem todos poderem experimentar esse método, uma vez que exige habilidades específicas e mesmo para os praticantes, não é uma prática infalível, principalmente se a fonte de sofrimento for interna:

Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos. Atualmente, apenas de forma figurada podemos dizer que tais satisfações parecem “mais refinadas e mais altas” (FREUD, 1997, p. 28).

De acordo com o autor, a fruição estética é uma das satisfações obtidas por meio da imaginação, tanto pelo artista quanto pelo público de obras de arte: “Não obstante, a suave narcose a que a arte nos induz não faz mais do que ocasionar um

afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real” (FREUD, 1997, p. 30).

Outro modelo de felicidade, cunhado pela sociedade, faz-se através da beleza, “a beleza das formas e a dos gestos humanos, a dos objetos naturais e das paisagens e a das criações artísticas e mesmo científicas” (FREUD, 1997, p. 32). Segundo Freud, a beleza não protege muito contra o sofrimento, porém o compensa em parte por possuir uma qualidade “intoxicante”. Freud explica que as teorias no campo da estética, em pesquisas realizadas até aquele momento, estudavam as formas e condições da beleza, porém não tiveram sucesso sobre sua origem e natureza. Complementando, o autor aponta que a psicanálise tampouco se aprofundou sobre isso, porém encontra indícios que mostram que a beleza deriva do campo sexual, ““beleza” e “atração” são originalmente, atributos do objeto sexual” (FREUD, 1997, p. 32). Entretanto, Freud observa que ao mesmo tempo em que é excitante olhar órgãos sexuais, estes estão mais associados ao feio do que ao belo, “os próprios órgãos genitais, cuja visão é sempre excitante, dificilmente são julgados belos” (FREUD, 1997, p. 32).

De acordo com o psicanalista, a formação da civilização, a convivência de várias famílias pressupõe a não-satisfação, a frustração, a sublimação, ou a renúncia dos instintos (FREUD, 1997, p. 52), sendo que a agressividade, não tolerada pela sociedade, foi internalizada e direcionada para o próprio ego. Assim, uma parte do ego é separada, o superego, e colocada em oposição à outra, criando uma agressividade interna, com a auto-observação e autocrítica (FREUD, 1997, p. 83). A agressividade do superego com o ego ocorre por uma espécie de repetição da agressividade que se desejava ter em relação a um objeto externo e, a partir disso, “a consciência surge através da repressão de um impulso agressivo” (FREUD, 1997, p. 91).

A ordem e a limpeza também aparecem relacionadas à beleza. Segundo Freud, as pessoas se preocupam com a beleza das áreas verdes dos ambientes civilizados, como os parques e jardins ornados, ou as decorações de suas casas com vasos de plantas. Está implícita, no processo civilizatório, a valorização de algo não lucrativo como a beleza da natureza (FREUD, 1997, p. 45). De acordo com Freud, a beleza, a limpeza e a ordem na civilização não são entendidas como de segunda importância:

Não concebemos uma cidade do interior da Inglaterra, na época de Shakespeare, como possuidora de um alto nível cultural, quando

lemos que havia um grande monte de esterco em frente à casa de seu pai, em Stratford; também ficamos indignados e chamamos de “bárbaro” (o oposto de civilizado), quando nos deparamos com as veredas do Wiener Wald cobertas de papéis velhos. A sujeira de qualquer espécie nos parece incompatível com a civilização. Da mesma forma, estendemos nossa exigência de limpeza ao corpo humano. Ficamos estupefatos ao saber que o *Roi Soleil* emanava um odor insuportável, meneamos a cabeça, na Isola Bella, nos é mostrada a minúscula bacia em que Napoleão se lavava todas as manhãs. Na verdade, não nos surpreende a ideia de estabelecer o emprego do sabão como um padrão real de civilização. Isso é igualmente verdadeiro quanto à ordem. Contudo, ao passo que não se espera encontrar asseio na natureza, a ordem, pelo contrário, foi imitada a partir dela. [...] A ordem é uma compulsão a ser repetida, compulsão que, ao se estabelecer um regulamento de uma vez por todas, decide quando, onde e como uma coisa será efetuada, e isso de tal maneira que, em todas as circunstâncias semelhantes, a hesitação e a indecisão não são poupadas. Os benefícios da ordem são incontestáveis (FREUD, 1997, p. 46).

Complementando esse raciocínio, Freud coloca que o instinto agressivo é contrário ao processo de civilização e é o que melhor representa o instinto de morte, comparando o processo de civilização à luta entre Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o de destruição, como uma luta pela vida (FREUD, 1997, p. 81).

Interessante notar a postura de Freud que, em diversos momentos, explica a limitação de sua época, em relação aos estudos já realizados e aos avanços das pesquisas, sejam da área psicológica, biológica ou estética. O autor deixa sempre aberta a possibilidade de todo o pensamento se modificar a seguir, seja por outro pesquisador, ou pela mudança de opinião dele mesmo (FREUD, 1975, p. 71). Para cada um de seus exemplos, há também exemplos que os contradizem. Um deles é a respeito da sensação amedrontadora e estranha perante a ideia de mortos voltando à vida, pois, como lembra o autor, a história Branca de Neve não causa qualquer sensação parecida com o estranho quando ela abre os olhos, porém, atualmente, existem filmes que exploram esse retorno dos mortos e podem ser muito amedrontadores. Logo, a ocorrência do estranho vai depender de vários fatores da situação, do trabalho artístico, e ainda da experiência de vida do indivíduo.

Outro aspecto interessante, observado por Freud, é que a maioria de seus exemplos se baseiam em histórias fictícias, obras da literatura: “O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção se-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios*

de criar efeitos estranhos na ficção do que na vida real” [grifo do autor] (FREUD, 1996a, p. 264).

3.2 - OLHAR ESTRANHO

Identifico muito na forma como Freud pensa e cria seu pensamento com o processo nas artes visuais, seja em relação à produção plástica ou escrita, no modo que desenvolve um pensamento, desdobrando-se em diversos seguimentos possíveis. Pude identificar isso de forma mais intensa no texto “O estranho”, na forma como percebe e trata os detalhes, colocando-os em evidência. O texto provoca, em mim, um enorme encanto, admiração e identificação com seu pensamento, em uma leitura prazerosa.

A própria estrutura do texto pode conter muito do próprio conceito que encerra, conforme aponta Ana Maria Portugal (2006, p. 79), contando sobre o “estranho prazer” que teve contato na leitura do texto *Das Unheimliche*. Para a autora, o prazer é misturado com a sensação de mal-estar e chama Freud de “narrador estranhado”. O estudo de Freud *Além do princípio do prazer* ([1920]1975), publicado um ano depois de *O estranho*, explora a relação com o prazer estético, advindo de coisas que deveriam causar desprazer, conforme tratado no capítulo anterior.

O prazer que experienciei ao ler o texto de Freud envolve algo comparável a estar em contato com o autor, em sua forma de escrita e de pensamento. É uma sensação que posso comparar a estar diante de uma pintura de um pintor de outra época, como exemplo posso citar os trabalhos de Pieter Bruegel (1526/1530 – 1569). Uma sensação semelhante à que tive diante de sua pintura, como se estivesse diante de algo muito próprio do autor, íntimo, em contato com outro pensamento e outra relação com a pintura.



Figura 27 - **Pieter Bruegel**. *The strife of lent with shrove-tide*³⁰. 1550-1560.

A pintura pode trazer essa experiência de estar vivendo algo fora do tempo ou do pensamento corrente, mas mais do que isso, uma relação com o autor. Interessante notar como isso não ocorre no contato com a pintura pela internet ou em livros, somente ao vivo. Os textos de Freud trazem para mim essa sensação de estar em contato com o autor, a partir de sua escrita, mesmo sendo uma tradução e, provavelmente, seria uma experiência muito mais intensa se a leitura se desse no próprio manuscrito.

No livro “O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise”, resultado da tese de doutorado de Ana Maria Portugal (2006), “o vidro” é colocado como metáfora do estranho: “onde os rastros viram manchas que podem ser apagadas, onde o secreto e o privado se desnudam, mantendo, no entanto, a separação” (PORTUGAL, 2006, p. 157). Para Portugal, o artigo *Das Unheimliche* é um marco na teoria de Freud, quando a psicanálise começa a considerar “um princípio mais além do princípio do prazer”. (PORTUGAL, 2006, p. 18). A autora, na medida em que realiza uma intensa

³⁰ Trabalho em exposição na *Statens Museum for Kunst*, Dinamarca. Fotografia própria em visita realizada no dia 01 de fevereiro de 2017.

pesquisa de contextualização de Freud, do idioma alemão e suas mudanças até os dias atuais, relacionando o estranho com a literatura, traz relevante apoio para a formulação desta pesquisa.

Conforme observa Portugal, a questão do estranho já aparecia em textos anteriores de Freud, “o estudo do estranho não somente amplia-se para outros temas: o duplo, a repetição, a força do olhar, a loucura e o *nonsense*, mas também afirma-se como algo fundamental na teoria do inconsciente” (PORTUGAL, 2006, p. 18). Portugal considera o *unheimlich* a estética do inconsciente (ibidem, p. 25):

Mesmo tendo tal importância na obra de Freud, conforme Portugal aponta, esse artigo não é considerado importante por alguns teóricos, sendo o estranho associado ao ocultismo, “como se o fato de Freud associar *das Unbewusste* (o inconsciente) a *das Unheimliche* (o estranho) degradasse a teoria da psicanálise ao campo suspeito do fantástico e da imaginação” (PORTUGAL, 2006, p. 59).

Portugal nota uma carta enviada por Freud a Wilhelm Fliess, em 6 de dezembro de 1896³¹, que “testemunha a constituição do novo campo de pesquisa, bem como seu método” (PORTUGAL, 2006, p. 53). Consta na referida carta:

A falha (*die Versagung*) da tradução, isso é o que se chama clinicamente o recalque. O motivo da mesma é a liberação de desprazer que surgiria da tradução, como se esse desprazer provocasse uma perturbação do pensamento, que não permitisse o trabalho da tradução (MASSON APUD PORTUGAL, 2006, p. 53).

A partir da observação da autora, nessas cartas, que mostram o prenúncio da psicanálise, é possível notar que Freud compara o recalque à falha da tradução, sendo esta última um dos recursos da psicanálise, percorrida por traduções e interpretações, em relação a traumas, sonhos, desejos, dentre outros.

Portugal fala sobre o desejo de Marcel Duchamp (1887 - 1968), expresso em texto, de tornar irreconhecíveis os objetos, não memoráveis, “aprender a esquecer, para tornar possível a apreensão do singular de cada objeto” (PORTUGAL, 2006, p. 88). “Mas, se é na falha de memória que o objeto pode ser apreendido em sua singularidade – conforme nos sugere Marcel Duchamp, surge, do inconsciente, como memória falhada, a condição de *poiesis*, de criação” (PORTUGAL, 2006, p. 90). Assim, é possível compreender a colocação de Portugal que não é que o estranho

³¹ De acordo com Portugal, trata-se da carta nº 52 na publicação da seleção das cartas de Freud de 1950, *Das origens da psicanálise*, e carta nº 112 na edição integral de 1985 (PORTUGAL, 2006, p. 53).

seja familiar, mas sim o contrário, algo familiar que foi tornado estranho (ibidem, p. 79).

Pensando em tradução, Portugal apresenta alguns derivados de *unheimlich* no português, tais como “esquisito”, que apresenta um paradoxo com outras línguas, como no espanhol, no qual significa requintado; “esquivo”, de origem ligada ao espanto ou horror e, ainda, o termo que poderia ser outra tradução para o *unheimlich*, “sinistro”, do latim *sinister*, significa, primeiramente, “à esquerda” (PORTUGAL, 2006, p. 20). Assim, a autora observa que nos derivados de estranho também existe:

[...] a ideia de afastamento por um afeto, de censura, de desconfiança, de não-conhecimento, de admiração, de mistério. Mas ao mesmo tempo, há uma aproximação inquieta, atraída pelo que se censura, pelo que não se espera e não se conhece, tocando no que é suspeitamente familiar [...] Com isso, o estranho é o indicador de um limite que desperta o sujeito de seu sonho alienado no *Heim* (na casa), marcando algo “fora”, com o qual ele tem de se haver (PORTUGAL, 2006, p. 20).

Interessante notar que “*Das Unheimliche*” em espanhol é traduzido como “*Lo ominoso*” e que a palavra *extraño*, além de significar o mesmo que em português no uso cotidiano, também significa “sinto falta”. Nesse caso a ideia de afastamento está presente assim como o desejo de proximidade. Por esse pensamento, estando o estranho presente, ou de volta, não há mais a sensação. Talvez algo similar tenha sido o que aconteceu quando coloquei as fotografias dos cadáveres na parede, dentro de casa, (ver figura 4), que, pouco tempo depois, não mais me causavam estranheza.

A presente pesquisa traz um conceito de outra área, ou outra linguagem, a exemplo de como fez Freud com a literatura, e pode ser considerada uma espécie de tradução, da psicanálise para as artes plásticas, mas que também poderia ser vista como transposição, utilização ou ainda convivência. O mesmo tipo de troca se faz entre as diversas áreas de conhecimento, usa-se o conceito, ou a coisa em si, em outra área, o que nem sempre é uma tradução.

Pensando a partir da literatura, Portugal coloca o estranho como um gênero, diferente do estranhamento, que é um procedimento (PORTUGAL, 2006, p. 23). No entanto, pode-se afirmar que o mesmo pensamento não poderia ser aplicado às artes plásticas, pois por considerar a subjetividade do estranho, não é possível considerá-lo um gênero, mas um caráter, uma impressão, uma sensação e que pode estar intrínseco a um procedimento.

Para Georg Otte, que introduz o livro de Ana Maria Portugal (2006), o “dentro de casa” traz a consciência do “fora de casa”. Esse estado de proteção no interior não traz mais uma sensação de paraíso ou de conforto, quando se tem conhecimento do exterior. “Saber é expulsão, já que uma vez que se sabe das coisas, não há retorno ao estado inocente – e seguro da ignorância” (OTTE in PORTUGAL, 2006, p. 13).

Parafraseando Guimarães Rosa, poderíamos dizer que o *Unheimliche* – e o Sertão tem tudo para ser *unheimlich* – está dentro da gente, dentro da própria casa. Ele não é algo exterior, algo estranho, mas algo “enrhanho” que nos *heimsucht* – nos assombra e nos persegue, que literalmente, nos “procura em casa” [grifo do autor] (OTTE in PORTUGAL, 2006, p. 14).

Segundo Georg Otte, o estranho “não vem de fora, mas, numa operação de autodefesa, apenas é projetado para fora como sendo uma ameaça externa. [...]. Produzimos as ameaças que recebemos”. Segundo o autor, diversos são os artifícios adotados para passar a sensação de segurança, como, por exemplo, a iluminação pública e nas casas. Porém os artifícios tornam-se ineficazes quando se trata de vencer o medo expresso na fantasia de uma criança, para a qual explicação lógica não é suficiente (OTTE in PORTUGAL, 2006, p. 14).

Freud coloca que “[...] devemos distinguir entre o estranho que realmente experimentamos e o que simplesmente visualizamos ou sobre o qual lemos” (FREUD, 1996a, p. 262), por perceber que o estranho advindo da ficção, ou “literatura imaginativa”, tem exemplos que contradizem a hipótese de que “o estranho provém de algo familiar que foi reprimido”. Ao considerarmos que em ambos os casos o estranho pode ser vivenciado, a colocação de Freud pode ser interpretada não como dois tipos, mas dois meios pelo qual se pode ter acesso ao estranho, um “na vida real”, que ocorre em situações do cotidiano, e outro da ficção, inventado, da literatura e das artes. Já os dois tipos, ou categorias, do estranho foram definidos por Freud como sendo de origem interna, um proveniente das formas superadas de pensamento e o segundo originado do que foi reprimido.

Seria possível colocar todas as características do estranho em uma categoria de modo a possibilitar uma identificação visual, independente do sujeito que olha? Talvez seja possível identificar o estranho como um aspecto, mas não como um gênero, surgindo em conjunto com os diversos gêneros, como o grotesco, o terror, ou mesmo seus opostos, como o belo e o sublime. Sim, há também textos que exploram

o estranho sublime, como o artigo “Magritte: the uncanny sublime” (FREER, 2013)³², que procura mostrar o estranho advindo do trabalho de René Magritte. Assim, não seria viável catalogar as características do estranho de modo a ter uma identificação impessoal, imparcial, racional. Defende-se, aqui, a ideia de que o estranho, nas artes plásticas, seja uma impressão, ou uma sensação, indecifrável, que leva em conta as diversas características do trabalho, como cor, textura, dimensão, estrutura, ambiente, e não apenas a forma, e que se liga a questões do sujeito, como a vivência e o inconsciente.

O outro meio de acontecimento do estranho, colocado por Freud, é o que ocorre em situações na vida real. Um possível exemplo é a modelo ucraniana Valeria Lukyanova, conhecida como “a Barbie Humana”, uma pessoa que tem a referida boneca como inspiração, ou talvez obsessão, de padrão de beleza corporal. Uma breve busca na internet e as fotografias trazem uma realidade que se mescla assustadoramente, na minha percepção, com a fantasia, sendo um lugar possível para o fenômeno do estranho. Porém, as pessoas que cultivam tal estilo de vida e padrão de beleza, podem não sentir estranheza alguma, considerando tais padrões belos e atraentes. Embora haja aqui a mescla entre o humano e a boneca, a mistura já foi colocada por Freud como não sendo o elemento essencial do estranho e acredita-se que a estranheza seja em relação à mescla entre fantasia e realidade.

O estranho parece ultrapassar o limite entre o real e a ficção, mesclando-os, mas não qualquer ficção, uma que perturba, assombra. O fantasioso, o irreal, ou mesmo o significado de ficção expresso por Freud, como imaginação, invenção, narrativa inventada, faz parte do estranho, vindo ele da vida real ou da ficção, que, como meio, corresponde a todo tipo de obra que advém da invenção humana, da literatura às artes plásticas. A ficção parece ser uma peça essencial para a existência do fenômeno do estranho.

