

ALAN RICARDO FLORIANO BIGELI

**CONTRIBUIÇÕES DE UMA POÉTICA MAGRITTEANA PARA A
PSICANÁLISE:**

Diálogos entre processos de subjetivação e obra de arte

ASSIS

2019

ALAN RICARDO FLORIANO BIGELI

**CONTRIBUIÇÕES DE UMA POÉTICA MAGRITTEANA PARA A
PSICANÁLISE:**

Diálogos entre processos de subjetivação e obra de arte

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, como requisito para obtenção do título de Mestre em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade)

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Henrique Dionisio

Bolsista: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, Processo N° 2016/25452-0)

ASSIS

2019

B592c

Bigeli, Alan Ricardo Floriano

Contribuições de uma poética magritteana para a psicanálise : diálogos entre processos de subjetivação e obra de arte / Alan Ricardo Floriano Bigeli. -- Assis, 2019

160 f. : il., fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis

Orientador: Gustavo Henrique Dionisio

1. Psicanálise. 2. Artes. 3. Psicologia. 4. Subjetividade. 5. Surrealismo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Contribuições de uma poética magritteana para a psicanálise: diálogos entre processos de subjetivação e obra de arte

AUTOR: ALAN RICARDO FLORIANO BIGELI

ORIENTADOR: GUSTAVO HENRIQUE DIONISIO

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em PSICOLOGIA, área: Psicologia e Sociedade pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. GUSTAVO HENRIQUE DIONISIO
Departamento de Psicologia Clínica / UNESP/Assis

Prof. Dr. DANILO SARETTA VERISSIMO
Departamento de Psicologia Social e Educacional / UNESP/Assis

Profa. Dra. INES ROSA BIANCA LOUREIRO
PUC / São Paulo/SP

Assis, 14 de novembro de 2019

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, processo nº 2016/25452-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Primeiramente ao amigo e orientador, Gustavo Dionisio, pela seriedade no trabalho, pela extrema paciência e generosidade, pelas conversas, almoços, musicalidades, caronas e cafés, mas sobretudo pelos ensinamentos a respeito da sensibilidade da clínica psicanalítica e do olhar atento para as obras de arte, que levarei por toda minha formação pessoal e profissional.

À querida Inês Loureiro, que possibilitou a arquitetura de minha dissertação, pelas intervenções maravilhosamente precisas e pelo enorme enriquecimento conceitual generosamente concedido para a construção estética deste trabalho.

Ao amigo e professor Danilo Veríssimo, que acompanhou de perto meu percurso acadêmico desde o início de minha graduação em Psicologia, influenciando ativamente em minhas pesquisas e que contribuiu com uma leitura fenomenológica bastante atenta e sensível de meu trabalho.

Ao meu centro afetivo, minha família. Minha mãe Sonia e meu pai Ovidio, que sempre fazem o possível e o impossível para garantir que seus filhos tenham as realizações que, muitas vezes, eles próprios não puderam ter. À Cris, minha irmã, uma mulher exemplo de coragem que me inspira, todos os dias, a lutar por aquilo que quero. À minha família do Tocantins, meu irmão Eduardo, minha cunhada Beatriz e meu sobrinho Cadu, que, mesmo de longe, nunca deixaram de me apoiar e tornar presente seu carinho.

À Iasmin Penariol, essa mulher incrível, por compartilhar comigo os altos e baixos dessa etapa da vida. Essa companheira que, diariamente, mostra como existe sempre uma maneira de conseguir aquilo que queremos, “certamente deve haver uma maneira que ainda não pensamos”.

À minha mais recente família, os Gonçalves-Penariol, que tem me acolhido tão bem nos últimos anos, com ótimos cafés e excelentes conversas.

Aos queridíssimos Dona Sibeli e Dirceu, que estão sempre ajudando e abrindo os caminhos, lá de Bauru.

Aos meus caros amigos Guilherme Teles, Rodrigo Andrade, Eduardo Peres, André Tokuda e Leonardo Mustafé (Minero). Embora hoje distantes fisicamente, estão sempre disponíveis para uma conversa ou um desabafo.

À querida Manu Altieri, pela amizade recente, que mais parece uma amiga de infância, pelas mais ricas conversas, pelas risadas, pelos desabafos e pelas *tours* sobre os mais variados temas (e pelos memes).

À Patrícia Ferreira, essa amiga que sempre oferece as conversas mais pontualmente necessárias, nos momentos mais precisos.

Aos amigos de Botucatu, Giovanna Fogaça, Talita Lemos, Felipe Gasperine e Lucas Ramos, que guardo desde o Ensino Médio.

À minha analista Paula Fiochi, que, através de sua escuta, ajudou enormemente com que eu encontrasse minha própria voz e caminhasse com minhas próprias pernas, trilhando meus caminhos pelo mundo.

Ao amigo e professor Walter Migliorini que me apresentou Afrânio Fonseca, ao qual agradeço por me receber em terras estrangeiras, possibilitando a ponte Brasil-Bélgica, para a realização de minhas pesquisas. Também ao mosaísta Jean Cristophe Duperron que me colocou em contato com Chloé Thibault, e assim pude pesquisar na casa de Magritte, em Bruxelas.

Às minhas professoras de francês, Janaína Sales e Edmarcia Tinta, que garantiram a exponencial ampliação de meu trabalho, possibilitando que eu pudesse ler e compreender muitos dos materiais investigados em idioma original.

Ao amigo João Lemos pelos encontros tanto em Assis, como em Cambridge, mas sobretudo por transmitir uma maneira bastante singular de olhar os detalhes da beleza desse mundo repleto de poéticas.

Aos professores de minha vida toda, tanto da escola, da graduação e da pós, que transmitiram seu conhecimento de forma extremamente bela e apaixonada, a quem devo grande parte de minhas influências e aprendizados, Soraia, Silvio Yasui, Justo, Mariele, Lu, Gisele, Leonardo, Silvio Benelli, Diana, Fernando, Mary e Abílio (*in memoriam*).

Deixo também meus agradecimentos às funcionárias e aos funcionários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, Assis, pois sempre são muito prestativos em tudo o que foi necessário para a realização deste trabalho.

Além disso, agradeço imensamente a todos os amigos, familiares, colegas, professores que deixei de citar nominalmente, mas que atravessaram minha vida e minha formação, de uma ou outra maneira. A importância de vocês está aqui reconhecida.

BIGELI, Alan Ricardo Floriano. **Contribuições de uma poética magritteana para a psicanálise: diálogos entre processos de subjetivação e obra de arte.** 2019. 160 p. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Psicologia). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

Resumo

O pintor belga René Magritte provoca nossa subjetividade com uma série de inquietações amparadas na realidade cotidiana. Ele se dedica a encontrar sua resolução pictórica para problemáticas das relações aparentemente banais, mas que apresentam aspectos estranhamente misteriosos. Aqui propomos aproximações entre a obra de Magritte e a Psicanálise, compreendendo as singularidades poéticas e subjetivas do pintor, introduzidas pelo termo *emoção estética*. Primeiramente, mostramos as diferentes perspectivas do Surrealismo na França e na Bélgica, fazendo uma incursão na vida e obra de Magritte. A seguir, estruturamos uma discussão metodológica para delimitar nosso campo de trabalho. Propomos, desse modo, análises críticas entre as obras de Magritte e as temáticas do Olhar, do Estranhamento e da Representação, adensadas pelo campo da psicanálise em consonância com as reflexões estéticas, com toque da fenomenologia. Por fim, concluímos com uma convergência entre primazia afetiva, na teoria psicanalítica, com as emoções estéticas, propostas por Magritte, constituindo aberturas sensíveis para além do estado de suspensão provocado entre a Arte e os processos de subjetivação.

Palavras-chave: Psicanálise; arte; reflexões estéticas; René Magritte; Surrealismo.

BIGELI, Alan Ricardo Floriano. **Contributions of a Magrittean poetics to psychoanalysis: dialogues between processes of subjectivation and art.** 2019. 160 p. Dissertation (Masters in Psychology). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2019.

Abstract

The Belgian painter René Magritte provokes our subjectivity with a series of concerns based on everyday reality. He is dedicated to finding his pictorial resolution to problems of apparently trivial relations, but which have strangely mysterious aspects. Here we propose approximations between Magritte's work and Psychoanalysis, understanding the painter's poetic and subjective singularities, introduced by the term *aesthetic emotion*. We designed a methodological discussion to deepen the field of aesthetic reflections with psychoanalysis. Then we show the different perspectives of Surrealism in France and Belgium. We also propose critical analyzes between Magritte's works and the themes of Gaze, Strangeness and Representation, deepened by the field of psychoanalysis in line with aesthetic reflections, with a touch of phenomenology. Finally, we propose a convergence between Affection, in psychoanalytic theory, with the Aesthetic Emotions proposed by Magritte, constituting sensible openings beyond the state of suspension caused between Art and the processes of subjectivation.

Keywords: Psychoanalysis; art; aesthetic reflections; René Magritte ; Surrealism.

Sumário

AGRADECIMENTOS.....	3
RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
INTRODUÇÃO	8
1. PERSPECTIVAS DO SURREALISMO	15
1.1 – O círculo francês de André Breton	15
1.2 – Surrealismo; ética e estética	18
1.3 - Pintura e Surrealismo	21
1.4 - Surrealismo e Psicanálise.....	31
2. RENÉ MAGRITTE	42
2.1 - Apontamentos contextuais.....	49
2.2 - Infância e os primeiros passos como pintor.....	51
2.3 - Surrealismo belga de René Magritte.....	64
2.4 - A poética magritteana	78
2.4.1 - Emoção estética	80
2.4.2 - Mistério do cotidiano	84
3. MAGRITTE, AS INTERPRETAÇÕES E A PSICANÁLISE	87
3.1 – Arte e psicanálise: por uma atitude psicanalítica implicada	89
3.2 – Inquietações do Olhar	107
3.3 - Duplo e <i>das Unheimliche</i> (o Estranho)	113
3.4 - Representação e figurabilidade	121
CONCLUSÃO: Convergências entre emoções estéticas e primazia afetiva	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	155

INTRODUÇÃO

“Se a gravidade prova sua real existência através de suas leis, que atingem todos os corpos, “aquilo que pode desencadear a emoção estética” parece, ao contrário, existir apenas na imaginação dos homens, sendo criado por eles de qualquer maneira; [...] é preciso CRIAR AQUILO QUE SE PROCURA; o artista tem a aptidão natural para esta atividade”

(René Magritte)¹

Durante uma aula de filosofia ao final do ensino fundamental, me lembro que o professor fez na lousa o desenho de uma casa e disparou a seguinte pergunta: “Isto é uma casa?”. A resposta da turma foi majoritariamente positiva, afinal, embora aquele fosse um desenho bastante simples, éramos capazes de reconhecer uma casa nele. Foi então que o professor apontou nosso engodo. Por mais que aquilo se assemelhasse a uma casa, jamais seria propriamente uma. Não poderíamos entrar nela, viver, utilizá-la através das funcionalidades específicas de uma residência. Ou seja, não passava de uma representação de uma casa. Um engano comum que cometemos, como seres dotados de faculdades imaginativas, ao tomar a imagem de algo pela sua real existência. Lembro-me bem que esse questionamento mexeu comigo. Fiquei matutando sobre as coisas, indagando a realidade, duvidando de tudo o que eu via e imaginava. Tudo, é claro, dentro dos limites simbólicos que uma mente jovem de 14 anos poderia almejar.

Foi em meu segundo ano de graduação em Psicologia, quando estava frequentando as aulas de Teorias Psicanalíticas, ao tempo que realizava um estágio básico sobre Filosofia e Psicologia, que meu eu-pesquisador acordou em um sobressalto. Durante a discussão de um texto em que o autor utilizava uma pintura para fundamentar suas argumentações, aquele episódio da aula de filosofia do ensino fundamental voltou à tona. O artista da tela que servia de exemplo naquele texto era René Magritte (1898 – 1967), um conhecido pintor belga que viveu no século

¹ MAGRITTE, 1922 [2009], p. 13 – *tradução nossa*.

XX, tendo fortes influências das vanguardas europeias em seus trabalhos, mas que se identificou significativamente com o Surrealismo. Uma das temáticas fundamentais de seu trabalho artístico é justamente a problemática da representação. Em um de seus trabalhos mais icônicos, Magritte pinta um cachimbo e logo abaixo escreve “Isto não é um cachimbo” (em francês “*Ceci n’est pas une pipe*”), provocando exatamente essa mania que as pessoas têm em tomar as figuras pelas coisas em si, quando o que se vê é somente uma representação imagética. Trata-se do quadro *La Trahison des images* (ou *A traição das imagens*), de 1929.