Ao relacionar a causa da neurose traumática ao elemento surpresa, ao susto, Freud diferencia susto, ansiedade e medo. O susto dá-se quando o indivíduo entra em perigo sem um preparo prévio, a ansiedade caracteriza-se como um estado de preparação para o perigo e o medo significa o temor de algo (FREUD, 1975, p. 21). Percebe-se que o estranho não estaria em um medo que se tem de algo, ou no momento prévio de preparação para o perigo, como Freud caracterizou a ansiedade,

³² FREER, Scott. “Magritte: the uncanny sublime”. In: *Literature & Theology*, vol 27, nº 3. Oxford University Press [2012], set 2013.

estando, portanto, mais próximo do susto, por ser algo que ocorre sem preparo. Assim, a sensação do estranho ocorre no momento do acontecimento de seu fenômeno, no momento em que o perigo é inventado, sem se saber ao certo qual perigo, ou mesmo se há efetivamente um perigo “real”, o de vir à luz o que estava escondido, de se lembrar do que havia esquecido, um perigo para o inconsciente, perigo de confronto com um trauma ou um medo, ou um outro inventado, que não seria o retorno de algo reprimido. Dessa forma, o estranho também pode vir associado à sensação de perigo. Ou seja, o estranho é criado no momento de seu acontecimento, só se tem conhecimento de sua existência no momento de seu primeiro fenômeno, pois é quando a sensação amedrontadora muda de tonalidade e algo mostra-se diferente ao se ter contato com o familiar irreconhecível. Não há como se preparar para o medo que surge na ocorrência do estranho, pois tal medo é desconhecido previamente. Sendo assim, o estranho é o momento de surgimento dessa sensação, anteriormente desconhecida, um momento de criação.

O artista alemão Gregor Schneider (1969) realiza o trabalho *Die Familie Schneider* (2004), no qual o público visita uma casa típica de Londres, com pessoas vivendo dentro do ambiente, mas ao entrar na segunda casa nada mais parece normal. Os objetos e pessoas da segunda casa estão na mesma posição da casa anterior, sendo que tudo é elaborado para que as características sejam as mais semelhantes possíveis, inclusive com a participação de gêmeos em ambas as casas.

Qual seria o perigo de se estar em uma casa igual à que se acabou de visitar, como no trabalho do referido artista? O duplo, um dos elementos do estranho, no caso do trabalho de Schneider traz toda uma ideia de sobrenatural, como se estivesse em uma realidade paralela.



Figura 28 - **Gregor Schneider**. *Die Familie Schneider*³³, 2004.

A ficção presente no estranho tem algo de suposição de uma narrativa, por vezes inconsciente, algo que não se entende porque ou o que é amedrontador, então se estranha.

Embora Freud tenha separado os dois meios do estranho, na ficção e na vida real, ambos são considerados por ele fenomenologicamente, a partir da relação empírica com o conceito, ou seja, da sensação do leitor ao ler um livro ou da sensação do indivíduo ao passar por uma experiência. Logo, Freud não considerou o estranho como um conceito que pode ser identificado de modo imparcial, como quando, por exemplo, não considerou a hibridação de máquinas com humanos como sendo causa de estranheza, pois não considera que seja o que é sentido como estranho nesse caso. Embora possa-se identificar que a mescla entre a boneca e o humano fuja das características naturais, não considera estranho devido à mescla em si não trazer a sensação.

No exemplo dado no texto, a respeito do estranho na vida real, Freud conta que andando pelas ruas, em uma cidade no interior da Itália, perdeu-se e acabou chegando ao mesmo ponto em que estava, em determinada parte do trajeto, por três

³³ Trabalho disponível em <https://www.artangel.org.uk/project/die-familie-schneider/>. Frame retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=m4Sj0yqDO7c>. Ambos acessados em 18 de fevereiro de 2017.

vezes, e isso gerou uma sensação de estranheza e de desamparo (FREUD, 1996a, p. 252). Esse foi um dos poucos exemplos do estranho na vida real, presente em seu texto, o retorno ao mesmo lugar, estando o estranho acompanhado do desamparo. Freud considera o estranho na ficção, referindo-se às criações literárias, “muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real” (FREUD, 1996a, p. 264). Na ficção, o estranho provém de uma invenção, portanto elaborada e aprofundada, e Freud considera que é mais frequente e há muito mais meios e possibilidades do que na vida real.

A exemplo de como fez Freud, criando este conceito na psicanálise e buscando exemplos em sua vida, também busco artistas para compreender como ocorre esse fenômeno nas artes plásticas.



Figura 29 - **Lucian Freud**. *Naked girl asleep II*³⁴. 1968.

³⁴ FREUD, Lucian. "Naked girl asleep II". In: *Wikiart*. Imagem disponível em <https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/naked-girl-asleep-ii-1968>. Acessado em 22 de março de 2017.

Nas artes plásticas, e em específico na pintura, o estranho aparece a partir de diferentes formas e diferentes possibilidades na sensação de estranheza. Os aspectos estranhos parecem vir em diferentes níveis de intensidade, e em diferentes qualidades, como nas obras de Lucian Freud (1922 - 2011) e de Francis Bacon (1909 - 1992). Segundo minha própria percepção, no trabalho de Lucian, é possível sentir algo estranho ligado ao indivíduo, ao inconsciente e à solidão, diferente do trabalho de Bacon, que parece fazer pinturas que alteram a percepção do espectador, podendo causar certo assombro, desconforto, como se a imagem mexesse com o inconsciente, ou como se fosse a própria representação do inconsciente.

Interessante notar o parentesco de Lucian com Sigmund, o qual era seu tio-avô, e a relação com a psicanálise ao trabalhar com a solidão, ou ao tratar do corpo nu de forma não erótica.



Figura 30 - **Francis Bacon.** *Man and Child*³⁵, 1963

³⁵ Trabalho em exposição no *Louisiana Museum of Modern Art*, Dinamarca. Fotografia própria em visita realizada no dia 31 de janeiro de 2017.

Para Freud, somente é possível haver o estranho, referindo-se à narrativa literária, se este estiver apoiado na realidade. O autor cita os contos de fadas como exemplo de histórias que se afastam da realidade e não geram estranheza, porém coloca que “no domínio da ficção, muitas dentre as coisas que não são estranhas o seriam se acontecessem na vida real” (FREUD, 1996a, 265). Em um segundo caso, quando cria uma “realidade poética”, que ainda difere muito do real, e dá como um dos exemplos “as almas no *Inferno* de Dante”, que mesmo sendo “obscuras e terríveis” faz o leitor transportar-se para outra realidade, afastando-o da estranheza (FREUD, 1996a, 265). Somente quando o autor cria sua história na “realidade comum”, pois por agir de acordo com o modo como o estranho opera na realidade, faz com que não só ocorra o estranho, mas também tem a possibilidade de intensificar seu efeito, “muito além do que poderia acontecer na realidade” (ibidem). Assim, de acordo com Freud, o autor ilude o leitor quanto à veracidade da realidade, quando na verdade vai além. Mas Freud diz que se sente traído por esse recurso, sentindo uma espécie de rancor e que, para evitar tal sentimento, uma estratégia seria não revelar ao leitor “quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve” (FREUD, 1996a, 266).

Esses três casos apresentados por Freud, em que o texto mais fantasioso não causaria estranheza e o totalmente baseado na realidade comum seria o mais estranho, podem não ser totalmente válidos para as artes plásticas. Primeiramente, seria difícil apontar quais seriam as formas na pintura que se apoiam, ou não, na realidade, pois mesmo as formas abstratas podem remeter a coisas existentes no mundo real, como o mundo microscópico, uma visão aérea ou mesmo um sentimento. Em segundo lugar, não seria necessário o embasamento total no mundo real para causar estranheza.

As diferentes formas e sensações de estranheza parecem estar vinculadas a diferentes níveis de envolvimento entre a realidade e a ficção – nos quais a ficção relaciona-se com a fantasia, a imaginação, o inconsciente – como no caso dos trabalhos da artista Maria Martins (1894-1973).



Figura 31 - **Maria Martins**. *Sem eco*³⁶. 1943.

A artista produziu esculturas com imagens irreais, distorcidas, deformadas, monstros, formas indefinidas, em suas representações dos Orixás e, mesmo trazendo imagens irreais, esses pequenos seres tridimensionais podem provocar uma estranheza muito forte. Seu trabalho baseia-se em parte na realidade, ou no imaginário de uma cultura.

Outra referência, indo em direção ao oposto ao trabalho de Maria Martins, ao apoiar-se na realidade, é o trabalho da artista estadunidense Francesca Woodman (1958-1981). A própria história da artista intensifica seu trabalho, pois suicidou-se aos 22 anos, deixando uma obra de cerca de 800 fotografias.

³⁶ MARTINS, Maria. *Sem Eco*. Imagem disponível em <http://sarauxyz.blogspot.com.br/2016/12/maria-martins-escultora.html>. Acessado em 22 de março de 2017.



Figura 32 - **Francesca Woodman**. *From Space*³⁷, 1976.

Dessa forma, é possível observar que o estranho, nas artes plásticas, ocorre a partir de um envolvimento entre a realidade e a fantasia (ficção, imaginação), em diferentes níveis. Ou seja, um trabalho plástico pode ser quase totalmente baseado na imaginação, mas ainda com alguns resquícios da realidade, como no trabalho de Maria Martins. Pode ainda ser baseado na realidade, porém com alguma ficção presente no trabalho, como no caso de Francesca Woodman, ou uma ficção que se cria no espectador acerca do trabalho, sendo ambos a ficção e a possibilidade de ocorrer na realidade essenciais para a ocorrência do estranho. Os trabalhos dessas duas artistas são de grande importância para a presente pesquisa, pois foram as que primeiro remeteram-me ao estranho de maneira mais forte e consciente, sendo pontos de constante retorno durante o processo de pesquisa.

³⁷ WOODMAN, Francesca. "From Space", 1976. In: *Artsy*. Imagem disponível em <https://www.artsy.net/artwork/francesca-woodman-francesca-woodman-from-space2-providence-rhode-island>. Acessado em 22 de março de 2017.

CAPÍTULO 4 - PROCESSOS INICIAIS

4.1 - PROFUNDO: UMA PROPOSTA DE INSTALAÇÃO

Pensando na questão do estranho, elaborou-se uma proposta de instalação para a Pinacoteca, como um exercício de projeto, mas que não chegou a ser executada no lugar.

Freud destaca coincidências indicadoras de que o estranho aparece justamente no que é muito bem conhecido e familiar. Relacionando o familiar ao que não é público, seu conceito estende-se ao que está recluso e escondido. Assim, o estranho é percebido como algo que deveria continuar escondido, mas “veio à luz”. Logo, Freud chega ao lugar escondido, familiar, de onde todos vieram, o *heim* (lar), quando a estranheza viria por meio daquilo que remete à genitália da mãe.

A partir do aspecto de recluso e escondido encontrado no conceito de estranho, foi pensada a proposta expositiva. A primeira etapa foi eleger um espaço expositivo em São Paulo. A partir de plantas de diversos espaços, pude obter uma visão prévia dos espaços. O local que me chamou atenção foi o Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo. O espaço possui oito lados, porém, como eles se relacionam, como são essas aberturas, o que essas medidas significam em dimensões, são questões que surgiram e que poderiam ser solucionadas com a visita ao espaço.

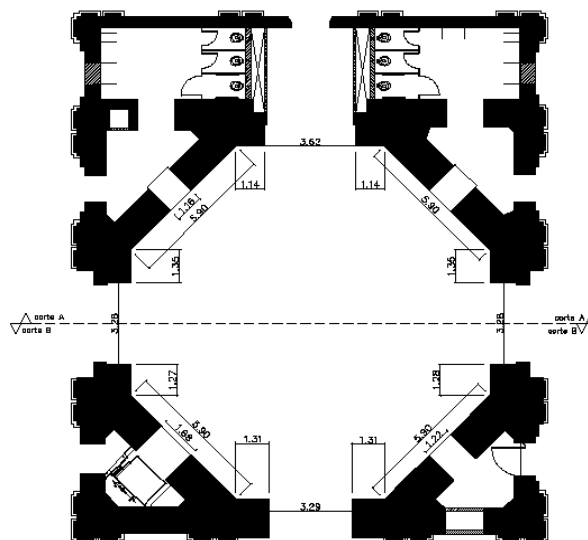


Figura 33 - Planta do espaço expositivo Octógono da Pinacoteca

O prédio da Pinacoteca é cercado de mata, o *Parque da Luz*. Logo, surgiu a ideia de ver o parque de cima, do terraço da Pinacoteca, mas o local não é aberto ao público. Ainda que tenha sido possível contemplar o espaço externo a partir das sacadas do primeiro e segundo andares, a curiosidade de subir no terceiro andar, em vez de diluir-se, acentuou-se.

O Octógono ocupa três andares, o térreo, o primeiro e segundo andares, o que foi uma surpresa. Ao adentrar o local, estava escuro, o teto e as janelas fechadas com tecidos escuros, devido à exposição que ocorria, o que não permitiu perceber o espaço por completo, com entrada de luz. Foi possível caminhar pelo espaço, perceber sua grandeza. A Elaboração da proposta começou a partir dessa experiência, com a suposição de que o teto do espaço fosse aberto, sem cobertura, o que não ficava claro nas plantas ou no local, pelas aberturas estarem fechadas com panos. Posteriormente, descobri que o teto era de vidro e, não fosse pelos tecidos, o céu estaria exposto. Há faixas de estruturas de metal aparente, o que foi possível observar a partir de fotografias de outras exposições no local.

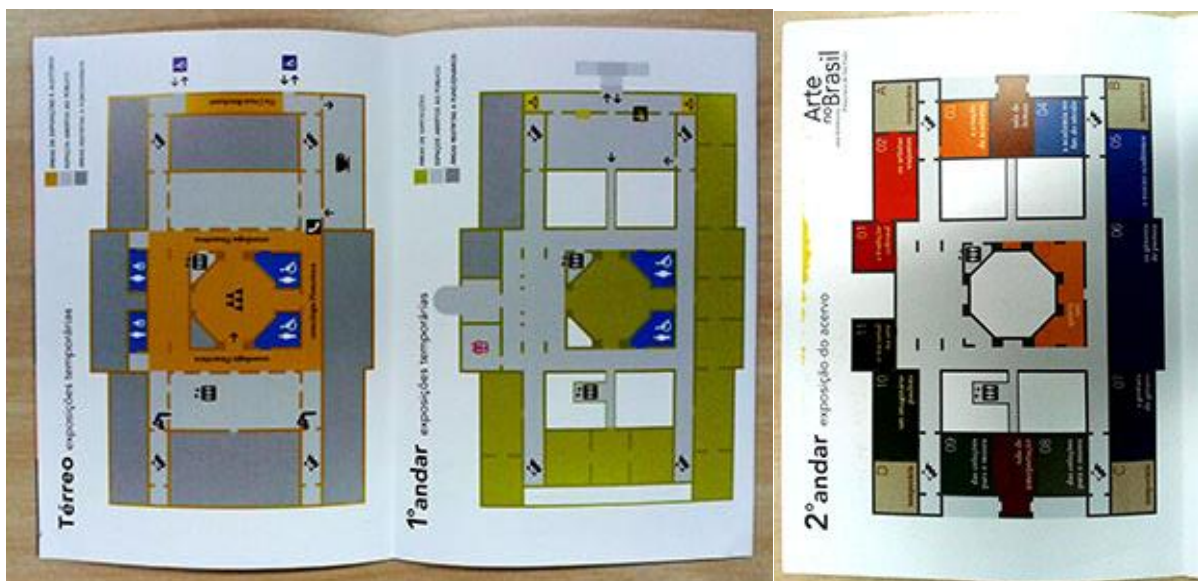


Figura 34 - Plantas dos espaços da Pinacoteca, contidas em folheto



Figura 35 - Vista da sacada da Pinacoteca, com o Parque da Luz ao lado

O contato direto com o espaço foi fundamental para se pensar a proposta. O Octógono é um espaço onde, devido ao seu pé direito alto, tem-se uma sensação de imensidão para o alto. Anish Kapoor incorpora a imensidão como um dos aspectos fortes de seu trabalho, como na obra *Leviatã* (2011), na qual o tamanho gigantesco do “monstro” de plástico invade o local e o espectador pode vê-lo de fora ou de dentro.

Na obra *Sky Mirror* (2001), de Kapoor, um espelho feito de aço inoxidável traz o céu ao chão. Também no Octógono, o público é incitado a olhar para o alto, para o céu. Ou seja, o próprio espaço expositivo já traz a imensidão como um de seus aspectos. Em uma oposição a essa ideia, foi decidido explorar o espaço no sentido oposto, de cima para baixo, ou sua profundidade.

Para dar uma visão geral, o projeto consiste na instalação de uma plataforma, ao redor da parte superior do Octógono, e de um elevador dentro do espaço, da inserção de terra (na quantidade necessária para o preenchimento de dois metros de altura do espaço), e da colocação de uma escada, de fiação elétrica e de uma lâmpada incandescente.