Logicamente eu não sabia disso àquela época, mas minha curiosidade havia sido despertada – ora, se não são a curiosidade e o desejo que movimentam a pesquisa, o que mais poderá ser? Resolvi, então, procurar o professor de Teorias Psicanalíticas, que futuramente viria a orientar minhas pesquisas, Dr. Gustavo Henrique Dionisio, muito influenciado pelo seu histórico de pesquisa, que desde sua graduação foi construído voltado para as relações entre Psicanálise e Reflexões Estéticas, ambas áreas que muito me interessam. Em nossa primeira conversa, lhe disse que queria trabalhar com as relações entre Psicanálise e Surrealismo. Descobri logo a seguir que a vanguarda se beneficiou imensamente na fonte freudiana, utilizando vários conceitos da Psicanálise para realizar seus processos artísticos, sendo assim, este não era um tema muito inédito. Nesse ponto, eu precisava delimitar uma questão, alguma indagação que fosse bastante inovadora. Desde aí a orientação de uma pesquisa já mostra seu valor. Gustavo me ajudou a delimitar um tema e pensar em uma questão a ser investigada, que foi construída através de minhas leituras somadas aos atravessamentos pessoais que já me movimentavam de alguma maneira para o trabalho de pesquisar.

Em minhas investigações de Iniciação Científica, descobri que René Magritte não só produziu quadros, mas tinha também um vasto material escrito, em que relata suas experiências artísticas, seus processos criativos, várias concepções sobre a arte de pintar, dentre inúmeros pensamentos sobre sua vida e sua profissão. O objetivo foi me especializar nos processos criativos desse pintor sob a ótica da teoria psicanalítica. Algo que fez ver, logo de início, que não se tratava de aplicar a Psicanálise sobre obras de arte, criando uma análise diagnóstica da subjetividade daquele artista, isso não apresentaria muita relevância. Tratava-se de um trabalho

muito mais sensível, algo como produzir uma escuta clínica das pinturas, contando unicamente com minhas próprias associações e transmitindo o que aquelas expressões têm a dizer.

O conjunto da obra de Magritte é bastante complexo e extremamente inquietante, sobretudo para aqueles que estiverem dispostos a dedicar um olhar atento aos detalhes e que se faça mais demorado sobre suas pinturas. Tal é a riqueza de suas problemáticas que, durante meus percursos nos meandros de seus escritos e suas produções artísticas, algumas concepções-chave saltaram aos olhos, a saber: as *emoções estéticas*, um sentimento único que movimenta a relação entre o artista e o espectador; os *mistérios do ordinário*, que trata de uma realidade capaz de produzir estranhamentos em sua própria banalidade; as *problemáticas da realidade*, às quais Magritte, ultrapassando os limites do visível, tenta resolver através da potência surreal de suas pinturas.

As inúmeras premissas do pensamento de Magritte me levaram a dar continuidade na pesquisa, desta vez em nível de Mestrado, em que procuramos relacionar as concepções do pintor belga com conceitos fundamentais da teoria psicanalítica freudiana, possibilitando belas contribuições para ambas as áreas do conhecimento. Essa nossa pesquisa foi contemplada com bolsa pela agência de fomento Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), o que permitiu a realização de uma visita técnica na cidade de Bruxelas, na Bélgica, onde pude ver de perto e vivenciar os locais que produziram fortíssimas influências sobre a vida e a obra de Magritte. A casa onde o pintor morou por mais de 20 anos, de 1930 a 1954, hoje é um museu que reúne boa parte das informações sobre ele, além de manter os objetos e a ambientação do primeiro andar como se o pintor ainda vivesse e trabalhasse por lá. A cidade de Bruxelas conta também com outro museu dedicado ao pintor, o Musée Magritte, o qual possui uma exposição fixa de mais de 200 itens contando toda a história do artista através de suas obras. Além desses locais, também pude pesquisar nos Arquivos Nacionais de Arte Moderna e na Biblioteca Real de Bruxelas. Tais experiências somam um incomensurável conhecimento para a produção de meu trabalho, mas sobretudo para a minha compreensão da vida e obra de Magritte.

Em nosso presente trabalho, na construção do primeiro capítulo, notamos a pertinência em apresentar alguns aspectos fundamentais do Surrealismo, já que esse movimento de vanguarda figura e localiza historicamente o contexto de nossas temáticas aqui desenvolvidas. Para tanto, demonstramos através de vários comentadores, além dos textos fundadores do movimento, tais os *Manifestos do Surrealismo*, como se constituiu esse movimento no contexto europeu parisiense do início do século XX. Nesse sentido, abordamos os aspectos em que o círculo de artistas franceses desenvolveu suas temáticas, se propondo como uma ética e também como uma estética. Discutimos também a concepção de pintura dentro do Surrealismo e sua validade como poética para a vanguarda. Além disso demonstramos as aproximações entre Surrealismo e Psicanálise que, a saber, inspirou enormemente a formulação de das práticas artísticas dos signatários parisienses do movimento.

Apresentado nosso contexto histórico, dedicamo-nos no segundo capítulo a um mergulho pela vida de René Magritte, esse pintor belga que, através de seus trabalhos amparados no cotidiano banal, provoca intensivamente nossa subjetividade. Essa parte da pesquisa ganhou um importante adensamento através das nossas experiências vividas em terras belgas. Por conseguinte, preparamos uma incursão que remonta desde seus primeiros anos de vida até o amadurecimento mais complexo das temáticas que lhe foram muito caras na concepção de sua singular poética. Nesse ponto, foi válido apresentar como ocorreu o surgimento do movimento Surrealista na Bélgica, especificamente em Bruxelas, cidade onde Magritte viveu por quase toda sua vida. É interessante destacar que, entre os bruxelenses, é fato que o Surrealismo de seu país se desenvolveu como um movimento completamente emancipado e autônomo de seu correlato francês, sobretudo em relação às questões primordiais como o automatismo psíquico, por exemplo. Portanto, apresentamos aqui o desenvolvimento à parte que o movimento teve através de suas próprias revistas e exposições artísticas.

Não me abstenho em dizer que estaremos sempre, em algum momento, sendo provocados pelas obras de Magritte. Isso faz emergir várias questões e estranhamentos sobre o que uma leitura crítica dessas pinturas pode produzir. Para tanto, é necessário entender que para este próprio artista, a arte de pintar caracteriza-se por sua essência inquietante. Essa característica intrínseca permite registrar

imagens em seus quadros através de um sentimento único, ou seja, através da inspiração. Essas imagens se tornam claras à consciência que está apta a reconhecê-las logo que se apresentam, bastando, segundo o pintor, desvencilhar-se da vontade imanente à humanidade de atribuir sentido à todas as coisas, com a finalidade de controlá-las. Tais associações se apresentam sem qualquer sinal previsível e nem mesmo de maneira forçada, contudo uma inteligência precisamente habilitada saberá reconhecê-las. (MAGRITTE, 2010).