O primeiro estudo foi feito a lápis sobre papel e no segundo esboço foi utilizada uma fotografia do espaço:

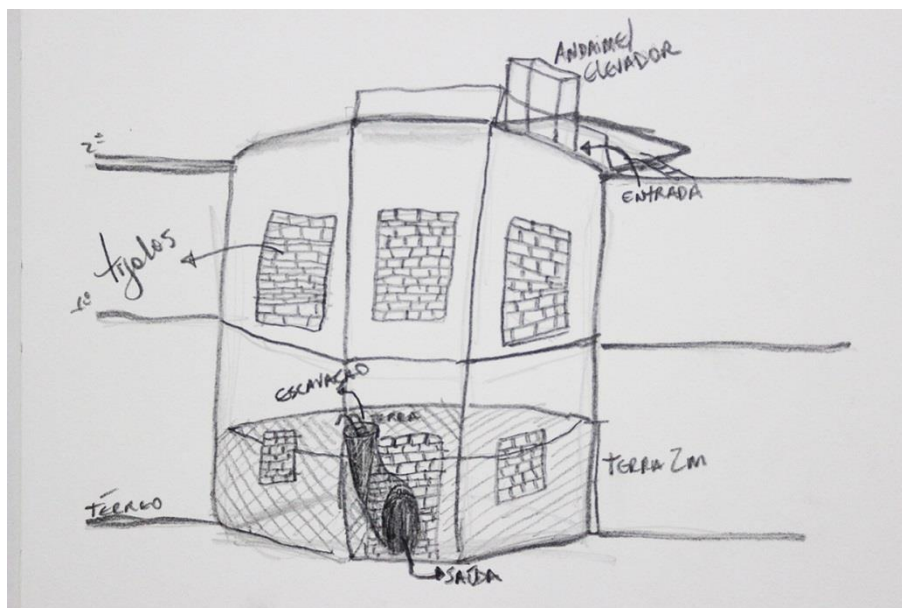


Figura 36 - Lápis sobre papel. Esboço da proposta

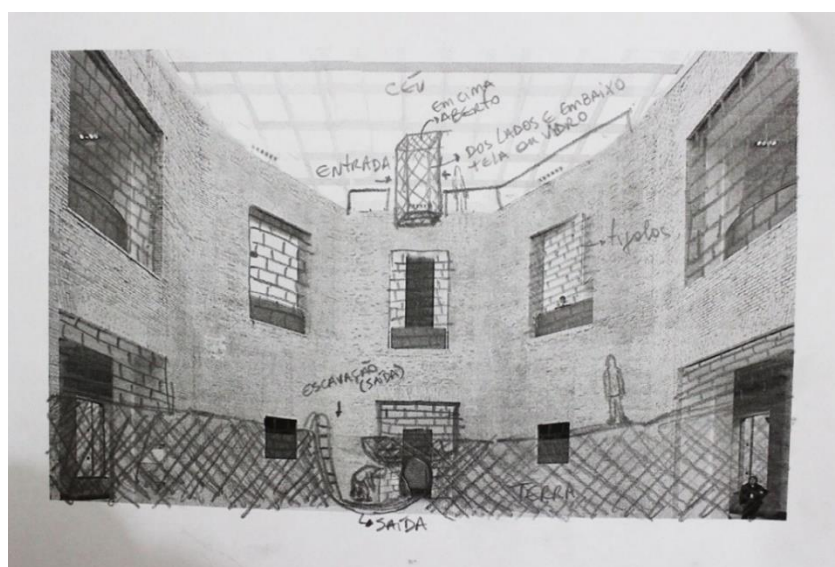


Figura 37 - Lápis sobre impressão fotográfica do local. Esboço da proposta

Na proposta, o alto passa a ser o local de entrada para o espaço. Aquilo que não se podia alcançar, como a ida ao terraço e a vista de cima do parque, passam a ser possíveis logo na entrada da exposição. Ou seja, determinada abertura que leva o pessoal da manutenção para a parte superior do Octógono seria liberada para o público, subindo duas pessoas por vez, podendo ficar até quatro dentro do espaço. Seria construída uma plataforma, com grade de proteção baixa, ao redor do ponto mais alto do Octógono, para que as pessoas pudessem caminhar lá em cima, olhar

ao redor, ter a vista da cidade e do parque e também olhar para baixo, para a profundidade do espaço.

A plataforma é ponto de espera para o elevador que, invertendo a função dada pelo nome, leva as pessoas para baixo. O meio de locomoção leva duas pessoas de cima abaixo, dentro do Octógono. É necessária uma terceira pessoa para manusear o elevador. De preferência, o elevador deve ser constituído de grade ou de tela, com a parte superior aberta. Assim, ao mesmo tempo em que é possível olhar o espaço ao redor, enquanto o elevador desce, poderia se remeter também à ideia de gaiola ou prisão.

É possível ver a proposta esboçada em uma maquete. O protótipo do elevador foi construído com tiras de papel *foam* (também utilizado para as paredes e chão da maquete), palitos de fósforos e tela mosquiteira, pintados de preto.

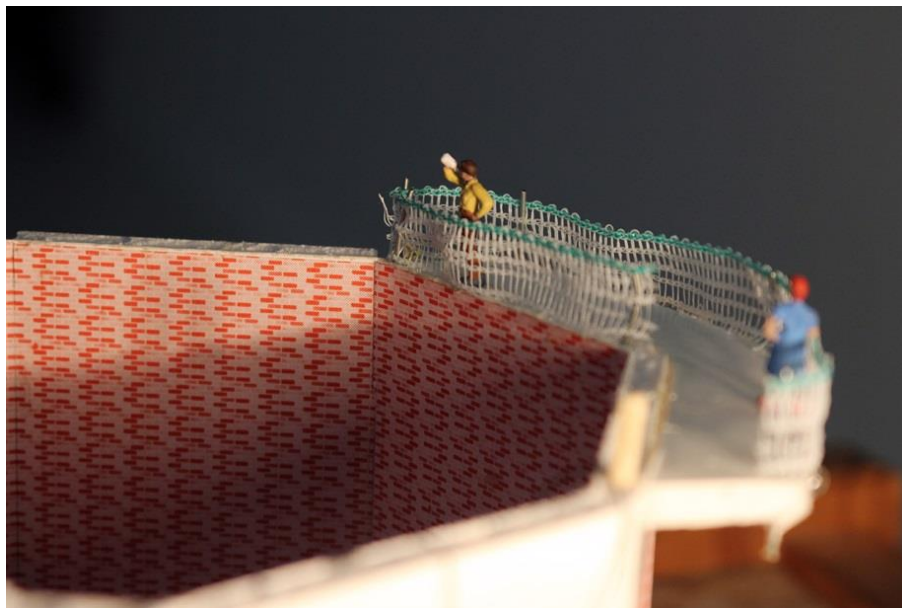


Figura 38 - Plataforma com grade de proteção. Fotografia da maquete

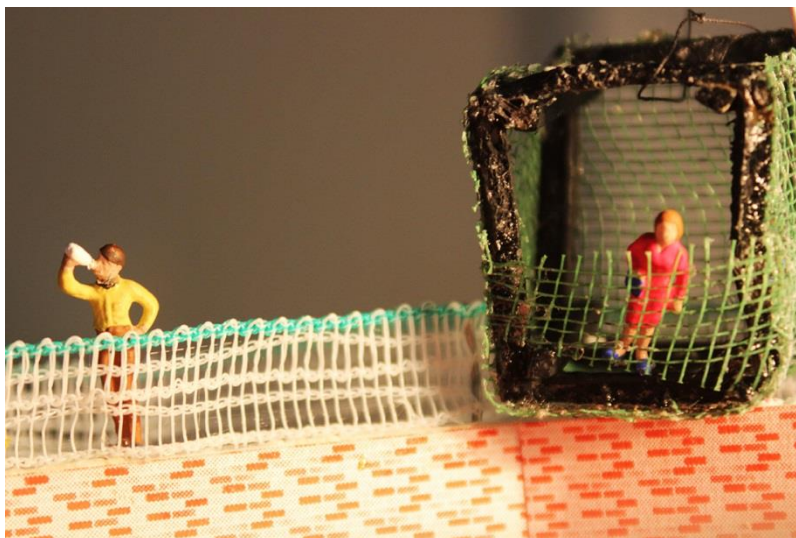


Figura 39 - Parte superior da maquete, com o elevador feito de isopor, palitos de madeira e tela mosquiteira. Ao lado, uma parte da grade da plataforma

A proposta teve inspiração nos antigos calabouços, dentro dos quais é possível enxergar o céu. Logo, uma vez que o público desce com o elevador até a parte de baixo, não é mais possível voltar por onde entrou.

A relação com o calabouço veio devido à impressão de ruína do espaço, à profundidade e às paredes constituídas de tijolos à vista, ou seja, uma configuração diferente da do cubo branco. Ali não há o caráter inibidor do branco, mas seu oposto obscuro. Escolhi esse lugar, entre outros fatores, pela possibilidade de relacionar o espaço ao conceito de estranho de Freud, no que se refere ao caráter escondido, recluso.

Tendo o ponto de vista do espaço expositivo de longe, do alto, ou de uma vista aérea, ao comparar com a minha distância ao olhar a maquete, a abertura superior do lugar desdobra-se, trazendo a ideia de poço. Isso também remete à *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson (1938 - 1973), com uma impressão de profusão para o interior, para dentro. A intenção é provocar a sensação semelhante à gerada quando se está aprisionado dentro de um poço, não podendo mais voltar por onde entrou, tendo que encontrar uma saída mais abaixo.

Na pesquisa relacionada ao tema, foram encontradas imagens de calabouços, de masmorra, e algumas de poço sem fundo, como podem ser vistas a seguir:



Figura 40 e 41 - Poço de drenagem de água³⁸

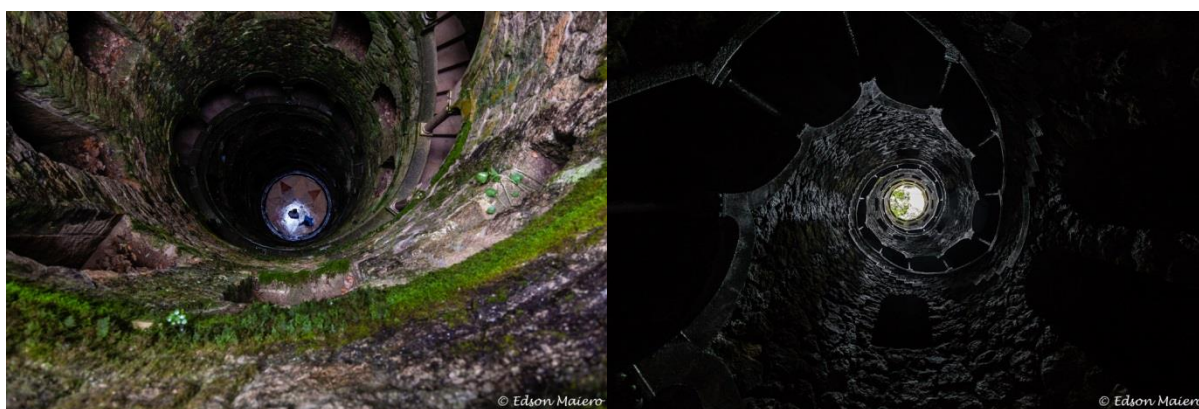


Figura 42 e 43 - Torre de 27 metros de profundidade com escadaria em espiral³⁹

Para conseguir o efeito de reclusão, aprisionamento, buscando um despertar para o estranho, as portas e janelas existentes no Octógono teriam que estar fechadas, sendo cobertas por tijolos, como as paredes do local. Assim, não há nenhuma saída convencional e o elevador não leva as pessoas de volta para o alto.

³⁸ *Monticello Dam Drain Hole*. Disponível em <http://amazinglist.net/2013/03/bottomless-pit-dam-monticello-drain-hole/>. Acessado em 03 de dezembro de 2013.

³⁹ *Quinta da Regaleira, em Sintra, Portugal*. Disponível em <http://www.phototravel360.com/quinta-da-regaleira-sintra/>. Acessado em 03 de dezembro de 2013.

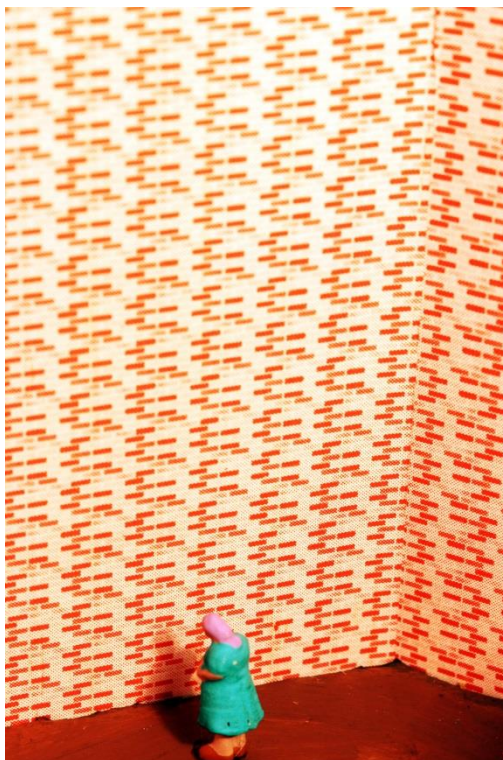


Figura 44 - As paredes, após as portas e janelas terem sido entijoladas. Fotografia da maquete

Para preparar o ambiente para a presente proposta de instalação/*site specific* é necessário aterrar o espaço expositivo, em toda a sua extensão por dois metros de altura, quando as janelas e portas já estiverem fechadas com tijolos.

A saída do público, e ponto principal da instalação, seria por dentro e por baixo da terra. Após o aterramento e compactação da terra, é feita uma escavação, que seria a saída do Octógono, local onde estaria uma das portas do espaço. O buraco prevê um tamanho razoavelmente grande e o público ficaria incitado a caminhar pelo buraco, por ser a única opção de saída.

O acesso à saída se dá por meio de uma escada, alocada estrategicamente para ser vista. No trajeto dentro do buraco, é colocada uma lâmpada incandescente acesa, no chão da escavação, que direciona o público para a saída. Na parte externa, a parede ao redor da saída do buraco, também é cercada de tijolos, assim como o ambiente dentro do Octógono.

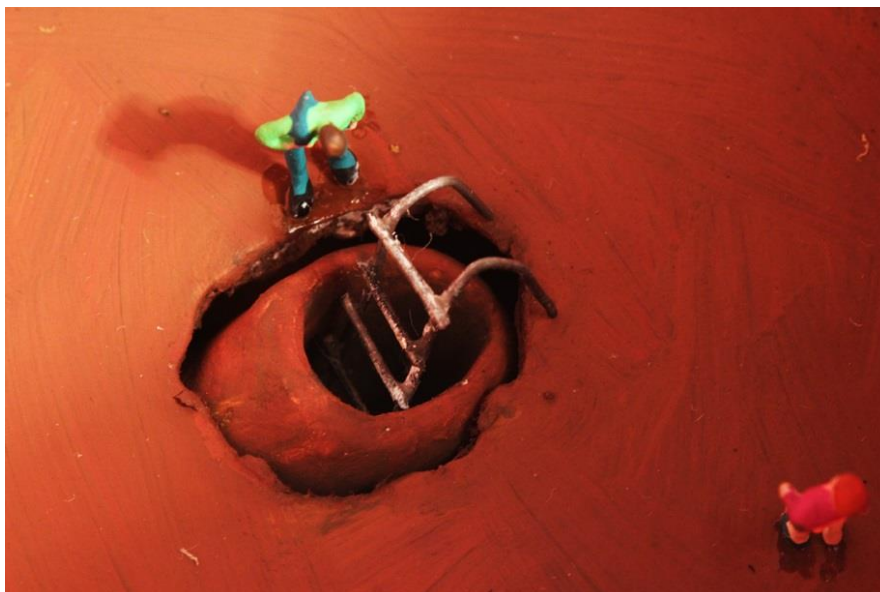


Figura 45 - Escavação no chão do espaço expositivo. Saída vista de dentro do espaço expositivo. Ponto principal da proposta. Fotografia da maquete

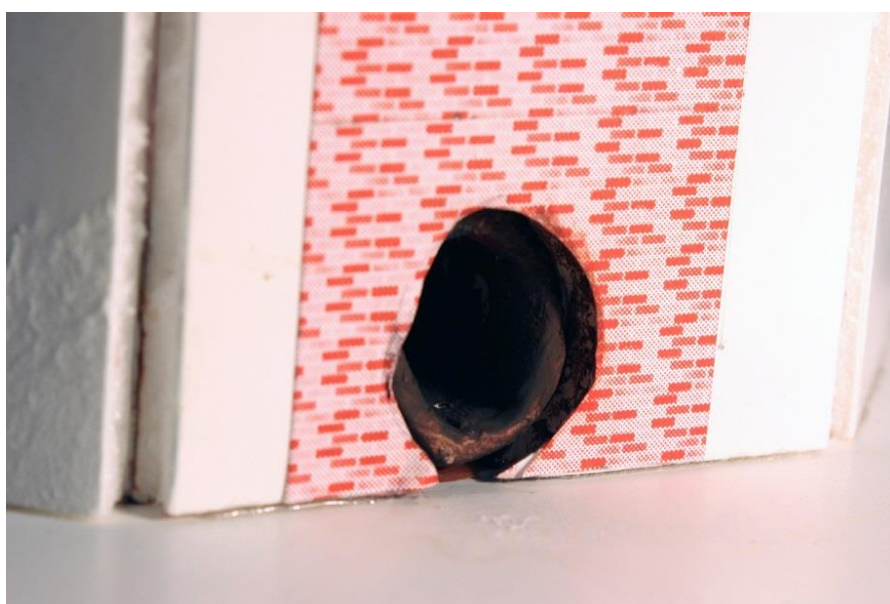


Figura 46 - A saída vista de fora do espaço expositivo



Figura 47 - Vista de cima da maquete. Proposta de instalação/*site specific*

A escavação traz uma relação mais estreita com o conceito de estranho de Sigmund Freud na medida em que relaciona o espaço a um útero, ou à genitália feminina ou ainda ao ânus. Assim, essa experiência tem potencialidade não apenas para gerar estranheza, mas também alteração da percepção, com uma vertente claustrofóbica, havendo potencial para o caráter assustador e ao mesmo tempo familiar de que trata Freud.

Esse foi um dos trabalhos em que pude perceber a importância da ficção para o fenômeno do estranho. Não é algo totalmente claro e identificável, mas tem relação com a impressão de se estar preso e o entrar no buraco remete ao estar enterrado, uma simples passagem por baixo da terra como um túnel subterrâneo. Não se sabe se realmente causaria estranheza, mas a ideia traz essa potência.

O desenvolvimento desse projeto foi muito importante, pois foi possível vislumbrar, por meio da prática, a relevância da ficção para o fenômeno do estranho. A proposta encerra-se apresentando a imagem do resultado final da maquete, vista de fora.