Em outras palavras, um artista sempre tem a consciência que deve inovar em sua obra, criá-la a seu próprio modo ao invés de se submeter (e conseqüentemente seu trabalho) a um estilo pré-estabelecido. Segundo Magritte, somente dessa forma seria possível desencadear automaticamente uma *emoção estética* da pintura naquele que a observa, sendo esta, para o pintor, a verdadeira essência de uma obra de arte (MAGRITTE, 2010). O termo *emoção estética* utilizado por Magritte (2010) em 1922, traduz um sentimento único que surge da relação entre o espectador e obra de arte. Para ele, a função primordial da Arte seria a de provocar esta inquietação em quem a observa.

Para atingir, então, essa tal *emoção estética* de tamanhas capacidades, Magritte, tal como vários artistas que buscam a singularidade de suas produções, insere-se na perspectiva de defender que os pintores não devem simplesmente reproduzir um estilo em seus trabalhos, mesmo que este ato pareça o mais sedutor - principalmente quando vinculado aos moldes do capitalismo -, ele deve procurar uma natureza diferente daquela dita comum para não se utilizar da mera aplicação da arte; deve descobrir, portanto, uma natureza em que sua criação seja possível. Um artista deve “criar aquilo que se procura” (MAGRITTE, 2010, p. 13, *tradução nossa*) para produzir, enfim, uma obra de arte “pura e perfeita”, onde acima do objetivo empregado pelo artista, prevalece o resultado, e este desempenhará, segundo Magritte, sua missão essencial: desencadear a tal sensação estética no espectador. A forma ideal, o estilo, a perfeição na obra de arte, surgiriam de maneira aleatória como resultados dessa relação entre a ideia criadora e sua realização.

Para contribuir com os estudos que procuram relacionar a Psicanálise e as Expressões Estéticas, nos dedicamos ao adensamento das interlocuções referentes

aos dois campos do conhecimento, que sempre mostraram grandes aproximações ou mesmo, grandes embates. Iniciamos o percurso através da ótica de Inês Loureiro, que apresenta uma possibilidade de leitura para pensarmos na localização de uma teoria estética freudiana, elencando três textos essenciais para essa compreensão: *O chiste e sua relação com o inconsciente* de 1905; *O Estranho*, de 1919; e *O Mal-estar na civilização*, de 1929. Através das concepções de Freud nesses textos é possível inaugurarmos o entendimento estético do criador da psicanálise. Nesse sentido, para a construção de nossa leitura é preciso que adotemos uma atitude psicanalítica frente às obras de arte, nos colocando em uma posição de escuta e nos relacionando de maneira transferencial com elas, ou seja, é preciso *implicar* nossa subjetividade nesse estudo.

Sob tal perspectiva, seguimos os procedimentos propostos por João Frayze-Pereira, a saber, quando o psicanalista inaugura um modo singular na análise de obras de arte através da teoria freudiana: a Psicanálise Implicada. O termo surge em extensão às ideias de André Green e Alain Grosrichard e designa uma maneira muito sensível de lançarmos nossas associações para as reflexões estéticas, a fim de construir leituras críticas que mantêm a preocupação em não reduzir ou generalizar as provocações que partem das obras de arte, mas sim de ampliar o escopo transferencial que a relação entre as partes pode alcançar. Todo esse trabalho aparece no sentido de implicar também nossa atenção, nossa percepção e, em grande medida, nossa imaginação, que aqui aparece como conceito para compreendermos a picturalidade das obras de arte. Nesse sentido, nos colocamos em uma quebra paradigmática referente ao modo de analisar, amparados pela psicanálise, as expressões estéticas, seguindo os pressupostos de um Inconsciente Estético, como propõe Jacques Rancière, em que os limites representativos não se dão mais de maneira fixa em função de uma coexistência entre a subjetividade e a racionalidade.

Desse modo, o terceiro capítulo se torna o espaço onde lançamos nossas análises sobre algumas temáticas que pudemos elencar na obra magritteana e que mantêm suas aproximações com a teoria psicanalítica. Elencamos algumas telas

entre o tema do Olhar, o Duplo em consonância ao *Das Unheimliche*² (*O Estranho*) freudiano e a temática da Representação e Figurabilidade. Na primeira categoria, encontramos ressonâncias entre os quadros em que Magritte emprega justamente nossos órgãos responsáveis pela visão e brinca com o modo com que vemos o mundo e como o mundo nos olha de volta. Nas telas onde encontramos o Duplo e seus estranhamentos, podemos justamente discutir a misteriosa banalidade encontrada nas esferas do cotidiano que, em grande medida, se torna estranha, pela ótica do pintor. Já no tema das Representações, trouxemos uma das telas mais icônicas do pintor, *La Trahison des images*, para exemplificar as tensões entre a realidade como ela se apresenta frente aos ilimitados recursos pictóricos que uma pintura pode proporcionar.

Assim, na conclusão, através da aproximação das *emoções estéticas* com a *primazia afetiva* da teoria psicanalítica, adensamos mais as convergências entre Magritte e Freud. Os sentimentos únicos em relação à arte, aos quais Magritte se refere, são a chave de compreensão de todo um modo de produção subjetiva que se deixa permear e inquietar pelas expressões do mundo, sejam elas estéticas ou mesmo banais. Em comparação, o tema dos afetos percorre a teoria de Freud desde o início de seus escritos técnicos, assumindo um papel primordial ao decorrer de suas maiores descobertas clínicas. Propomos, então, que as aproximações entre esses dois termos possibilitem uma maior compreensão para as relações que se colocam entre Arte e Psicanálise, que implicam em uma enorme escala as associações transferenciais e a subjetividade daqueles que se deixam tocar por esta partícula sensível do mundo.

² É preciso lembrar que existem diversas traduções para a língua portuguesa do texto *Das Unheimliche* de Freud, lançado em 1919. Essas traduções, que buscam sempre o compromisso semântico com o difícil termo original da língua alemã, passaram por definições como *O Sinistro*, *O Inquietante*, ou mesmo *O Infamiliar*, encontrado na mais recente delas, lançada pela Autêntica Editora, em 2019. Aqui em nosso trabalho, no entanto, optamos pela utilização de *O Estranho*, da tradução feita pela Imago, pois acreditamos trazer maiores correspondências com as temáticas que abordamos em nosso objeto de estudo.

1. *PERSPECTIVAS DO SURREALISMO*

1.1 – O círculo francês de André Breton

Durante sua vida, René Magritte teve grande influência do Surrealismo em suas criações poéticas. Porém, isso se deu de maneira diferente dos preceitos surrealistas ocorridos na França e, sim, aos moldes amplamente mais autônomos que o movimento teve na Bélgica. Embarcaremos, a seguir, em uma contextualização do aparecimento da expressão artística em seu berço francês, para posteriormente demarcarmos as diferenças com seus vizinhos belgas. Com o intuito de compreender como emergiu o Surrealismo francês, faremos uma incursão pelo o brilhante trabalho de Dawn Ades (1976), sobre o *Dadá e o Surrealismo*. A historiadora da arte começa explicando que, em Paris, o Dadaísmo não teve longa duração e se estendeu por pouco mais de dois anos. No ano de 1922, as ideias de Breton já divergiam consideravelmente das propostas absolutamente nihilistas do Dadá. Suas concepções seguiam muito mais o caminho de indagações filosóficas, de questionamentos sobre a potencialidade das coisas do que simplesmente a tendência negativa daquele movimento; estas inquietações já eram, por si, embrionárias do Surrealismo. Houve um hiato temporal entre o fim do dadaísmo e a publicação do Primeiro Manifesto Surrealista, em 1924, onde todos os esforços estavam voltados para investigações que pudessem reencontrar algo que estivesse para além das propostas dadaístas, nesse sentido, Breton propunha o abandono completo desse movimento, de todas suas concepções, para aí sim, estarem abertos a uma vivência surrealista.

Contudo, foram as colagens produzidas por Max Ernst expostas ainda em 1921 que agiram como a fagulha incendiária para os questionamentos de Breton. Juntamente com Aragon, ao organizar tal exposição, estes enxergaram nas obras do artista alemão uma possibilidade de se desvencilharem do aperto carregado de “nihilismo e mundanismo cínico” e logo “escapar do abraço mortal de Dadá” (ADES, 1976, p. 31). É já no prefácio que fez para essa exposição que Breton anuncia os termos que posteriormente definirão a imagem surrealista:

É a maravilhosa faculdade de atingir duas realidades, fortemente separadas, sem abandonar a esfera da experiência, de reuni-las e de extrair uma centelha do seu contato; de recolher, no âmbito dos nossos sentidos, figuras

abstratas dotadas da mesma intensidade, do mesmo relevo das demais; e de nos extraviar em nossa própria memória, ao privar-nos de um quadro de referência [...] (BRETON, 1921 apud ADES, 1976, p. 31).

Anos depois, em 1924, ao fazer esse mesmo enunciado no Primeiro Manifesto, Breton (1985) toma as precauções de inserir o adendo enfatizando que a imagem poética surrealista deve ser concebida a partir do choque de duas realidades, mas nunca premeditada pela consciência, seguindo à risca o modelo interior que norteia fortemente as preocupações surrealistas, na busca pelo ineditismo do mundo. Tal celebração dessa imagem é reconhecida nas palavras de Lautrémont, onde exalta a beleza do “encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecar cadáveres” (ADES, 1976, p. 32). Foi exatamente a essência dessa definição que Breton viu na coleção de colagens produzidas por Ernst.

A desorientação do espectador constitui um passo em direção à destruição das maneiras convencionais de apreender o mundo e de manipular as próprias experiências, de acordo com padrões preconcebidos. Os surrealistas acreditavam que o homem se encerrava na camisa de força da lógica e do racionalismo, o que mutilava a sua liberdade, atrofiando a imaginação (ADES, 1976, p. 32).

A herança questionadora da realidade obtida do dadaísmo por Breton, somada a incessante busca pelo ineditismo criativo e pela liberdade mental, encontrou ressonâncias com o pensamento psicanalítico proposto por Freud àquela época. Brilharam aos olhos dos jovens vanguardistas as proposições freudianas a respeito da relação que os sonhos mantinham com o inconsciente e, além disso, Breton viu uma estreita aproximação entre o método do automatismo na produção das artes com a associação livre dos procedimentos psicanalíticos, encontrando aí uma possível trilha de acesso ao inconsciente, que tanto contemplava seus axiomas.

Pouco interessava aos surrealistas a proposta central dos métodos freudianos no que diz respeito aos processos mentais ou, na premissa mais básica da psicanálise, de curar através da fala. Eles se detiveram na linha da possibilidade de acesso ao inconsciente e na iminente quebra das barreiras morais de razão e de ordem que a sociedade constituía. Essa apropriação gerou certo incomodo no criador da psicanálise, que não simpatizada com o modo com que os surrealistas compreendiam suas propostas. Porém, Breton mantinha a ideia de que futuras

harmonizações se tornariam possíveis e, no horizonte, se configuraria uma *supra-realidade* (ADES, 1976).

É sabido pelo Primeiro Manifesto, de 1924, que o termo *surrealismo* foi inicialmente cunhado por Guillaume Apollinaire, em sua peça *Les Mamelles de Tiresias*, em que estava presente uma proposição que ia para além da realidade visível – com possível analogias ao conceito de *super-homem* nietzschiano, mas também se aproximando muito ao *supermacho* de Jarry. No entanto, já em 1922, Breton utilizava a palavra para designar aquilo que se produzia através do automatismo psíquico correspondente ao estado onírico. Tanto é, que nesses anos de um Surrealismo embrionário, era forte a crença de que seria possível atingir o tal automatismo através da hipnose, com experiências das mais variadas, como, por exemplo, a indução ao sono a fim de produzir o ineditismo que não era possível em nível consciente. Nessa medida, deu-se origem a expressão *período adormecido*, como denominação desse tempo em que a efervescência do estado onírico estava mais em voga.

Essa indução ao sono bem como a hipnose pareciam fontes inesgotáveis de acesso às imagens poéticas inconscientes. Contudo, os resultados subsequentes mostraram-se por um lado perigosos, pelo caráter incontrolável que poderiam tomar, mas por outro – este menos agradável aos surrealistas – começaram a perder as características espetaculares e de ineditismo. Aquilo que outrora era misteriosamente fantástico, já estava adquirindo aspectos habituais e novamente ordinários. Nesse sentido, ainda, haviam artistas e poetas que mantinham seu modo de trabalhar relacionado ao conceito vigente das belas artes, sempre com o foco na realidade e conscientes daquilo que estavam produzindo, recusando-se a moldar suas ações criativas às *formas surrealistas*. Isso era uma afronta para Breton, que insistia em reafirmar que as fontes básicas do movimento estavam fundamentadas no automatismo amparado puramente no inconsciente. “Contudo, mesmo o artista mais *inconsciente* não poderia, na realidade, aderir às teorias surrealistas do automatismo” (ADES, 1976, p. 34).