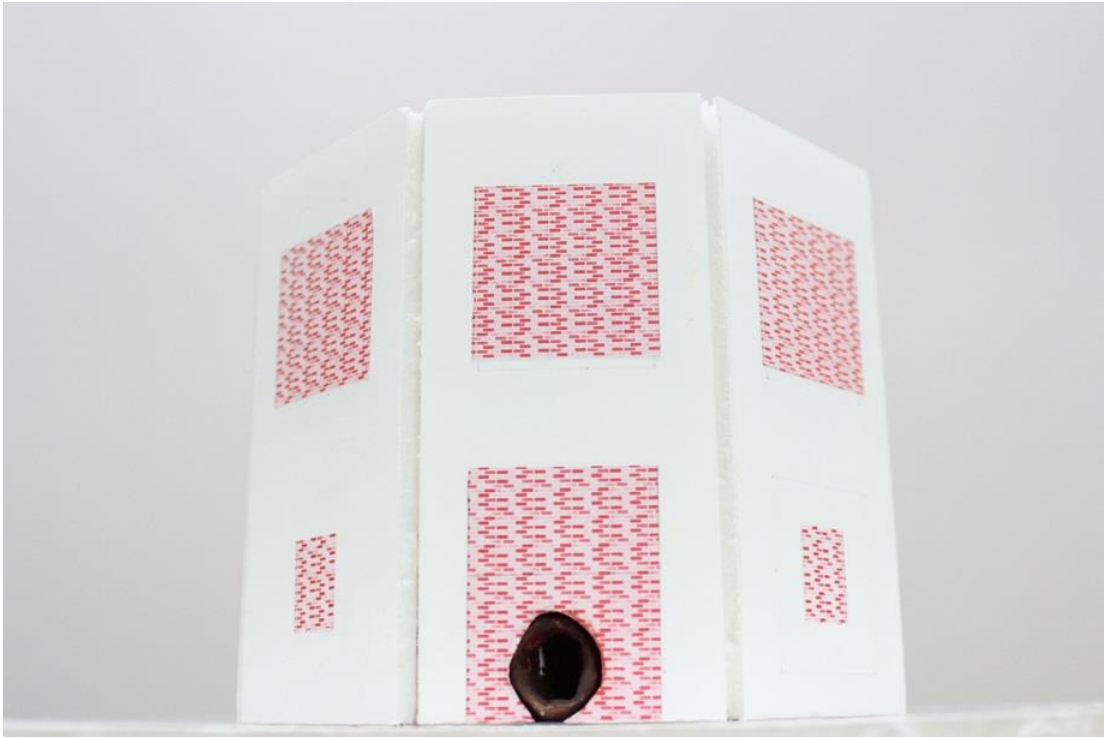


Figura 48 - Vista de frente da maquete

4.2 - MANCHAS DE CHAMAS

Em outro projeto, foram formulados estudos de experimentações e esboços, com a mescla de um meio sólido e outro maleável. Devido à própria curiosidade quanto aos materiais, realizou-se um experimento a partir do derretimento de plástico em um suporte de metal. A ideia era criar uma superfície bidimensional, tendo no plástico derretido um efeito similar à plasticidade da tinta.

Em um primeiro teste foi utilizado um soprador térmico para derretimento de uma garrafa plástica. Nesse experimento, o plástico contorceu-se, gerando uma nova forma. Isso ocorreu devido à pequena saída de ar, que fez com que o calor se concentrasse em uma pequena região. Logo, ficou perceptível que o soprador térmico não traria os resultados pretendidos e foi pensada outra opção de derretimento.

Ao decidir trabalhar com plástico derretido, um material pareceu-me atrativo por conter o formato de um corpo, manequins de plástico. Para realizar o derretimento do plástico de forma igual em todo o manequim, que possui um plástico relativamente grosso, seria necessária a utilização de um forno. Assim, foi construído um forno, como os de cerâmica, a partir dos tijolos que estavam no estacionamento do Campus da UNESP, próximo à marcenaria.



Figura 49 - Torso de manequim usado para a primeira queima



Figura 50 - Após a montagem do forno, início da queima⁴⁰

O manequim de plástico foi colocado sobre uma placa de ferro e alocado dentro do forno, o fogo foi feito com madeira e todo o cuidado foi tomado para que não houvesse qualquer perigo.

Esse primeiro trabalho teve um resultado inesperado. O manequim derreteu e rebaixou sobre a superfície do ferro, porém, as cores que surgiram ao redor, devido à queima, surpreenderam. Um forte azul, e também amarelos e vermelhos surgiram ao redor do plástico derretido, que já não continha mais os atributos do manequim, restando apenas os contornos.

Foi realizada a tentativa de uma pequena intervenção sobre o plástico derretido no metal, antes de resfriar. Porém, mesmo quente, não era possível movimentar seu material, que era a intenção inicial, pois restava firme sobre a superfície.

⁴⁰ Na fotografia, Kleber da Silva, colega de curso, que auxiliou na construção do forno.



Figura 51 - Manequim queimado sobre a placa de ferro, logo após a queima

Enquanto o plástico derretido resfriava, descolava aos poucos da placa. A alteração de tamanho dos materiais ao resfriarem impediu a aderência ao metal, até que, em certo momento, ele se soltou da superfície. Em princípio isso causou uma certa decepção, o que pode ser aqui associado ao desprazer, colocado por Freud, pois o que havia ocorrido na placa iria se modificar e havia o risco de perder o trabalho. Porém, isso se transformou em uma agradável e prazerosa surpresa. Com a retirada do plástico, foram descobertas as marcas, manchas e cores que se formaram sob o plástico.



Figura 52 - Resultado da primeira queima - placa de ferro após descolamento do plástico

O formato do forno permitiu a passagem do fogo embaixo da placa e ao redor do manequim. Isso fez com que se formassem zonas de calor nos espaços onde o manequim não tocava o suporte, como na altura da cintura e no meio das costas. Os tons azuis fortes, surgidos quando a placa ainda estava quente, ficaram mais fracos. Nesse momento havia outras zonas de cores, manchas em tons pretos, azuis, vermelhos e amarelos, que seriam permanentes à placa, sendo que suas cores poderiam se modificar apenas sob uma nova queima. Em seguida, a placa foi envernizada para protegê-la da ferrugem.

A pintura, neste trabalho, envolve o conceito de campo ampliado, termo desenvolvido por Angélica Moraes (2005) na exposição *Pintura Reencarnada*. Angélica de Moraes observa que a pintura expandiu-se. Não está mais apenas em seu suporte convencional e passou a usar instrumentos não tradicionais. Todo o conhecimento acerca da pintura é utilizado em outros meios, como em instalações, vídeos, fotografias e objetos, passando estes a serem considerados também pintura, por apresentarem suas características. A pintura possui aspectos próprios, tais como cor, mancha, plasticidade, textura, transparência, empasto e camadas, assim como

na gravura, por exemplo, há a reprodutibilidade e no vídeo, o movimento. Dessa forma, a intenção de trabalho direcionou-se para a exploração de características pictóricas por meio da queima de manequins de plástico sobre metal.

A segunda queima foi realizada sobre uma placa de metal que antes era a porta de um armário. Agora, o manequim era um torso masculino, constituído apenas pela parte da frente. Dessa forma, no momento da queima, seu contorno ficou encostado na placa, fechando a superfície e não ocorreram os espaços para passagem de calor como na queima anterior, mas surgiram manchas dentro do contorno do manequim.



Figura 53 - Resultado da segunda queima de manequim sobre placa de ferro

O resultado do segundo trabalho foi diferente do anterior, pois além das manchas vermelhas e azuis, formou-se uma camada pelo excesso da queima do

plástico, uma espécie de crosta, firme, porém de fácil remoção. Foi retirada grande parte dessa crosta preta, que cobria quase todo o interior do formato do torso, permanecendo apenas a camada mais firme, como pode ser visto na parte superior e inferior.

Novas placas de ferro foram adquiridas para a continuação das queimas. As placas tiveram que ser cortadas, ou melhor, desbastadas. Foram realizadas mais duas queimas de manequim, que resultaram em um derretimento no qual o plástico aderiu à superfície. Na primeira foi utilizado um torso feminino de um manequim cor laranja.



Figura 54 - Terceira queima. Torso de manequim laranja sobre placa de ferro



Figura 55 - Resultado da terceira queima

Apesar de tratarem-se dos mesmos materiais, manequim de plástico sobre placa de ferro, cada queima trouxe um resultado diferente. Na primeira (figura 52), formaram-se manchas e cores na superfície de ferro, com o descolamento do plástico derretido; na segunda (figura 53), feita sobre uma antiga porta de armário, formou-se uma crosta preta, pelo excesso de exposição ao calor, e as manchas de cores ocorreram de modo diferente da primeira; já na terceira queima (figura 54), o resultado inclui o plástico derretido, que, neste caso, é o elemento responsável pelas cores. Ao não haver o descolamento do plástico, provavelmente devido ao excesso de calor, formaram-se rachaduras e manchas, de pretos, brancos e laranjas. Após esse trabalho, realizei a última queima de manequim de plástico, a partir de torso feminino, sobre metal galvanizado.



Figura 56 - Resultado da quarta queima, manequim de plástico branco sobre placa de metal galvanizado

Por se tratar de outro tipo de metal, o plástico aderiu à superfície, formando uma área de grossa textura. Embora não tenham surgido os coloridos, proporcionados pelas placas ferrosas, algumas cores podem ser identificadas, tais como os marrons, brancos e metálicos. Durante a queima, a placa galvanizada contraiu-se formando uma curva côncava, que se acentuou com o resfriamento do plástico.

Um segundo tipo de experimento foi realizado em paralelo, por meio de solda, também sobre placas de ferro. A intenção era criar uma superfície pictórica a partir de texturas e cores metálicas.

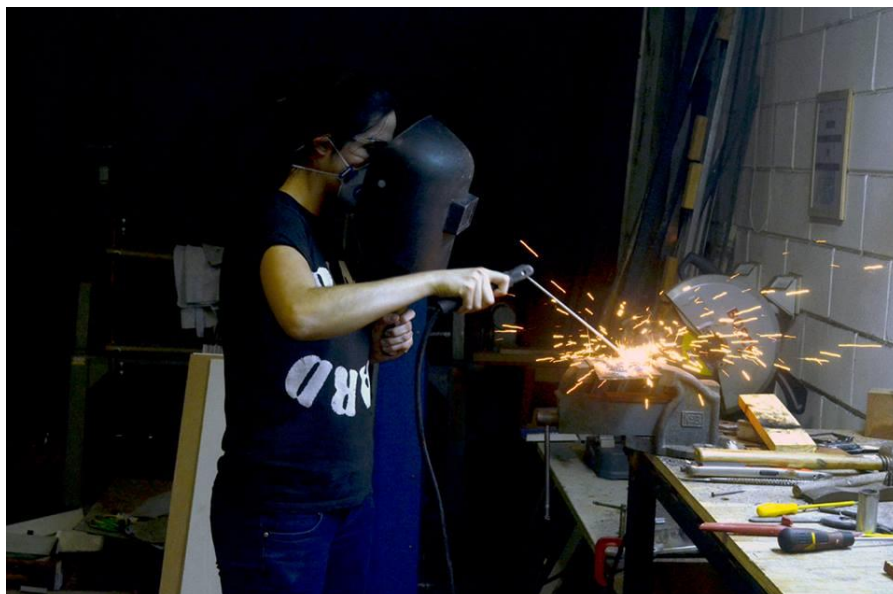


Figura 57 - Processo de solda



Figura 58 - Placa ferro soldada

O resultado da primeira queima (figura 52), que possui o formato das costas de uma pessoa, pode passar a impressão de que costas foram impressas. Isso me remeteu à detonação de uma bomba nuclear, que faz com que os seres se desintegrem, deixando rastros nas silhuetas impressas nas paredes, como se fossem

suas sombras ou como se tivessem atravessado a superfície. Tal relação pode remeter ao conceito de estranho.

Partindo da ideia de impressão do corpo, houve um desdobramento para o raio x, com coletas de chapas de colegas do curso. Selecionei duas chapas e realizei o terceiro tipo de trabalho, a queima de radiografias.



Figura 59 e 60 - Duas radiografias doadas por colegas do curso

Os resultados foram respectivamente:



Figura 61 e 62 - Resultado da queima de radiografia sobre metal não ferroso

O suporte também foi modificado, passando para uma placa de metal não ferroso, o alumínio. Entretanto, a radiografia não reagiu ao metal, contorcendo-se e

soltando-se da superfície enquanto queimava. Apenas em um alto grau de calor, a radiografia aderiu à placa. O resultado não foi o esperado, pois não restou qualquer resquício da imagem anterior dos ossos.

Esse processo de trabalho foi muito importante no início do desenvolvimento da pesquisa. Na marcenaria, houve um processo intenso de trabalho, com resultados que sugeriram uma continuação, não apenas quanto ao uso dos materiais, mas a partir de determinadas imagens, tais como costas, coluna e ossos. Os resultados abriram um leque de possibilidades de desdobramentos e foram o ponto de partida para o desenvolvimento dos trabalhos que se seguiram durante o curso.

CAPÍTULO 5 - TEXTURAS DO ESTRANHO

5.1 - O ESTRANHO NA PINTURA



Figura 63 - **Talita Esquivel**. *À Cimabue de Bacon*. Óleo sobre tela. 70 x 120 cm. 2015

Realizei a pintura acima com a imagem de um verme rastejante em mente, pois a imagem da coluna na radiografia remeteu-me à fala de Francis Bacon, em entrevista com Sylvester (1995), a respeito do *Crucifixo de Cimabue*, quando afirma que o trabalho invertido o fez pensar em um “verme rastejando pela cruz” (BACON in SYLVESTER, 1995, p. 14).



Figura 64 - **Francis Bacon**. *Three studies for a crucifixion*⁴¹. 1962.

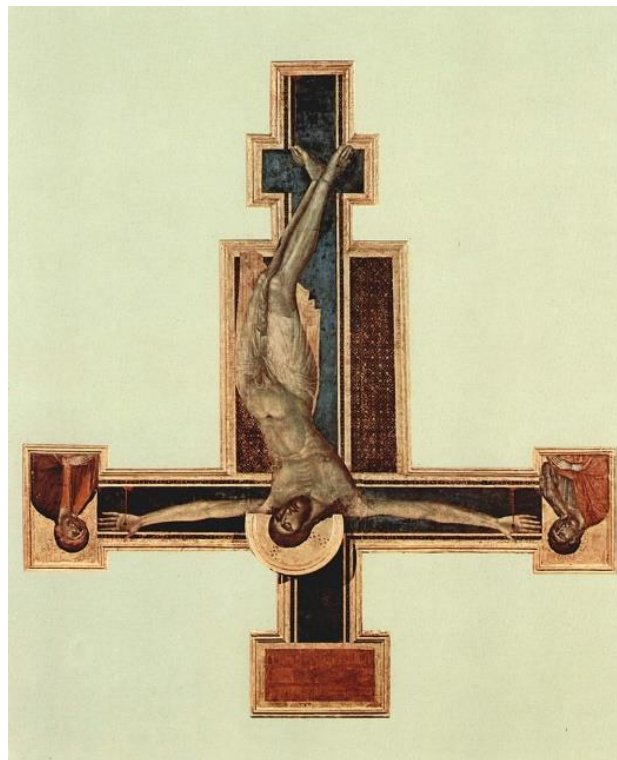


Figura 65 - Crucifixo de Cimabue invertido⁴²

⁴¹ BACON, Francis. "Three studies for a crucifixion". In: *Wikipédia*. Imagem retirada de https://en.wikipedia.org/wiki/Triptychs_by_Francis_Bacon. Acessado em 19 de dezembro de 2016.

⁴² CIMABUE. "Crucifixo" (invertido). In: *Wikipédia*. Imagem retirada de https://en.wikipedia.org/wiki/Triptychs_by_Francis_Bacon. Acessado em 19 de dezembro de 2016.

Bacon iniciava a pintura sem saber o que iria pintar e era no processo que descobria e direcionava sua pintura. O modo como ele operava diz muito sobre o próprio processo de pintura, uma pintura que acontece no processo. Impressionei-me bastante com suas falas, como nas “Conversas” com Frank Maubert (2010), quando diz, por exemplo, “quando vou ao açougue, acho sempre surpreendente não estar ali, no lugar dos nacos de carne. E depois há um verso de Ésquilo que me obceca: ‘O cheiro de sangue humano não desgruda seus olhos de mim’” (BACON in MAUBERT, 2010, p. 30).

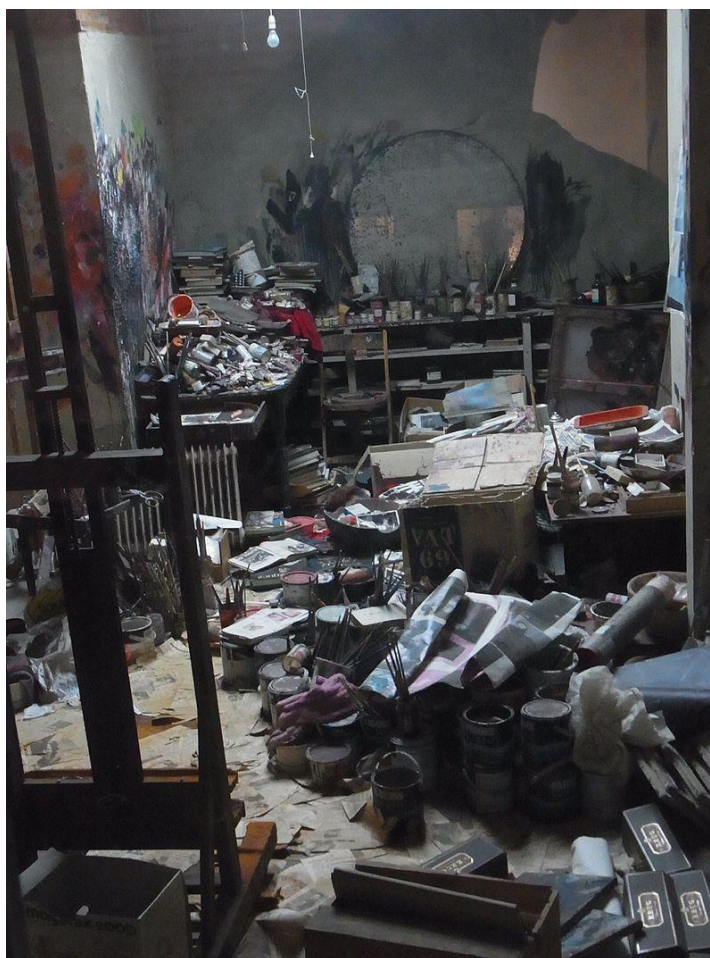


Figura 66 - Ateliê de Francis Bacon⁴³

Maubert conta que seu espaço de estúdio é um elemento a se notar, o lugar caótico de onde surgiam seus trabalhos. Bacon⁴⁴, que aprendeu a pintar sozinho,

⁴³ BACON, Francis. Imagem do ateliê. In: *Wikipédia*. Imagem disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_(artist)). Acessado em 01 de março de 2017.

⁴⁴ Um pouco de seu estúdio e de sua vida é tratados no filme “*Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*”, de 1998.

diverte-se ao lembrar-se da visita de especialistas da Tate Gallery, que ficaram instigados em saber como realizou a reprodução de um casaco de lã no retrato de Eric Hall. Bacon conta:

Estavam convencidos que era pastel: ficaram brancos quando lhes expliquei que eu simplesmente mergulhara meu indicador e um pano na crosta de poeira que recobre o chão do meu ateliê. O que há de melhor que a poeira para uma roupa cinza? É ideal e há toneladas aqui. Depois fixei-o como um pastel, sobre uma leve aquarela cinza. Você não aprende esse tipo de coisa nas Belas-Artes (BACON in MAUBERT, 2010, p. 36-37).

Ao olhar para o ateliê de Lucian Freud, outra dramaticidade se instala. Ele pintava suas paredes, limpando o pincel, enquanto pintava suas telas, e pintava suas paredes pintadas novamente em suas telas. Bacon também tem suas paredes pintadas, mas pouco se comparado às de Lucian.