1.2 – Surrealismo; ética e estética

O Surrealismo promove a redescoberta das artes chamadas de selvagens. Tais manifestações artísticas aparecem no caminho de garantir uma liberdade aos modos de produzir arte. A cultura ocidental vinha reforçando ainda nos primeiros anos do século XX as regras consagradas da estética do belo, prezando pela harmonia, pelo equilíbrio, pela primazia de um formalismo técnico. Essa teoria estética hegemônica, predominantemente formalista, desconsiderava tudo aquilo que não lhe convinha. Nesse sentido, segundo Durozoi e Lecherbonnier (1976), a primazia pela forma muito bem estruturada acabou deixando de lado muitas outras manifestações intrínsecas ao homem que também possuiriam capacidades estéticas, isto é, “a cultura reinante abafou a inocência” (p. 228) dessas expressões em função da extrema erudição nas artes plásticas.

Cabe aqui a explicação de que os surrealistas não buscavam simplesmente o critério do absurdo para celebrar essas artes que fugiam à norma regente. Mas mantinham o interesse naquilo em que a cultura ocidental rejeitava, mesmo possuindo os critérios de um trabalho estético. Nessa premissa, acreditavam encontrar a liberdade nas artes de modo a não ficarem presos aos padrões habituais vigentes, mas buscando a inocência primeira, quase como uma criança que ainda não recebeu as formatações de seu meio cultural, ou como um indivíduo situado fora de certos padrões a serem seguidos. Isso é ressaltado pelo grande interesse dos surrealistas em objetos de arte primitiva, que estariam *aquém* dos padrões - sobretudo estéticos, mas também os morais e ideológicos do ocidente - que lhes eram contemporâneos.

Tratando especificamente sobre um desses interesses, a arte oceânica, Breton demonstra que tal expressão artística pode ampliar consideravelmente o conceito de belo. Essa investida às artes das sociedades tribais propiciaria, então, uma incomensurável abertura da mente e a revelação de potencialidades intrínsecas às pessoas, cuja cultura ocidental tratou de abafar durante os anos. Nesse sentido, Breton afirma que encontra aí a visão surrealista poética das coisas, onde não há distinção entre sensível e racional, mas sim a unificação dessas instâncias em função da exaltação da estética e, por conseguinte, aproximar o homem daquilo que o toca

artisticamente, no caminho de “reencontrar um lirismo total” (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976, p. 233).

Outro modo libertário de produzir, que interessava muito aos surrealistas, era a *arte dos loucos*. Segundo Durozoi & Lecherbonnier (1976) são os surrealistas que evidenciarão o caráter estético presente em tais manifestações artísticas e, a partir daí essa arte será olhada de outro ponto de vista. Essas manifestações não estariam também impregnadas pelos moldes estilísticos da sociedade, de acordo com os surrealistas. Os sujeitos que as produziam contavam simplesmente com seu universo particular. Essa liberdade exaltada pela arte dos loucos é celebrada pelos vanguardistas daquele início de século XX por não se restringir às amarras estéticas impostas, escapando às censuras sociais que poderiam enviesar a arte. Dessa forma, era possível ver, através dessa arte, a realidade interna daquele sujeito colocado à margem da sociedade, ter acesso aos mecanismos tão específicos de funcionamento dessas pessoas, estes que a chamada “normalidade” costuma esconder ou rejeitar. Entretanto, por mais que os surrealistas exaltassem essas influências fugidias às normas estéticas habituais, eles procuravam libertar-se inclusive de que essas expressões alternativas lhes fossem impostas também como regra, inefavelmente criando novos academicismos.

É digno de nota que, nesse aspecto, o que abre caminho para esse entendimento é a influência das artes mediúnicas, também fortemente celebradas pelos surrealistas. Conceitos como “escrita automática” e “desenho automático” bebem na fonte das manifestações espíritas daquela época. Os surrealistas viram aí a inscrição de um modo totalmente alheio e libertário de evidenciar os conteúdos sensíveis e a poética do dia-a-dia. Desde Marcel Duchamp, inaugurou-se a ideia de enaltecer a estética escondida nas esferas do cotidiano. Seus *ready-mades* comportam consigo a capacidade de desconcertar o olhar que passaria despercebido, carregando sobretudo a indiferença quanto ao bom ou mau gosto a respeito da estética. Seguindo essa premissa, os surrealistas conservam esta proposta no sentido de enaltecer a estranheza que pode surgir da banalidade corriqueira e, a partir disso, produzir um misto de fascínio e perplexidade acerca daquele motivo colocado em foco. A escolha de seus objetos variava desde a indiferença, como citado acima, até as afinidades eletivas que as coisas podem

guardar entre si, mas nunca antes evidenciadas. Em dado momento, Breton propõe a criação de trabalhos baseados puramente no modelo interior. A vinda desses aspectos mentais para o real surge com uma premissa comparada a uma fundamentação da pintura surrealista, a de tornar objetos imaginários em reais.

Breton considerava que a produção de objetos, de fato surrealistas contemplaria com efeito, ainda maior que o da pintura, a necessidade de conversações entre o interno e o externo. Há aí a conciliação entre domínios que poderiam estar em contraposição, mas que convergem para relações dialéticas, criando pontes possíveis entre a percepção e a representação. A produção desses objetos pode se dar de duas maneiras (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976). A primeira delas conta com as associações inconscientes do artista que irá produzir a obra. Nessa medida, a construção de tais objetos tem fator primordial na subjetividade do indivíduo para consigo mesmo, agindo no sentido de revelar potencialidades intrínsecas dessa relação. E, de uma segunda maneira, essa construção pode também ir além das associações intrapessoais, quando uma outra pessoa se coloca em relação ao trabalho criado pelo artista. Tal relação pode se estabelecer na via do estranhamento e, aí sim, causar a abertura desse outro indivíduo para a realocação de suas interpretações, mas também sobre si mesmo.