Figura 67 - Ateliê de Lucian Freud⁴⁵

⁴⁵ FREUD, Lucian. Imagem do ateliê. In: *Estadão Cultura Imagem* disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-vida-louca-de-freud,1087278>. Acessado em 01 de março de 2017.

O estranho pode ocorrer quando não há ninguém mais por perto, sendo a solidão também um possível lugar para seu acontecimento. A solidão na natureza, no ermo, na imensidão ou na mata fechada, a solidão dentro de casa ou no ateliê. A escuridão, o noturno, também aparece como um potencial lugar para o estranho, por não se conseguir ter visibilidade do que cerca, pela possibilidade do perigo, pela relação com o além. Também Pichon-Rivière (2011), conforme colocado anteriormente, observou o caráter estranho, ou sinistro, na obscuridade, na solidão e no silêncio (PICHON-RIVIÈRE, 2011, p. 49 e 50).

Nos trabalhos do pintor romântico Caspar David Friedrich (1774-1840), esse homem solitário na escuridão da noite, frente ao vazio infinito de um penhasco, ou contemplando a natureza, no cair da noite, cemitérios, em um estranho poético, sublime. Em muitos de seus trabalhos o indivíduo está de costas, ou não há nenhum indivíduo representado, como que colocando também o público dentro daquela paisagem, contemplando.



Figura 68 - **Caspar David Friedrich**. *Abadia no Carvalho*⁴⁶. 1809-1810.

⁴⁶ FRIEDRICH, Caspar David. "Abadia no carvalho". In: *Google Arts & Culture*. Imagem disponível em https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/-/UAEmmuxqtNUt-g?utm_source=google&utm_medium=kp&hl=pt-BR. Acessado em 02 de março de 2017.

Mas nem todo trabalho de Friedrich é sentido como estranho, assim, pode-se perceber que o tema apenas, muitas vezes, não é o suficiente para causar estranheza. Há de haver algo mais, na escolha das cores, na forma de tratamento da pintura.

O filósofo e historiador de arte Hubert Damisch (1996) relaciona a pintura e a psicanálise freudiana. O autor pensa o problema da imagem a partir de conceitos da psicanálise, como em *Estudos sobre a histeria* ([1893-1895] 1974) e *Interpretação dos sonhos* ([1900-1901] 1972), primeiros estudos publicados de Sigmund Freud.

Damisch observa o diálogo, registrado pelo psicanalista, entre ele e seu paciente e aponta que Freud testemunha o desaparecimento da imagem e também seu reaparecimento, seu retorno. Damisch cita o texto de Freud que se refere a essa passagem:

Uma vez surgida uma imagem na memória do paciente, podemos ouvi-lo dizer que ela vai se tornando fragmentada e obscura à medida que ele continua descrevendo-a. *O paciente está, por assim dizer, livrando-se dela ao transformá-la em palavras.* Passamos a examinar a própria imagem afim de descobrir a direção na qual o nosso trabalho deve processar-se. ‘Olhe para a imagem mais uma vez. Ela desapareceu?’ ‘A maior parte sim, mas ainda vejo este detalhe.’ ‘Então esse resíduo deve ainda significar alguma coisa [...]’ [grifo do autor] (FREUD, 1974, p. 337).

Para Damisch, esse trecho remete ao trabalho do próprio historiador de arte e sua obsessão pelo retorno da imagem: “se a história da arte assume facilmente, na prática, o modo obsessivo, apesar disso ela tem em comum com a histeria, ou em todo caso com a cura da histeria, a circunstância de ter sido e permanecer a agente de um retorno das imagens sem precedentes na história” (DAMISCH, 1996, p. 485). Assim, o autor observa que a análise de um trabalho de arte pode ter como consequência o esmaecimento gradual da imagem, deixando as imagens da história da arte presentes de forma fantasmagórica, como um “espectro”, um “retornante”, mas, questiona se as análises não deveriam reforçar o impacto da imagem em vez de tirar sua força:

Mas como compreender que uma imagem que era primeiramente esmaecida (*undeutlich*) e incompleta (*unvollständig*), como o pode ser a percepção fugidia que se tem de um quadro num museu pelo qual apenas se passa, como compreender que essa imagem possa ganhar em nitidez e enriquecer-se progressivamente; e, ao mesmo tempo, que a própria descrição que o paciente faz dela, o fato para este de traduzi-la, de transpô-la, de convertê-la em palavras tenha por efeito que ela se desfaça, que ela se desagregue a ponto de tornar-se esmaecida, indistinta? (DAMISCH, 1996, p. 494).

Damisch fala da obsessão da história da arte com o retorno incessante desses fantasmas. Segundo o autor, as imagens são retomadas por intérpretes e sendo a pintura um objeto que não se pode tocar, ela é “tocada” com palavras. Por isso, para Damisch, uma questão que importa mais do que a interpretação, é a descrição.

Haveria muito a dizer quanto à redenção [...] desses ‘espectros’ ou desses ‘fantasmas’, desses *retornantes*, que voltam regularmente, que seriam as imagens da arte. Digo, efetivamente, as imagens; os próprios quadros, a começar pela *Vênus adormecida* sendo deixados livres para descansar em toda tranquilidade nos museus até o dia em que um intérprete decidir despertá-los, - estando convencido, antes de mais nada, que na pintura é proibido *tocar*. (DAMISCH, 1996, p. 494).

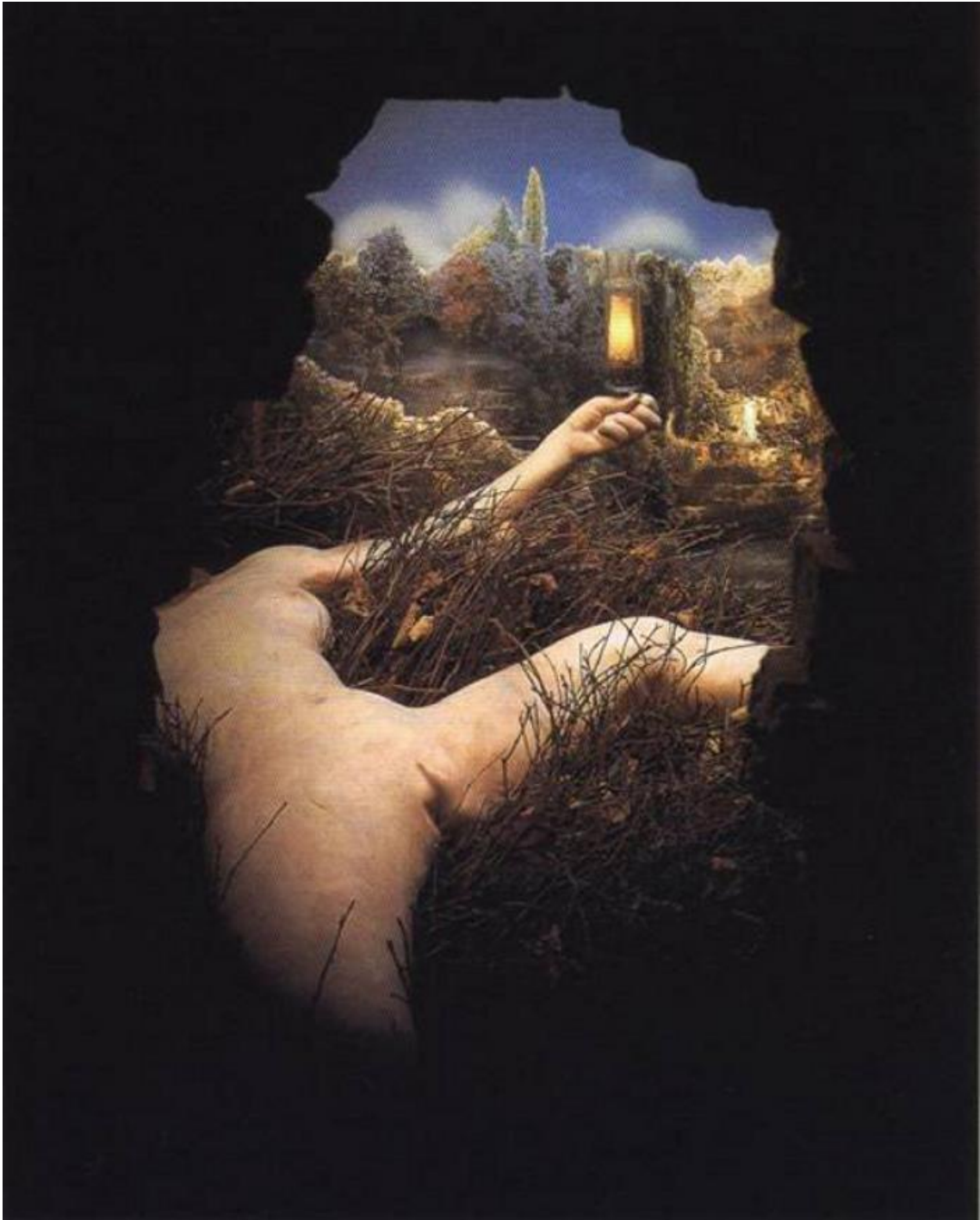


Figura 69 - **Marcel Duchamp**. *Étant donnés*⁴⁷. 1946-1966.

⁴⁷ DUCHAMP, Marcel. "Étant donnés". In: *Wikipédia*. Imagem disponível em <http://www.libellus-libellus.fr/article-marcel-duchamp-richard-baquie-wim-delvoye-chassez-l-intrus-111230421.html>. Acessado em 21 de julho de 2017.



Figura 70 e 71⁴⁸ - Vista de frente e instalação do trabalho *Étant donnés*

O trabalho de Duchamp, *Étant donnés*, coloca o espectador como perverso. Os fetiches e as perversões também podem ser uma forma de experienciar o estranho. Alguém que olha pelo buraco da porta e vê uma mulher nua, que ao mesmo tempo está inserida em uma paisagem, mostrando-se para o espectador, que por sua vez também pode ser visto como participante na realização de um fetiche dessa mulher. O conjunto dos elementos dentro dessa porta e dessa caixa, forma uma imagem em três dimensões que faz alusão à pintura. Como o oposto da câmara escura, a imagem forma-se no olho, no único ponto onde é possível ver a ilusão criada pela montagem, através do buraco da fechadura, ou melhor, dois buracos, um para cada olho. O próprio local onde se encosta o rosto na porta, para o olhar, criou uma marca pela impressão das faces, imagem que pode remeter ao Santo Sudário, criando um grande contraste com a perversão que se tem ao “vestir” esse “manto” de madeira.

Pensando no que significa a palavra “estranho” no cotidiano, na forma como é utilizada, buscando formar uma imagem do que seria o ser estranho, vem-me à mente uma situação. Ao andar à noite só, pelas ruas, alguém vem na direção contrária, sem que haja mais ninguém por perto. O ser estranho do cotidiano refere-se àquele que te aborda e te faz sentir medo. Nas ruas há desconhecidos, mas só são identificados

⁴⁸ DUCHAMP, Marcel. Porta e lateral da instalação “Étant donnés”. In: *A imagem comunica*. Imagens disponíveis no site <http://aimagemcomunica.blogspot.com.br/2011/11/marcel-duchamp.html>. Acessado em 21 de fevereiro de 2017.

como estranhos aqueles que causam algo, são aqueles poucos com quem se teve algum contato ou com quem se poderia vir a ter, porém tal contato seria causador de desprazer ou desconforto. Na pintura ocorre da mesma forma, uma pintura que causa estranheza, a diferença estaria na possibilidade de prazer gerado por esse contato.

O termo “corpo estranho”, utilizado pela medicina e que ganhou popularidade, refere-se a algo que não pertence ao corpo, mas foi incorporado. Algo que deveria permanecer escondido, por deixar o indivíduo em uma situação embaraçosa, pois revela suas fantasias sexuais. O fantasiar na mente do adulto, para Freud (2015), é algo secreto, pois não é compreendido pelas pessoas, por causar vergonha ou simplesmente desinteresse.

O estranho na vida real está ligado a situações, como quando Freud descreve seu retorno ao mesmo lugar, em um trajeto que fez na Itália, que o fez sentir estranho, e posteriormente teve a consciência da repetição.

Os elementos que Freud identifica como pertencentes ao estranho transpassam gerações e continuam válidos nos dias atuais. Freud coloca a repetição como um dos elementos do estranho, parecendo ser um dos elementos essenciais para identificá-lo, diferenciando-o do que é assustador. A repetição pode ser identificada na própria definição do estranho como algo que é muito bem conhecido, mas foi esquecido, ou algo que deveria ter permanecido obscuro, mas veio à luz. Ou seja, são indícios da pré-existência desse contato com determinada coisa, algo que foi esquecido e retorna, repete.

No artigo *O estranho* está implícito que Freud considera somente o estranho que pode ser experienciado. Não o vê como algo que pode ser identificado, um conceito de estranho, ou mesmo como um gênero, mas algo que pode ser sentido. Ou seja, aquilo que traz a repetição e que pode ser considerado assustador, se não for sentido como tal, não é visto por ele como estranho. Como quando critica a análise de Jentsch sobre *O Homem da Areia*, por não conseguir ver a possibilidade da sensação de estranheza, de modo geral, nos elementos que Jentsch coloca, por não acreditar ser aquele o motivo de estranheza no texto.

A mescla entre o humano e a máquina, como em um robô, ou o humano e o inanimado, como no caso da boneca na narrativa de Hoffmann, teria a repetição pela similaridade humana. Entretanto, mesmo sendo uma espécie de ser fora dos padrões ou da lógica, Freud analisa como sendo algo que não causaria estranheza e dá como exemplo as crianças, para os quais o fato de a boneca tomar vida não causaria temor,

mas seria um desejo realizado (FREUD, 1996a, 249). Há tempos a indústria de brinquedos investe nessa mescla, com bonecas que falam, andam, patinam, urinam, dentre outros. Talvez o brinquedo assassino causasse estranheza, devido a sua intenção de terror, porém a mescla em si não.

Há pesquisas que tentam decifrar como ocorre a estranheza em relação à mistura entre homem e máquina e entre ser vivo e ser morto, estranheza ligada ao corpo, como mostra o estudo realizado na área da robótica, de Masahiro Mori, de 1970. O estudioso chegou a elaborar um gráfico no qual mostra o principal conceito do artigo, “*Uncanny Valley*” (UV), que pode ser traduzido como “Estranho vale”, mas ficou mais conhecido como “Vale da estranheza”:

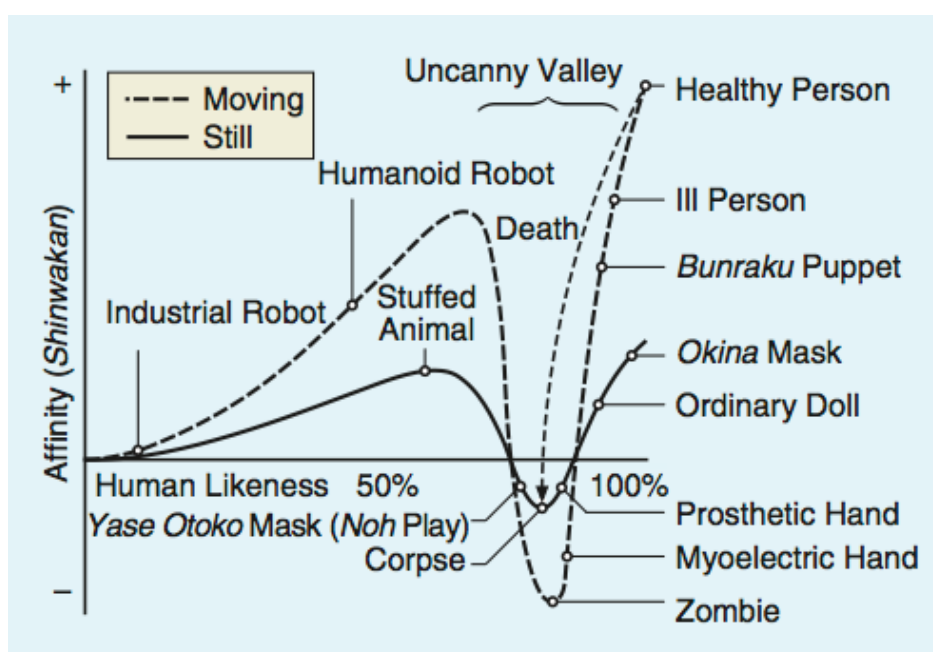


Figura 72 - Gráfico do *Uncanny Valley* (UV) ⁴⁹

De acordo com Hamilton (2014), que explica o gráfico, as pessoas sentem simpatia tanto pelo humano quanto pelo vagamente humano, como um robô humanoide. Segundo o autor, algo acontece entre um e outro que faz com que “surjam arrepios”, fazendo aparecer um vale onde deveria ser uma reta em direção a “pessoa saudável”. A ideia do “*UV effect*” é que se há muita diferença, as pessoas notam as semelhanças e se há muita semelhança e poucas diferenças, essas falam mais alto.

⁴⁹ MORI, Masahiro. “The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori” [1970]. 2012. Imagem disponível em: <http://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>. Acessado em 29 de março de 2017.

Ao se tratar da robótica, está se falando de objetos e, para Hamilton, o efeito maior ocorre sobre algo que se movimenta (*moving*). Interessante notar que a curva mais profunda do gráfico diz respeito à morte. Não é comum encontrar gráficos em pesquisas de arte, ou relativos a sensações, mas justamente por ser tão inusitado, chamou-me a atenção. Foi algo que Mori (2012) fez para tentar entender “o estranho” de Freud, por ter essa sensação diante da robótica. Não parece que Mori procurou explicar como ou por que ocorre estranheza, mas identificou e ordenou elementos relativos ao corpo que, muitas vezes, causam estranheza, e dessa forma conseguiu identificar um efeito estranho no gráfico, na forma de vale.

No texto *O Homem da Areia*, Freud considera que há aspectos inapreensíveis, quando não se sabe por que se estranha. Nos exemplos dados por ele, a partir de situações na vida real, é possível identificar como ocorre a repetição, mas na maioria dos casos não, por ser o familiar que foi esquecido.