Independentemente da forma como se dá a construção desse objeto surrealista, é importante notar que este acaba se situando num lugar *entre* subjetividade e objetividade, colocando mais uma vez em voga o dinamismo das relações interiores e exteriores, portanto, em certa medida, a realidade subjetiva incorpora a objetiva e se lança em direção ao exterior na medida em que os objetos lhe provocam afecções. Essas relações fazem emergir questionamentos ainda mais inquietantes sobre o modo que elas se constituem. O que vai chamar a atenção e o que não vai? Quais afinidades se fazem presentes entre as coisas? Como, enfim, buscar uma harmonização entre os aspectos internos e externos, a fim de realizar essa exigida reorganização do mundo? São indagações que os surrealistas se preocupam menos em responder do que suscitar, haja visto que:

Ao passo que os objetos que nos rodeiam cotidianamente parecem uma vez por todas definidos pelo seu uso, a manipulação surrealista perturba as aparências banais, revela por detrás do aspecto manifesto dos objetos uma potencialidade indefinida de estados latentes que não podem senão atualizar-

se e com os quais se trata de encontrar um modo de coexistência. No termo da escolha ou da construção, uma união (ainda infelizmente, muito localizada) do objetivo e do subjetivo é realizada: o espírito soube encontrar um ponto de contato com desconcertantes redes de significações que o reúnem ao mundo exterior, ao mesmo tempo que aposta na existência de um futuro que responde ao desejo (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976, pp. 258-259).

1.3 - Pintura e Surrealismo

As definições do Surrealismo presentes no Primeiro Manifesto, de 1924, pretendiam ser definitivas, sobretudo no que diz respeito ao automatismo psíquico. A vanguarda artística trazia em seu cerne a abertura para a possibilidade de atingir o que era mais verdadeiro ao pensamento, despindo-se de preocupações morais ou estéticas moldadas pela racionalidade. A crença surrealista aparece no sentido de evocar, portanto, uma supra-realidade, evidenciando as associações possíveis entre o mundo interior e exterior, sempre na busca de um algo a mais, porém de maneira desinteressada, procurando exercer uma forma de libertação das amarras do pensamento. Configura-se, então, a destruição dos mecanismos psíquicos com o intuito de promover novas realidades que pudessem encontrar soluções para o que chamavam “problemas da vida”. Essas são as premissas mais básicas do Surrealismo. No entanto, com todo o dinamismo do movimento, anos depois, Breton o vai definir como um ataque direcionado à linguagem, especificamente através da poesia, defendendo que essa não se trata somente de palavras escritas em papel, mas uma chave de abertura a toda e qualquer experiência inédita e, por conseguinte, de modificação do nosso modo de posicionar no mundo, sendo nossa maneira de subjetivação permeada pela linguagem, reside aí o catalizador de tantas modificações (ADES, 1976).

A respeito da pintura, essa só é mencionada em uma nota de rodapé no Primeiro Manifesto por Breton (1924/1985). Tanto que nos textos de Breton dificilmente encontraremos termos como “pintura surrealista”, basta ver que uma das mais importantes reuniões de seus artigos se intitula *Le Surréalisme et la peinture*, justamente dando essa condição tangencial para a pintura. Não se trata, contudo, de um problema. Mesmo os pintores do círculo de Breton, como André Masson e Paul Éluard, não simpatizavam muito com a possibilidade de terem suas telas vinculadas

ao tal espírito surrealista, muito por causa da forte tendência de Breton controlar tudo o que acontecia ao seu redor. O Surrealismo priorizava, como já sabemos, o automatismo principalmente vinculado à escrita. Entretanto, a pintura ganha certo apreço ao ser considerada como um meio de retratar o mundo onírico, mas sempre se mantendo à margem das propostas surrealistas.

A efervescência dinâmica daquele início dos anos 1920 encantou os olhos dos pintores que já não viam mais um terreno fértil no Cubismo. O que atraiu Miró e Masson para o Surrealismo foi justamente a sua capacidade de libertação pelo automatismo. A saber, os primeiros escritos automáticos produzidos por Breton são de 1919, onde ele diz estar fortemente influenciado pelo pensamento de Freud. Para realizar tal experiência, o artista, juntamente com Philippe Soupault, começou a escrever despreziosamente tudo o que lhe vinha ao pensamento, de forma rápida, buscando o distanciamento de quaisquer formatações possíveis. O resultado, banhado por extremo ineditismo fascinou aqueles jovens poetas, tanto que esses escritos foram compilados e publicados sob o título de *Les Champs Magnétiques*.

Foi essa premissa que interessou Miró e Masson: a possibilidade de deixar a mão correr livremente pelo papel, fugindo às normas regentes e abstraindo as amarras da realidade, para ao final descobrir o que de tão maravilhoso poderia surgir quando se desenhava automaticamente, transmitindo suas associações livres para o papel. Tal ação, segundo Dawn Ades (1976) não poderia ser realizada através da pintura a óleo, visto a dificuldade de atingir tal rapidez e da impossibilidade de fluidez digna do desenho automático. Afora isso, outras técnicas eram aplicadas com os mais diferentes materiais, todas no sentido de procurar a maior distância possível das racionalidades aplicadas à arte. Podemos ver algumas diferenças entre as artes plásticas surrealistas e outras pinturas modernistas no trecho que Ades apresenta de uma entrevista de 1932, com falas de Masson e Matisse:

Masson explicava: “Começo sem qualquer imagem ou plano na cabeça, e desenho ou pinto rapidamente, seguindo meus impulsos. Gradualmente, os sinais que faço, principio a ver sugestões de figuras ou objetos. Encorajo essas formas a emergir, procurando extrair suas implicações da mesma maneira como agora procuro conscientemente ordenar a composição”

“Curioso”, responde Matisse, “comigo acontece exatamente o contrário. Sempre parto de alguma coisa – uma cadeira, uma mesa -, mas à medida que o trabalho progride vou perdendo a consciência da forma inicial. No fim,

quase perdi a referência do assunto que foi meu ponto de partida” (ADES, 1976, p. 39).

Foram inúmeras as influências do Surrealismo para os movimentos artísticos subsequentes. O que mantinham de traço comum era o direcionamento ao objeto, porém o resultado final nunca era sabido de antemão. As mais diversas possibilidades poderiam emergir. A crítica mais radical de Breton era de que as pinturas escapavam ao modelo puramente inconsciente que os surrealistas tentavam buscar a todo custo. No entanto, um caso curioso a respeito de Miró vale ser ressaltado. Este artista trabalhava de forma mais minuciosa a produção de suas telas, sobrepondo sua preocupação com a obra em si mais do que com as técnicas que empregava para realizá-la. A influência surrealista em Miró reside no caráter ilusionista de seus trabalhos da primeira metade dos anos 1920. Contudo, a partir de 1925, ele começa a inovar nas técnicas e nos traços para realizar suas pinturas, deixando as pinceladas mais livres e por vezes utilizando trapos de pano para pintar formas e abstrações grandiosas, retratando uma linguagem de signos muito própria, sendo o estágio inicial de suas telas puramente o *inconsciente*, porém em seguida ele calculava cuidadosamente o rumo da obra.