O estranho, para Freud, envolve a vivência do seu fenômeno. Assim, durante a pesquisa, procurei-o pelas situações do cotidiano e também procurei identificar seus elementos ou seu conceito em obras de arte. Diversas vezes pude identificar algo como havendo potencial para gerar estranheza, muito embora não a tenha sentido. E, além do estranho ser algo subjetivo, cujo elemento familiar em geral não pode ser identificado, percebi que nele há outras sutis diferenças do assustador, em relação ao aspecto, impressão e sensação, estando mais presente no sombrio, no sinistro, no obscuro. Assim, há uma forma mais violenta e uma forma mais sutil, e não por isso menos assustadora, de se vivenciar o estranho. O estranho pode aparecer por meio de algo impactante como imagens de violência e de horror, ligadas ao corpo humano, como são muitos dos trabalhos da estética do grotesco, nos quais o assustador pode encobrir ou camuflar o estranho. Mas muitas vezes ele aparece associado a uma forma mais sutil, que também é a mais variada, no obscuro, na solidão, no ermo, na natureza, ou seja, podendo não haver qualquer forma violenta ou qualquer figura humana na imagem, sendo mais uma relação psicológica, em uma atmosfera que se cria. Isso está presente em muitos trabalhos do expressionismo alemão, como de Otto Dix (1891-1969), ou mesmo do norueguês Edvard Munch (1863-1944).



Figura 73 - **Otto Dix**. *A Guerra*⁵⁰. 1929-1932.

Ao falar da ficção, Freud refere-se ao estranho proveniente da literatura e das obras de arte, ou seja, de um trabalho criativo, de algo inventado. Porém, realizar visitas a exposições de arte é algo que faz parte do cotidiano, fazendo com que a ficção envolva a vida real em seu acontecimento, sendo que o ambiente expositivo contribui para o seu fenômeno. Seu oposto também é verdadeiro, o estranho na vida real leva a ficção em seu fenômeno, uma ficção relativa a uma realidade criada e inconsciente, escondida, que amedronta.

⁵⁰ DIX, Otto. "A Guerra". In: *Os Lusonautas*. Imagem disponível em <http://oslusunautas.blogspot.com.br/2013/11/historia-3eme1ere-estudo-de-obra-guerra.html>. Acessada em 29 de março de 2017.



Figura 74 - **Edvard Munch**. *Ansiiedade*⁵¹. 1894.

O estranho na vida real e na ficção, ao menos quando este último é relativo às artes plásticas, possui os mesmos lugares possíveis para seu acontecimento, embora, conforme aponta Freud, na ficção ele seja muito mais frequente e tenha mais possibilidades de efeitos do que na vida real (FREUD, 1996a, p. 264). Procurei encontrar o que seria o estranho para mim e a quais lugares estaria associado. De forma resumida, a meu ver, os lugares do estranho seriam o ermo, a solidão e a escuridão; a natureza, a imensidão, o dentro de casa. Encontro o estranho, ainda, no ruído e na textura; na perversão; na semelhança, no duplo, no espelho; em coisas inexplicáveis, no paranormal, em tudo relacionado à morte e ao além vida.

⁵¹ MUNCH, Edvard. "Ansiiedade". 1894. Oslo, *Munch Museet*. Visita realizada em 29 de dezembro de 2016.

5.2 - O ESTRANHO NO PROCESSO CRIATIVO



Figura 75 - **Talita Esquivel**. *Torso em duas peles*. Óleo sobre tela. 70 x 120 cm. 2015

Continuando o desenvolvimento dos trabalhos, realizei a pintura anterior tendo em mente a impressão causada pela imagem surgida na placa de metal (figuras 54 e 55), nos “Processos Iniciais”. Essa pintura foi feita a partir da fotografia de uma amiga, que gentilmente emprestou sua imagem, posando para a câmera. Sua imagem foi recortada para a pintura, de modo a remeter a um manequim. Nesse trabalho, utilizei duas misturas principais de cores para pele, para pele de cor branca na luz, na parte iluminada, e pele de cor preta na sombra, na parte da sombra. Procurei realizar uma busca por uma paleta mais complexa, utilizando o livro *1500 Color Mixing Recipes*, de William F Powell (2012), que, ao mostrar diversas misturas de cores, foi utilizado como referência para desenvolver a paleta, na ideia prévia dos tons e das cores e nos seus desdobramentos durante o processo de fatura. Apenas para mostrar uma das paletas formadas, que anotei as cores e misturas conforme as utilizava, na próxima página está a fotografia das anotações em meu caderno de esboços.

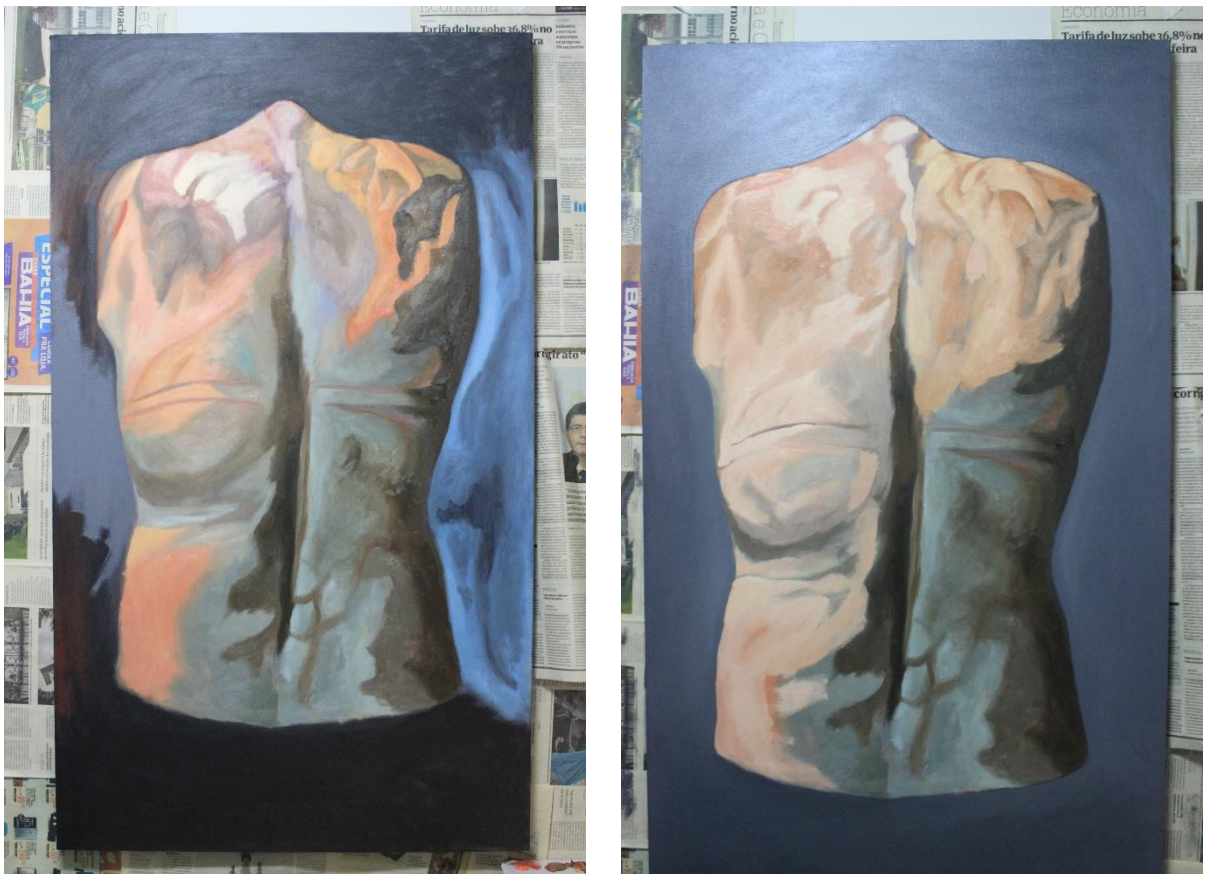


Figura 76 e 77 - Processo da pintura *Torso em duas peles*

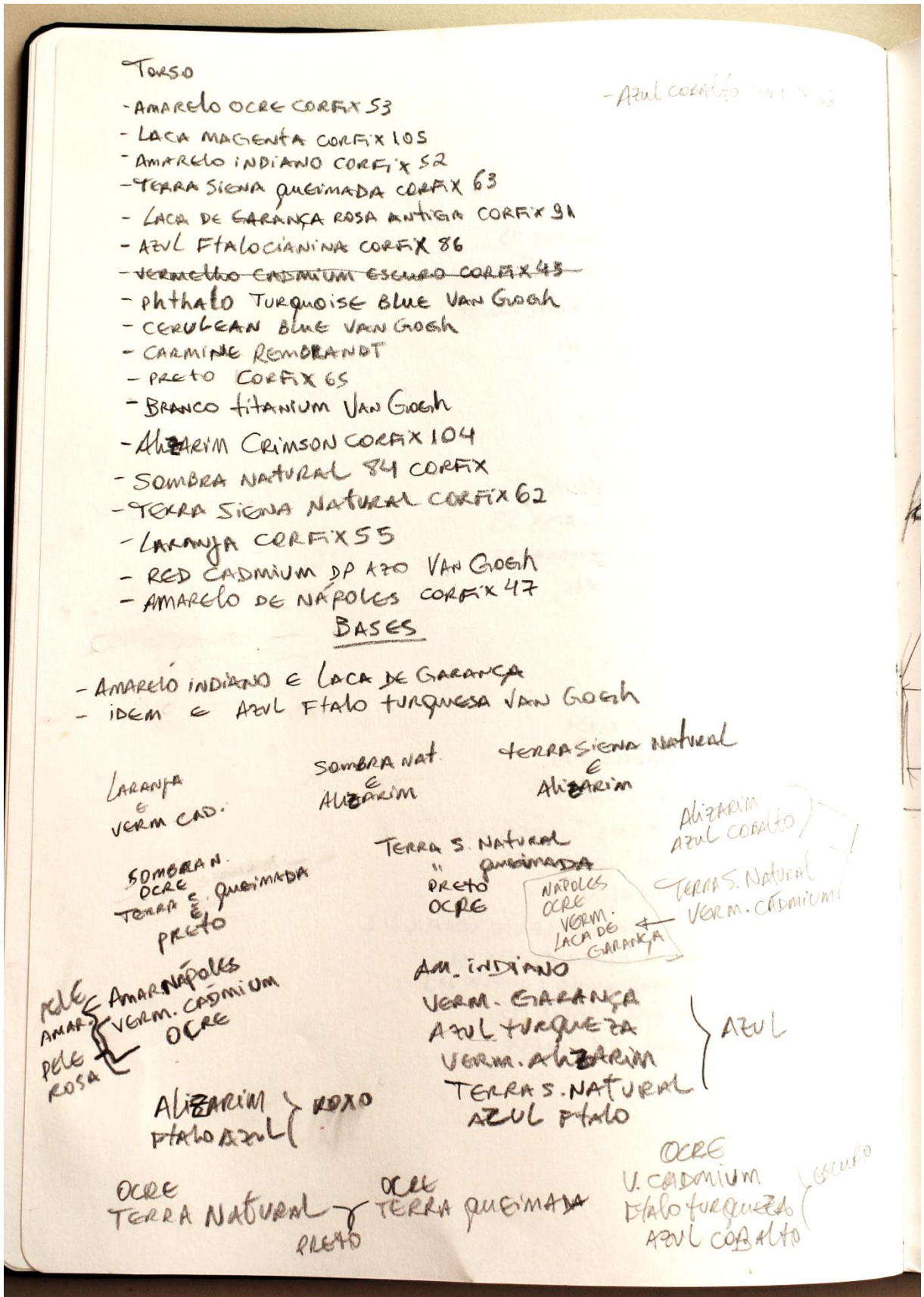


Figura 78 - Paleta utilizada na pintura do Torso em duas peles

Freud realiza uma investigação para tentar descobrir a origem da criatividade e como o escritor consegue tocar os sentimentos do leitor, no texto *Escritores criativos e devaneio* (1976a). Indaga: “Se ao menos pudéssemos descobrir em nós mesmos ou em nossos semelhantes uma atividade afim à criação literária! Uma investigação dessa atividade nos daria esperança de obter as primeiras explicações do trabalho criador do escritor” (FREUD, 1976a, p. 101). Freud foi um grande criador, embora não se visse como tal. A autora Kon (1996) colabora com esta ideia ao colocar:

Freud, apesar de seu temor ao imaginário, testemunhado por sua tentativa de domar a criação artística por meio de suas teorias, foi desde sempre tomado pelo poder inebriante de conhecimento inerente ao artista; fez de sua escrita um ato artístico, expressivo; jogou-se na trama do sensível (KON, 1996, p. 59).

Ao pensar que na infância já devem aparecer traços da atividade criativa, Freud compara o ato da escrita ao brincar de uma criança, que constrói outro mundo, algo que sabe que não é real, mas que leva muito a sério. Assim, coloca que o oposto da brincadeira não seria a seriedade, mas a realidade. Uma diferença que Freud coloca é que a criança apoia-se nos objetos do mundo real para brincar, o que difere do fantasiar e, ainda, que nesse fantasiar os potenciais de prazer mudam:

O escritor faz o mesmo que a criança que brinca; cria um mundo de fantasia que leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. [...] A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor (FREUD, 1976a, p. 102).

Freud coloca que depois de adulto, quando já foi estabelecido pelo indivíduo as coisas reais que o cercam, ele pode apresentar uma disposição para encarar de novo o jogo, sem distinção com a realidade, ao lembrar-se de suas brincadeiras na infância, equiparando sua vida real a uma brincadeira, tendo um prazer proporcionado pelo humor. O autor refere-se ao jogo, à brincadeira e à fantasia como uma realidade à parte.

Segundo Freud, quando uma pessoa cresce e para de brincar, não está deixando aquele prazer para trás, mas substituindo-o, a brincadeira, pela fantasia, a qual também chama de “devaneios”. Freud coloca que o ato de fantasiar é mais difícil

de observar do que o brincar das crianças, pois crianças não escondem suas brincadeiras como ocorre no fantasiar dos adultos.

De acordo com Freud, as brincadeiras das crianças são direcionadas pelo desejo “de ser grande e adulto”. Já os adultos, aos quais não é permitido brincar ou fantasiar, espera-se que joguem o jogo do mundo real, e por isso suas fantasias devem ser ocultadas, envergonhando-se delas, “por serem infantis e proibidas” (FREUD, 1976a, p. 103).

Ao analisar as características do ato de fantasiar, Freud afirma que as pessoas adultas que fantasiam são insatisfeitas, as felizes não. Nota-se que ele utilizou o termo insatisfeito, não infeliz. “As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1976a, p. 104). A fantasia, para o autor, seria um otimismo, um sonho. Como exemplo, coloca um homem pobre que vai procurar emprego e, no caminho da entrevista, fantasia que dará certo e que o empregador o irá acolher em sua família, que se casará com a filha dele e será seu sucessor. A partir disso, Freud observa que o excesso de fantasia tem um potencial para gerar a neurose e a psicose e que “as diversas fantasias, castelos no ar e devaneios” da imaginação vão mudando e se adaptando ao longo da vida. As fantasias são comparadas a sonhos e nomeadas de “sonhos diurnos”. Um elemento os diferencia dos sonhos noturnos, nestes há os desejos que as pessoas ocultam delas mesmas.



Figura 79 - **Talita Esquivel**. *Selfie dupla*. Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. 2015

Ao comparar o escritor ao “sonhador diurno”, Freud equipara também a criação literária ao devaneio: “nossa comparação do escritor imaginativo com o homem que devaneia e da criação poética com o devaneio [...]” (FREUD, 1976a, p. 108).

Dessa forma, a origem da criatividade estaria na falta sentida, na insatisfação com o mundo real, proporcionando o fantasiar de outros mundos possíveis, o brincar, o criar.



Figura 80 - Processo da pintura *Selfie dupla*

Neste trabalho, *Selfie dupla*, utilizei uma paleta de cores metálicas e acinzentadas, inspirada pelos trabalhos de Yayoi Kusama (figura 23), tendo o “estanho metálico” como cor presente na maioria das misturas utilizadas. Também foram usadas cores com maior transparência para ser possível ver a imagem repetida, pintada na camada anterior.

Damisch (1996) observa que a *Interpretação dos sonhos* (FREUD, 1972) tinha questões ligadas aos *Estudos sobre a histeria* (FREUD, 1974). O autor percebe que Freud compara os sonhos às alucinações dos histéricos, partindo das imagens que apareciam ao seu paciente nos sonhos, as quais estavam mais ligadas a percepções. Já as imagens que apareciam em estado quase hipnótico tinham semelhanças com as alucinações que ocorrem no momento antes do sono:

Certamente, as imagens características do sonho parecem-se mais com percepções do que com imagens mnésicas. Mas as imagens que se apresentavam ao paciente nos estados quase hipnóticos,

correspondentes à cura catártica, não estavam desvinculadas das alucinações chamadas hipnagógicas, relacionadas à fase que precede o sono (DAMISCH, 1996, p. 495).

De acordo com Damisch, as alucinações não estavam desvinculadas, ou não poderiam ter a força que têm, sem o auxílio do aparelho perceptivo. A partir desse entendimento é que Breuer formula que se tratam de dois aparelhos distintos, o da percepção e o da reprodução sensorial, este último como imagens mnésicas, isto é, relativas à memória, sendo que o segundo, o aparelho que reproduz imagens, depende do aparelho perceptivo (DAMISCH, 1996, p. 495).

Assim, para Damisch, a alucinação seria a não distinção entre percepção e lembrança e questiona: “Mas e o sonho? O sonho, de que Freud nos diz: ‘ele alucina’, e que suas alucinações – como estas de que sofre o histérico – têm um sentido? O sonho que pensa por imagens, e tanto quanto possível, mas não exclusivamente, por imagens *visuais*?” [grifo do autor] (DAMISCH, 1996, p. 495). O autor indaga como seria o sonho para um cego e analisa sua relação com a pintura. A partir disso coloca possibilidades de se relacionar com a pintura que não estritamente visual:

Um comércio de imagens, uma relação epidérmica, tátil, corporal ou, como o diz ainda Freud, “plástica”, e dotada, a esse título, de uma espacialidade própria. O sonho alucina, ele substitui pensamentos por imagens: mas não se teria meios de estabelecer, desse ponto de vista, nenhuma diferença entre as imagens, fossem elas visuais, tácteis ou auditivas (DAMISCH, 1996, p. 495 e 496).

O importante para Freud, segundo Damisch, era “lidar com elementos que se comportem *como imagens*, elementos que ‘façam imagem’, ou seja, que pareçam-se mais com percepções do que com figuras mnésicas” [grifo do autor] (DAMISCH, 1996, p. 496). Ou seja, elementos que sejam fortes e sólidos como imagens ao vivo, sendo percebidas, como são as imagens durante a alucinação, mais fortes do que uma lembrança. Acontece da mesma forma que as imagens da arte, de caráter visual “e que não têm, entretanto, outra realidade senão a que lhes confere a atividade formadora da imagem” (DAMISCH, 1996, p. 496).

O sonho pensa por imagens, o que supõe uma transposição, uma tradução, até mesmo uma ‘conversão’, que pode ir até à transformação dos pensamentos mais abstratos das imagens plásticas [...]. Interpretar o sonho corresponderia, portanto, a agir contrariamente a esse processo, e substituí-lo, esse sonho, - aí ainda, apenas parafraseio Freud, - por alguma coisa que possa inserir-se na cadeia dos atos psíquicos, assim como ocorre com as imagens mnésicas na cura da histeria. O que confirma que não basta que uma imagem desapareça: é preciso ainda que ela seja substituída por uma

outra imagem, ou pelo discurso, pela descrição, pela interpretação, sem o que, como escreve Jünger, 'há ameaça de perda' (DAMISCH, 1996, p. 496).

De acordo com Damisch, Freud esperava que seu estudo do sonho "lhe permitisse proceder à análise de toda uma série de formações psíquicas anormais, de que o sonho parecia-lhe constituir o primeiro termo" (DAMISCH, 1996, p. 495).

Entretanto, o propósito do estudo de Damisch é que "o único meio para que imagens alucinatórias dos sonhos sejam conhecidas é sob a espécie mnésica" (DAMISCH, 1996, p. 496). Damisch observa que a lembrança do sonho acontece "sob dois aspectos distintos": esquece-se do sonho ao acordar e outros são lembrados apenas em partes, há imagens que se aderem à narrativa como "corpos estranhos, cuja presença tem algo de obsessivo". "Pois o sonho não pensa apenas por imagens", aproximando-se mais "do cinema do que da pintura à qual Freud o compara, o sonho organiza essas imagens em cenas, ou como diz ainda Freud, ele dramatiza um pensamento, sem excluir qualquer congelamento da imagem" (ibidem, p. 496 e 497). Damisch então relaciona o cinema, comparando as imagens dos sonhos como mais próximos dos planos do que das imagens fixas (ibidem, p. 497). Para Damisch, o problema consiste na divisão entre a narração e a descrição do sonho, aquilo que se pode descrever e o que somente se pode narrar, pois não se analisa o sonho, mas o "texto do sonho" (ibidem, p. 497).

De acordo com o autor, a análise do sonho somente pelo discurso supõe que o sonho é apenas feito de imagens, correndo-se o risco de uma "recriação completa". Os sonhos que não podem ser lembrados seriam como "objetos de que conheceríamos apenas os ângulos, sob a forma mais abstrata: sua medida em graus" (DAMISCH, 1996, p. 497). A descrição, para Damisch, não "teria por finalidade deixar ver".

O texto do sonho não se faz acompanhar de ilustração alguma: e se existe reprodução, no caso particular, ela procede de uma transposição, de uma tradução, de uma convenção de sentido contrário ao trabalho do sonho; a análise constituindo apenas em apreender o sonho na armadilha da língua, de transformá-lo em objeto de discurso, ou seja, uma operação que não pode deixar de ter retorno. Assim como o é para todo discurso sobre a arte, o qual só tem sentido se correr o risco de um curto-circuito (DAMISCH, 1996, p. 497 e 498).

Damisch relaciona o problema da imagem no sonho à história da arte, no sentido de como os quadros e imagens são vistos, são re-acordados, divulgados,

propagados, lembrados, transformando-se em imagens residuais e experiências na mente das pessoas.

De acordo com Freud, a imagem desaparece aos poucos da mente na medida em que se transforma em palavras, curando ou tratando a histeria. Tal estudo de Freud possibilita que Damisch crie uma relação com as imagens da história da arte. Partindo do estudo de Freud sobre como ocorre a imagem no sonho, na alucinação, que diz que a imagem mais forte é aquela mais próxima da percepção do que aquela proveniente da memória, Damisch propõe uma complementação, observando que a imagem do sonho só será reconhecida se for relativa a elementos conhecidos, à memória.

A dificuldade do discurso sobre a arte – no que diz respeito à psicanálise, limito-me a formular a questão – consiste no fato de que se espera dele que se iguale a esse silêncio capaz de criar a condição de aparecimento da imagem, permanecendo atento ao fato de tal silêncio ser o resultado de uma conversão, ao mesmo tempo que provém, como o faz a imagem, pelo menos a imagem fixa, a imagem congelada, de um modo de interrupção, de curto-circuito, de mudança de aspecto. Não se permite, em princípio, tocar na pintura. Mas descrevê-la, e mais ainda interpretá-la é, efetivamente, uma outra maneira de tocá-la, com todos os riscos que isso implica, a começar por este, de responsabilidade das palavras que celebram a sua presença, de seu desaparecimento (DAMISCH, 1996, p. 498).

Interessante notar a observação de Noemi Kon (1996) sobre a importância da imagem para Freud:

Claramente, o que está em jogo aqui é o estatuto do imaginário para Freud e para a psicanálise: a imagem é a sombra-reflexo da realidade, ou ocupa o mesmo lugar desse objeto que, acreditamos se oferece naturalmente aos nossos olhos? Esta é uma questão fundante da psicanálise: tornar a imagem “coisa”, tão “coisa” quanto podemos crer que são os objetos oferecidos à nossa volta (KON, 1996, p. 162)



Figura 81 - **Talita Esquivel**. *A morte do filhote (baleia Jubarte)*. Óleo sobre tela. 1,67 x 3,93m. 2015



Figura 82 - Detalhe da pintura *A morte do filhote (baleia Jubarte)*⁵²

É uma experiência particular estar ao lado de um animal de cinco toneladas e que vive dentro do mar. Presenciei na areia da praia, o momento em que o filhote de baleia morto foi carregado. Registrei em vídeo, do qual foram tirados fragmentos para compor a imagem do rabo da baleia em uma tela de cerca de quatro metros de largura, próximo ao tamanho original. Com isso, busquei a incompletude e a possibilidade de complementação pelo espaço expositivo.

Em determinado momento da pesquisa, ficou perceptível a importância da ficção na ocorrência do estranho. Evidenciou-se para mim que a ficção é necessária para acontecer o fenômeno do estranho, na qual a fantasia mistura-se com a realidade, como uma alucinação, não havendo distinção entre percepção e imaginação. Isso aconteceu naturalmente no processo artístico, quando comecei a utilizar a fantasia nos trabalhos, de forma mais consciente, ao mesmo tempo em que compreendi que a criação em arte, mesmo podendo envolver a ficção, é uma forma de realidade, a realidade criadora.

De acordo com a análise de Freud, a origem ou inspiração do escritor aconteceria quando “uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa” (FREUD,

⁵² O trabalho é flexível quanto à posição para exposição, podendo ser visto na vertical ou na horizontal.

1976a, p. 108). E explica sua conclusão: “Não se esqueçam que a ênfase colocada nas lembranças infantis da vida do escritor – ênfase talvez desconcertante – deriva-se basicamente da suposição de que a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil” (FREUD, 1976a, p. 109).

O autor coloca que a brincadeira infantil é substituída pela fantasia, ou por devaneios, que podem culminar na criação de uma obra literária. Isso pode ser igualmente válido para as artes plásticas. Não que todas as ideias provenham de lembranças da infância ou da brincadeira infantil, mas muito da formação do gosto e do humor, do senso estético, origina-se na infância, assim como traumas e repressões, que podem influir não apenas no gosto estético, mas na falta, no desejo de criar. É possível ver relatos de artistas sobre lembranças da infância que influem em seus trabalhos, como no caso, estudado por Freud, da lembrança de infância de Leonardo da Vinci, discorrido anteriormente.

Não se trata de que sempre se deve olhar a infância do artista para compreender sua obra, mas em um processo de autoconhecimento, durante o processo criativo, é possível ver algo de recorrido da infância. Talvez o que se passa no período de gestação seja também influente na formação psíquica do indivíduo, porém este é um assunto ainda muito obscuro entre os estudiosos⁵³.

Freud diz que se o indivíduo contasse suas fantasias escondidas, que provavelmente não provocaria prazer no ouvinte, mas o chocaria ou ele seria indiferente, o que se contrapõem ao que faz o escritor, que, segundo Freud, toca as pessoas, o que permanece um mistério para Freud: “A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. [...]” (FREUD, 1976, p. 110).

⁵³ Apenas como exemplo de pesquisa sobre a memória fetal, a jornalista Rachael Rettner aborda o assunto em <http://www.livescience.com/5585-fetuses-memories.html>, 2009. Acessado em 03 de fevereiro de 2017.



Figura 83 - **Talita Esquivel**. *Assombração 1*. Óleo sobre tela. 2016



Figura 84 - **Talita Esquivel**. *Assombração 2*. Óleo sobre tela. 2016

Os dois trabalhos acima foram realizados durante a estadia na Argentina⁵⁴. As árvores secas por toda a parte chamavam minha atenção, quando percebi suas sombras em meu quarto. A pintura foi feita no escuro com o intuito de captar melhor suas formas, uma tarefa difícil, pelo movimento causado pelo vento. Montei a paleta com a luz acesa e deixei alguns tubos de tinta à mão. Depois de apagada a luz, durante a pintura, não sabia como estavam sendo as pinceladas, as texturas e as cores, pois era tudo encoberto pela luz e sombra que se projetavam na tela. Podia colocar uma tinta de cor escura, mas se estivesse na parte clara, tudo o que enxergava era a cor da luz. Pintava cegamente, mesmo podendo enxergar, e acredito que isso possibilitou uma soltura maior na pintura, alcançando, mesmo assim, muita da intenção desejada no ato do pintar.



Figura 85 – Processo da pintura *Assombração 1*

⁵⁴ Estadia de três meses na Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina, por meio do edital do Programa ESCALA Estudantes de Pós-Graduação do Grupo Montevideu (AUGM).



Figura 86 – Processo da pintura *Assombração 2*

Kon observa que Freud fala em outros textos sobre a prática artística, como neste trecho de *Um estudo autobiográfico* (FREUD, 1976b):

Era tentador prosseguir dali para uma tentativa de análise da criação poética e artística em geral. O domínio da imaginação logo foi visto como uma 'reserva' feita durante a penosa transição do princípio de prazer para o princípio de realidade a fim de proporcionar um substituto para as satisfações instintuais que tinham de ser abandonadas na vida real. O artista, como o neurótico, se afastara de uma realidade insatisfatória para esse mundo da imaginação; mas, diferentemente do neurótico, sabia encontrar o caminho de volta daquela e mais uma vez conseguir um firme apoio na realidade. Suas criações, obras de arte, eram satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos [...]. Mas diferiam dos produtos a-sociais, narcísicos do sonhar, na medida em que eram calculados para despertar interesse compreensivo em outras pessoas, e eram capazes de evocar e satisfazer aos mesmos impulsos inconscientes repletos de desejos também nelas (FREUD, 1976b, p. 79)

Freud coloca que há um prazer estético liberado pela leitura e que esse ganho abre caminho para um prazer maior, “de fontes psíquicas mais profundas”, como um “prazer preliminar”, ou “brinde incentivador”, pois o prazer mais profundo viria “da libertação de tensões em nossas mentes” (FREUD, 1976a, p. 110). E acredita que isso é em grande parte proporcionado pelo fato da leitura - e amplia-se aqui para as artes plásticas - ser feita pelo indivíduo sozinho, quando pode ter contato com seus “próprios devaneios, sem autoacusações ou vergonha” (ibidem, p. 110).

Ao colocar imagens dos artistas de referência, ou mesmo dos meus trabalhos, tomei o cuidado para não classificar o estranho, não o categorizar. A intenção foi mostrar alguns dos artistas que influíram durante a escrita e a produção plástica. De modo geral, o estranho não é possível de ser reconhecido, a não ser estranhado, diferente do assustador. A repetição é um dos elementos que torna passível o reconhecimento da estranheza, pois se relaciona com um acontecimento anterior. Mas na maior parte das vezes não é possível identificar o que é estranho para mim mesma, ou seja, assustador e ao mesmo tempo familiar irreconhecível. Apresentei aqui trabalhos que considero estranhos, que são sutilmente distintos do assustador, mais próximos do sombrio, do obscuro, do sinistro, da morte. Difícil descrever ou explicar essa impressão e talvez seja esse o principal caráter do estranho, a impossibilidade de descrição ou compreensão da sensação assustadora, ou de saber o motivo pelo qual se está assustado.

Se para Freud o escritor, que estendo ao artista plástico, faria algo comparável ao brincar de uma criança, ou seja, uma realidade paralela que é levada a sério, ao tratar do estranho no processo criativo também propus e vivi essa realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a maior parte da pesquisa me senti muito receosa e constrangida em criticar qualquer escrito de Freud. Ele foi um homem do seu tempo, extremamente consciente de sua condição e de seus limites. Por isso, nas vezes em que li algo que me pareceu preconceituoso, tornei a ler notando seu cuidado na abordagem dos preconceitos culturais que percebia em sua época. Freud foi um grande pensador de seu tempo, o homem que fundou um ramo de conhecimento que investiga e analisa a psique humana; que investigou os sonhos; que percebeu na sexualidade, ou nos instintos sexuais, um dos grandes responsáveis pelas frustrações, repressões e traumas dos indivíduos; que conseguiu enxergar os tabus e trazê-los à tona. O pensador que primeiro trouxe a questão, hoje já aceita e estabelecida, a respeito da sexualidade na infância; que colocou que repressões podem gerar problemas mentais e corporais; que foi aberto a descobertas e rompeu paradigmas do conhecimento e da cultura. Comparável a Leonardo da Vinci, em busca de desvendar os mistérios que o rodeiam, Da Vinci ligado ao exterior ou a tudo que é visível e Freud ao interior invisível, ambos foram profundos em suas investigações e ficaram marcados na história.

Assim, passei grande parte da pesquisa sem a coragem para escrever qualquer tipo de crítica a este que considero um dos grandes homens da história da humanidade. Mas aos poucos vi que o que faria não seria tanto uma crítica, mas uma atualização, uma visão da época atual, uma visão de alguém das artes plásticas e que produz arte, ou seja, trazer uma visão artística sobre o seu conceito de estranho.

Freud não é somente uma autoridade sobre a psique do ser humano. Também deve ser visto como um reflexo de sua época. Viveu de 1856 a 1939, período entre guerras, e escreve com uma visão masculina, o que provavelmente era comum em seu tempo, tendo em vista que os pesquisadores, também leitores de seus textos na época, eram em maioria, se não somente, homens. Freud faz seu estudo “O estranho” dessa forma, como homem e para o homem, como por exemplo, quando trata do complexo de castração, ou mesmo da estranheza diante da genitália feminina, não considerando o que seria estranho para a pessoa do sexo feminino, apenas para a do sexo masculino. Partindo dessa percepção, também se buscou colocar a visão do estranho não apenas a partir de uma perspectiva artística, mas também feminina.

Meu processo de trabalho, desde o mestrado, teve fases que somente na etapa final desta pesquisa consegui identificar. Essas fases são separadas pelo que se constitui como elemento instigador do processo de criação. No mestrado, o que movia meu olhar era o sofrimento, visível e corporal. A imagem final tinha grande importância no pensar o trabalho, a imagem do corpo sofrido, pensada desde o início, no seu impacto e suas qualidades na pintura. Da ferida no corpo ao cadáver. A morte, ou a sensação que ela traz, trouxe-me ao estranho. Nessa próxima etapa, o doutorado, o processo de criação é movido pelo estranho e pelo assustador, em uma busca pelo assombroso, pelo sinistro, pelo obscuro e que passa pelo inconsciente, pelo sonho. O corpo humano ou o grotesco não estão mais em foco. O leque de temas, de matéria prima, de modelos, de elementos no trabalho, ampliou-se. O processo de percepção, ou estranhamento do estranho, foi muito relevante no processo de criação dos trabalhos artísticos e da tese, no entendimento do estranho, que foi se desenvolvendo junto em ambas as linguagens, plástica e escrita. Assim, propõe-se outro ponto de vista do estranho e outro meio para ocorrência de seu fenômeno, a partir do processo de criação artístico.

Acredito que não se possa, a priori, ver um trabalho artístico como sintoma de uma doença psíquica, do contrário estaria se subestimando tanto o trabalho quanto o artista porque, simplesmente, trata-se, a princípio, de um trabalho de arte, não de um sintoma.

Diferente do grotesco, que é um gênero e é possível ser identificado nos trabalhos artísticos, não é possível categorizar o estranho como um gênero, mas é possível identificar trabalhos que têm um potencial para causar estranheza em um coletivo maior, a partir do que me causa estranheza e a partir do que é culturalmente relacionado ao sombrio, ou ao sinistro, dentre outros. Assim, alguns trabalhos de arte foram relacionados, porém deixando claro que não se trata de uma generalização.

Trabalhos de diversos artistas foram mostrados com certa cautela, pois pode ser que nem todos sintam estranheza a partir deles, mas há um fator importante que influi nas sensações, o contato com o trabalho ao vivo, não por meio de fotografias. Também, existem trabalhos de muitos artistas que causam estranheza, mas nem todos os trabalhos de um artista, que possui um trabalho estranho, serão, por isso, estranhos. Há aqueles cuja estranheza é recorrente em seus trabalhos e há aqueles cuja ocorrência é mais rara, ou ausente. Talvez todos os artistas tenham em sua

história feito algum trabalho próximo do estranho. De todo modo, não seria possível aqui apresentar todos e não foi possível apresentar todos os que gostaria.

Percebeu-se mais uma característica que diferencia o estranho do assustador. No assustador o indivíduo tem consciência das coisas que o amedronta previamente ao contato, já a estranheza ocorre somente no momento de contato com a coisa. Se há um familiar que foi esquecido e que causa terror, não há como saber. Somente no momento de contato com a coisa, é que emergirá esse medo, não se saberá distinguir essa sensação e se sentirá estranheza.

A estranheza refere-se à sensação e o estranho refere-se ao “ser” estranho de fora do corpo. Porém, o estranho também pode se referir à sensação, ao se sentir estranho, como se não fosse a própria pessoa, indicando que se sentiu estranho a si mesmo.

O estranho tratado aqui refere-se ao processo de criação, o estranho que só foi possível compreender por meio do processo artístico e, assim, faz-se necessária uma diferenciação dos outros meios. O estranho nas artes plásticas pode ocorrer não somente diante de um trabalho de arte, mas durante o processo de criação, pois se entende que a estranheza em ver ou ler deve ser distinguida da estranheza presente no criar, ou, dito de outra forma, o ver ou ler o estranho deve ser distinguido do criar o estranho. Então, percebe-se que o estranho pode acontecer a partir de três fontes, complementando as duas colocadas por Freud, acontece na vida real, na ficção e no processo de criação.

Mesmo se referindo às artes plásticas, as reflexões, ampliações ou atualizações realizadas podem se estender para outras áreas artísticas e talvez possam abranger áreas distantes das artes.

Freud coloca que no brincar, assim como na escrita, a criança e o escritor sabem distinguir da realidade. Porém, talvez nas artes plásticas a prática artística esteja mais envolvida no cotidiano, fazendo com que essa área, muitas vezes, tenha uma mescla um pouco maior da fantasia com a realidade. Um exemplo mais extremo seria o trabalho de Arthur Bispo do Rosário, para o qual talvez não houvesse essa distinção.

Durante a pesquisa se percebeu a presença da ficção, ou seja, da fantasia, da invenção mental, seja nos trabalhos artísticos, em situações na vida real ou no processo de criação, como um dos elementos que propicia a ocorrência da sensação

do estranho, que aparece em diferentes níveis de envolvimento entre fantasia e realidade.

Na proposta de instalação, demonstrada nos “processos iniciais”, o buraco no chão como a saída da instalação pode ser um exemplo da ficção presente em um trabalho. A ficção pode aparecer com relação ao entrar em um buraco na terra, podendo trazer a sensação do estranho. O simples fato de se entrar no chão pode ter esse potencial, no medo ou na lembrança que pode surgir.

O ponto de partida para se elaborar as pinturas foi a imagem corporal surgida nas queimas de plástico sobre metal, nos “Processos Iniciais”. Porém, não realizei apenas imagens corporais ou que partem de fotografias. Muitos desenhos foram feitos, partindo de sonhos, de ideias, utilizei ainda radiografias e o registro da sombra das árvores na parede, pintando no escuro.

A partir do momento em que me permiti envolver na produção artística a ficção, a fantasia e o sonho, ou ainda, quando me permiti não ser fiel às formas existentes no mundo real, foi quando pude compreender melhor o estranho, de modo empírico.

Na busca pelo estranho, seu conceito e seu fenômeno confundiram-se e fundiram-se, não sendo possível identificar, muitas vezes, um limiar ou em quais momentos deixa-se de encontrar seu conceito para vivenciar seu fenômeno. A pintura tornou possível essa experiência e essa consciência. Foi no processo criativo que pude empiricamente compreender o conceito do estranho. Durante o desenvolvimento da pesquisa, iniciado como um questionamento plástico e, mais tarde, passando a envolver também a escrita, houve a busca pelo estranho, por experiências com seu conceito e com sua sensação. Buscou-se trazer essa experiência para o processo de pintura. Nesse momento, a ideia e o acontecimento do estranho passaram a se confundir. Foi possível vivenciar o fenômeno por meio da experiência estética e de acontecimentos cotidianos, da mesma forma que foi possível identificar seu conceito, sem vivenciá-lo. Isso possibilitou um entendimento maior do estranho e da escrita de Freud, em uma troca constante entre a produção plástica e a escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Leonardo Pinto de; ATALLAH, Raul Marcel Filgueiras. *Clínica, a interpretação psicanalítica e o campo de experimentação*. Revista Psicologia em Estudo, v. 14, n. 1, p. 149-157, Maringá, jan/mar 2009. Artigo disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pe/v14n1/a18v14n1.pdf>. Acessado em 22 de março de 2017.
- BAHIA, José Aloise. “Estranhamento”, *fotografia, imagem e modernismo*. Germina Revista de Literatura e Arte. 2010. Disponível em http://www.germinalliteratura.com.br/2010/artes_estranhamento_dez10.htm
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial, S.A, Madrid, 1987.
- BLAIR, Elizabeth. “‘Priestess Of Polka Dots’ Yayoi Kusama Gives Gallerygoers A Taste Of Infinity”. In: *NPR*. Reportagem disponível em <http://www.npr.org/2017/03/01/516659735/priestess-of-polka-dots-yayoi-kusama-gives-gallerygoers-a-taste-of-infinity>. Acessado em 28 de março de 2017.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- CALABRESE, Omar. *A Idade NeoBarroca*. Lisboa, Edições 70, 1987. 209p
- CEIA, Carlos. Dicionário de termos literários: híbrido Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=240&Itemid=2
- CHEREM, Rosângela Miranda; GEMIN, Deborah A. Bruel. *Pintura contemporânea: sua carne, sua alegoria*. Florianópolis: Revista DaPesquisa, v.3, n.1, 2008. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/plasticas/debora-rosangela.pdf
- CHINELLATO, Thaís Montenegro. *Iconografia do estranhamento: alegorias de uma pintura do século XVII*. Fatea: Ângulo – Cadernos do Centro Cultural Teresa D’Ávila, n. 121/2, 2010. Disponível em <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/742/491>
- CHKLOVSKI, Victor. “Arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org). *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. Texto original publicado em *Poetika*, 1917. Disponível em <http://ufba2011.com/arte.russos.pdf>
- COELHO, Márcia Moura. “C. G. Jung, S. Freud e o estranho E. T. A. Hoffmann”. In: *Portal Regional da BVS*, 2014. Resumo disponível em: <http://bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/iah/online/?IsisScript=iah/iah.xis&src=google&base=LILACS&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=724454&indexSearch=ID>. Acesso em: 08 mar. 2017.
- COSTA, Cláudia Cristina. *Corpos Híbridos: a construção do corpo humano na modernidade a partir da arte e da tecnologia*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UTFPR, 2009. Disponível em http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/170/1/CT_PPGTE_M_Costa%2c%20Claudia%20Cristina_2009.pdf
- DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: UNESP, 2009.

DAMISCH, Hubert. "A Astúcia do quadro". In: *Revista Gávea*, 10. Rio de Janeiro, 1993.

DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture* (Janela amarelo cádmium ou os debaixo da pintura) Paris, Ed. Du Seuil, 1984.

DAMISCH, Hubert. "O desaparecimento da imagem". Tradução Anamaria Skinner. In: *Revista Gávea*, 14. Rio de Janeiro, setembro 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. (Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves). São Paulo: Ed 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

ESQUIVEL, Talita G. R., *Corpo Grotesco*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Dissertação de mestrado disponível em http://ppgav.ceart.udesc.br/turma3_2007/dissertacoes/talita_esquivel.pdf. 2009.

FOERSTE, Gerda Margit Schütz; CAMARGO, Fernanda Monteiro Barreto. *O estranhamento como categoria estética em arte*. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 2010. Disponível em http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/fernanda_monteiro_barreto_camargo.pdf

FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietações entre estética e psicanálise*. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

FREER, Scott. "Magritte: the uncanny sublime". In: *Literature & Theology*, vol 27, nº 3. Oxford University Press [2012], set 2013.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Vol 1. (Tradução do alemão de Renato Zwick, revisão técnica e prefácio de Tania Rivera). Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

FREUD, Sigmund. "A interpretação dos sonhos". In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol 5 (1900-1901). Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer* (1920). Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FREUD, Sigmund. "A psicoterapia da histeria". In: BREUD e FREUD. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. II: Estudos sobre a histeria. (1893-1895). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *Correspondência de Amor e Outras Cartas (1873-1939)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FREUD, Sigmund. "Escritores Criativos e Devaneio" (1908 [1907]). In: *Pequena coleção das obras de Freud*, livro 30: 'Grádiva' de Jensen, Escritores criativos e devaneio. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.

FREUD, Sigmund. *Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910); *O Moisés de Michelangelo* (1914). Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira, Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREUD, Sigmund. "Leonardo da Vinci and a memory of his childhood". In: *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud: Five lectures on psycho-analysis, Leonardo da Vinci and other works*. Vol XI. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1957.

FREUD, Sigmund. *O escritor e a fantasia* (primeira tradução para o português com o título “Escritores criativos e devaneio”). In: Sigmund Freud Obras Completas vol. 8: O delírio e os sonhos na Grádiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. XVII, páginas 231-271. (Trabalho original, *Das Unheimliche*, publicado em 1919). Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil*: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920) / Sigmund Freud Obras completas vol. 14; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* (1930). Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

FREUD, Sigmund. “Personagens Psicopáticos no Palco” (1905). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. VII: Um Caso de Histeria, Três Ensaios sobre a Sexualidade e outros Trabalhos (1901-1905). Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. Penguin UK, 2003. Disponível em <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>

FREUD, Sigmund. “Um estudo autobiográfico”. In: *Pequena coleção das obras de Freud*, livro 25: um estudo autobiográfico e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1976b.

GOMBRICH, E.H. A perspicácia verbal como paradigma da arte: as teorias estéticas de Sigmund Freud. In: WOODFIELD, Richard (org.). *Gombrich Essencial*. Tradução: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012, pp. 189-210

HAMILTON, JAMES R. “The ‘uncanny valley’ and the spectating animated objects”. In: *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol 6. University of Fribourg: The European Society for Aesthetics, 2014. Disponível em <http://www.eurosa.org/volumes/6/HamiltonESA2014.pdf>. Acessado em 20 de março de 2017.

HIDALGO, Luciana. “As artes de Arthur Bispo do Rosário”. In: *Site Scientific American Brasil*: Mente Cérebro. Editora Segmento, set 2009. Artigo disponível em http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/as_artes_de_arthur_bispo_do_rosario.html. Acessado em 20 de fevereiro de 2017.

HOFFMANN, E. T. A (Ernest Theodor Amadeus) (1776-1822). *O homem da areia* [recurso eletrônico]. Originalmente publicado em 1817. Organização e apresentação Fernando Sabino; tradução Ary Quintela. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: *Revista Gávea*, n.1. Rio de Janeiro, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. (Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes) Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- KON, Noemi Moritz. *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte* (prefácio de João Augusto Frayze-Pereira). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.
- KUSAMA, Yayoi. *Infinity Net: the autobiography of Yayoi Kusama*. Tate Publishing, 2013.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia [1962-1963]*. Texto estabelecido por Jacques Alain Miller; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LEÃO, Heloisa Helena de Fonseca Carneiro. *O estranhamento na arte e a produção do diálogo transversal*. 22º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 2013. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/htca/Heloisa%20Helena%20da%20F.%20C.%20Le%C3%A3o.pdf>
- LIMA, Ana Celma Dantas; JOHANN, Rejane Lucia Veiga Oliveira. “Arthur Bispo do Rosário: a arte enquanto linguagem da esquizofrenia”. *Rev. Psicol. Saúde* vol.7 no.2 Campo Grande dez. 2015. Artigo disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2177-093X2015000200003
- LYOTARD, Jean François. *Discurso, figura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1979.
- MAUBERT, Franck. *Conversas com Francis Bacon: O cheiro de sangue humano não desgruda seus olhos de mim*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- MORAES, Angélica de. *Pintura reencarnada*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Paço das Artes, 2005.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MORI, Masahiro. “The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori” [1970]. In: *Spectrum*. 2012. Artigo disponível em: <http://spectrum.ieee.org/autoton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>. Acessado em 29 de março de 2017.
- MOURÃO, Eliane. *Aproximações em nós: a configuração do estrangeiro em Julia Kristeva e Tzvetan Todorov*. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 55-71, 2003. Disponível em http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13_Parte01_art04.pdf
- OLIVEIRA, Rafael de Carvalho. *Psicologia Junguiana*. Brasília, 2013. Texto disponível em http://psicologiajunguiana.com.br/?page_id=88. Acessado em 25 de março de 2017.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PENEDA, João. *Diferença entre Psicanálise e Psicoterapia*. Disponível em <http://areas.fba.ul.pt/jpeneda/Psicanalise%20e%20psicoterapia.pdf>. Acessado em 9 de março de 2017.
- PICHON-RIVIÈRE, Enrique. *El proceso creador: del psicoanálisis a la psicología social III*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.

PORTUGAL, Ana Maria. (Ana Maria Portugal Maia Saliba). *Literatura e psicanálise: “o estranho”, a tensão do “E”*. In: Aletria: Revista de Estudos da Literatura da UFMG, 2005. Disponível em

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1331/1427>

PORTUGAL, Ana Maria. (Ana Maria Portugal Maia Saliba). *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

POWELL, William F. *1500 Color Mixing Recipes: for oil, acrylic & watercolor*. Walter Foster Publishing, 2012.

PRICE, Dick. *The new neurotic realism*. Londres: Saatchi Gallery. 1998.

QUIROGA, Ana P. "Biografía de Enrique Pichon – Rivière". Revista Psicoanálisis e Intersubjetividad Nº 3. Buenos Aires, 2008. Disponível em

<http://www.intersubjetividad.com.ar/website/articulop.asp?id=186&idioma=&idd=3>. Acessado em 16 de fevereiro de 2017.

RAYCK, Diego. *Desenho: pretensão, erro e ruína*. Tese de doutorado em Arte Contemporânea. Universidade de Coimbra, 2015.

REGNAULT, François. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. (Tradução Vera Avellar Ribeiro). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

REIS, Paulo. Texto curatorial da exposição *Estranhamento* do Rumos Itaú Cultural 2001-2003. Disponível no link <http://www.itaucultural.org.br/projetos/estranhamento/> em "texto do curador". Acessado em 18 de junho de 2017.

RETTNER, Rachael. "Fetuses Have Memories". In: *Live Science*. Reportagem disponível em <http://www.livescience.com/5585-fetuses-memories.html>, 2009. Acessado em 03 de fevereiro de 2017.

REY, Sandra. *A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea*. Pós: Belo Horizonte, v.1, n.1, p.8. 2008. Disponível em <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/2/1>

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROCHA, Guilherme Massara. *Olho clínico: ensaios e estudos sobre arte e psicanálise*. (Prefácio de Tania Rivera). Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2008.

SANTOS, Fernanda Rafaela Fernandes; SÁ, Maria Analiete Bezerra de. *Linguagem poética: a arte que encanta com “estranhamento”*. Rios eletrônica - Revista Científica da FASETE. Ano 1, n. 1, agosto/2007. Disponível em

http://www.fasete.edu.br/revistarios/media/revistas/2007/linguagem_poetica.pdf. Acessado em 19 de janeiro de 2016.

SCHULMAN, David (diretor). Andrew Graham-Dixon (apresentador). *Andrew Graham-Dixon on Klimt*. Vídeo documentário. Duração 6min26s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6d-EgipwZn8>. Acessado em 19 de janeiro de 2016.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. 4ª ed. Brasília: Alhambra, 1981.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1995.

TUCKER, Maria. "A estrutura da cor". In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. Tradução: Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Pula: Perspectiva, 1986.

VALENTE, Agnus. *ÚTERO portanto COSMOS: Híbridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo*. 2008. 237p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2008/2008-do-valente_aginaldo.pdf

VALERY, Paul. *Degas Dança Desenho [1938]*. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. Ed. Cosac e Naify, SP, 2002.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

BACON, Francis. "Three studies for a crucifixion". In: *Wikipédia*. Imagem retirada de https://en.wikipedia.org/wiki/Triptychs_by_Francis_Bacon. Acessado em 19 de dezembro de 2016.

BACON, Francis. Imagem do ateliê. In: *Wikipédia*. Imagem disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_(artist)). Acessado em 01 de março de 2017.

CIMABUE. "Crucifixo" (invertido). In: *Wikipédia*. Imagem retirada de https://en.wikipedia.org/wiki/Triptychs_by_Francis_Bacon. Acessada em 19 de dezembro de 2016.

DA VINCI, Leonardo. "Mona Lisa". In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Imagem disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa. Acessado em 18 de outubro de 2016.

DA VINCI, Leonardo. "A Virgem e o Menino com Sant'Ana". In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Imagem disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Virgem_e_o_Menino_com_Santa_Ana, acessado em 18 de outubro de 2016.

DIX, Otto. "A Guerra". In: *Os Lusonautas*. Imagem disponível em <http://oslusunautas.blogspot.com.br/2013/11/historia-3eme1ere-estudo-de-obra-guerra.html>. Acessada em 29 de março de 2017.

DUCHAMP, Marcel. "Étant donnés". In: *Wikipédia*. Imagem disponível em <http://www.libellus-libellus.fr/article-marcel-duchamp-richard-baquier-wim-delvoye-chassez-l-intrus-111230421.html>. Acessado em 21 de julho de 2017.

DUCHAMP, Marcel. Porta e lateral da instalação "Étant donnés". In: *A imagem comunica*. Imagens disponíveis no site <http://aimagemcomunica.blogspot.com.br/2011/11/marcel-duchamp.html>. Acessado em 21 de fevereiro de 2017.

FREUD, Lucian. "Naked girl asleep II". In: *Wikiart*. Imagem disponível em <https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/naked-girl-asleep-ii-1968>. Acessado em 22 de março de 2017.

FREUD, Lucian. Imagem do ateliê. In: *Estadão Cultura* Imagem disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-vida-louca-de-freud,1087278>. Acessado em 01 de março de 2017.

FRIEDRICH, Caspar David. "Abadia no carvalho". In: *Google Arts & Culture*. Imagem disponível em https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/-/UAEmmuxqtNUt-g?utm_source=google&utm_medium=kp&hl=pt-BR. Acessado em 02 de março de 2017.

KLIMT, Gustav. *Museu Klimt*. Imagens disponíveis no site: <http://www.klimt.com/>. Acessado em 5 de dezembro de 2016

MARTINS, Maria. "SEM Eco" [1943]. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24767/sem-eco>. Acesso em: 22 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MARTINS, Maria. *Sem Eco*. Imagem disponível em <http://sarauxyz.blogspot.com.br/2016/12/maria-martins-escultora.html>. Acessado em 22 de março de 2017.

MUNCH, Edvard. "Ansiedade". 1894. Oslo, *Munch Museet*. Visita realizada em 29 de dezembro de 2016.

ROSÁRIO, Arthur Bispo do. *Y&R Brasil Blog*. Imagem disponível em <http://yrbrasil.com.br/tag/arthur-bispo-do-rosario/>. Acessado em 20 de fevereiro de 2017.

SCHNEIDER, Gregor. "Die Familie Schneider". In: *Artangel*. Trabalho disponível em <https://www.artangel.org.uk/project/die-familie-schneider/>. Frame retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=m4Sj0yqDO7c>. Ambos acessados em 18 de fevereiro de 2017.

WOODMAN, Francesca. "From Space", 1976. In: *Artsy*. Imagem disponível em <https://www.artsy.net/artwork/francesca-woodman-francesca-woodman-from-space2-providence-rhode-island>. Acessado em 22 de março de 2017.