Esse modo de Miró se posicionar frente ao seu trabalho gerou certo incômodo em Breton, reclamando o automatismo para si e que o pintor havia compreendido de forma rasa suas proposições. Mesmo elogiando Miró por dedicar-se de maneira tão intensa à pintura, chegando a dizer que ele poderia ser muito surrealista em essência, Breton dizia que suas obras não possuíam uma tal “química do intelecto”. Tal proposição era fortemente marcada na obra de Masson e servia para atingir o modelo interior, ou seja, sempre evocar um *algo a mais* para além do simples ato de pintar, coisa que Miró fazia, aos olhos de Breton, entregando-se totalmente às suas telas.

Crítica deste tipo acaba voltando para o crítico. Entretanto, serve para demonstrar que espécie de participação o Surrealismo esperava da pintura. O interesse da mesma não devia residir no prazer sensível da superfície pintada, e sim no enigmático, alucinatório ou revelador poder da imagem. “Só o maravilhoso é belo”, escreveu Breton no Primeiro Manifesto; e em *Surrealismo e pintura* afirma: “É impossível para mim considerar uma pintura a não ser como uma janela. E minha primeira preocupação é saber para onde ela dá” (ADES, 1976, p. 42).

Uma recomendação muito recorrente feita por Breton aos pintores simpatizantes das ideias surrealistas era a de retratar o mundo onírico em tela através de imagens ilusionistas. Isso, contudo, poderia conter certa fragilidade ao seguir o espírito surrealista. O modelo de imagens oníricas ao qual se referiam não diz respeito aos símbolos pré-estabelecidos no imaginário, a busca era voltada para o modelo interior. Essas pinturas remetiam ao ambiente onírico, promoviam relações que lembrassem essas ambientações e não pretendiam ser elas próprias representações dos sonhos de seus autores. Reside aqui já uma diferença que Magritte (2009) fazia com relação às suas obras, o pintor belga buscava registrar exatamente o que lhe ocorria nos sonhos, gabando-se até de lembrar muito bem do que havia sonhado. É interessante constatar que dentre tantas premissas libertárias dos Manifestos Surrealistas existissem inúmeras normas a serem seguidas com a finalidade de alcançar essa abertura tão aclamada.

Um pintor encarecidamente importante aos surrealistas foi o italiano Giorgio De Chirico. Reconhecidamente admirado não só por Magritte, mas também Ernst e Yves Tanguy, ele nunca foi considerado surrealista de fato, suas obras continham mais traços do Futurismo, mas sua influência é inegável sobretudo nas temáticas e nos arranjos de cores e formas que empregava em suas telas. O Futurismo de De Chirico diferenciava-se do viés daqueles que promoviam um elogio ao mundo mecânico, à velocidade atrelada ao poder; suas pinturas retratavam “o fim da dominação do ideal da beleza clássica” (ADES, 1976, p. 45). Suas produções dos anos 1910 a 1917, período que os surrealistas mais o aclamaram – a saber, posteriormente o criticaram por submeter sua pintura a um certo academicismo -, comumente traziam imagens de praças italianas públicas vazias, ou por vezes, algum traço de uma sombra fora do campo visual da tela, cheias de escape ao olhar; paisagens em sua maioria bucólicas, porém dotadas de uma coloração intensa, quente, além de uma imagística fortemente marcadas por figuras alucinatórias, e ambientações também onírica que certamente poderiam remeter ao inconsciente (ADES, 1976).

Magritte, ao lado de Paul Nougé e E.L.T. Messens, também belgas, mantiveram certa distância do círculo surrealista francês e, com isso, também das regras ditadas por Breton ao modo de realizar uma criação surrealista. O tema onírico,

no entanto, estava particularmente imbricado às obras de Magritte, ainda que, ele pouco se preocupasse com o regime das técnicas surrealistas. Suas telas aparecem muito mais no sentido de promover relações conflitantes entre a realidade e a imaginação, por conseguinte, podendo assumir e conter sim *surrealidades*. Contudo, seus assuntos pintados balizam para o lado das questões filosóficas e psicológicas sobre a realidade, descaracterizando os hábitos e indo contra as compreensões banais.

De maneira a se posicionar criticamente, Magritte (2009) escreve em 1949 um texto em tom de manifesto descrevendo *A verdadeira arte de pintar (Le véritable art de peindre)*. Esse manuscrito se mostra logo disposto a bater de frente com os *Campos magnéticos* de Breton. Magritte expõe que, para ele, a pintura é uma arte do pensamento e, além disso, deve expor a grande importância que os olhos e suas funções representam para o corpo humano. Magritte ainda contraria a ideia de imortalidade tão presente quando se fala de pintura. Ele defende que as sensações obtidas através de um quadro são únicas justamente por seu caráter exclusivo. Para o belga, a sensação inaugural frente uma obra de arte perderá sua potência com o decorrer da rotina cotidiana, sendo difícil alcança-la na mesma intensidade que da primeira vez. Ele ainda propõe que as pinturas devem revelar aos indivíduos uma percepção do mundo puramente visual. A partir disso, a realidade se apresenta como uma questão psicológica; primeiro há o *ver*, depois se faz a questão de o *que fazer com o que é visto*. Magritte obviamente não responde, mas nos torna conscientes dessas relações ao rerepresentar objetos do cotidiano, promovendo um olhar para eles de forma misteriosa e indagadora.

Duras críticas foram feitas ao sentido de considerar a existência de uma pintura propriamente surrealista. Nas próprias revistas surrealistas, Pierre Naville apresenta afirmações de que os modos de produzir arte surrealistas não poderiam chegar a concretizar uma técnica de pintura. Contudo, Breton argumenta que, tal como os mecanismos da escrita automática estão para a literatura, deveriam também se colocar em relação às artes plásticas. Dessa forma, em resposta a Pierre Naville, Breton redigirá *Le Surréalisme et la peinture*, publicado inicialmente nas revistas surrealistas, e posteriormente em volume único, adensado de vários outros artigos sobre a mesma temática (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976).

A premissa disparadora de Breton, ao produzir tais colocações, era de estabelecer os critérios que tornariam possível diferenciar uma pintura surrealista das demais, tal como era feito com os textos da vanguarda em relação aos textos em geral. Nessa medida, Breton exaltarà as pinturas de Pablo Picasso, reconhecidamente como artista cubista, mas que, nas palavras do surrealista “encontrou verdadeiramente a razão de pintar” (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976, p. 239). Picasso estaria situado como aquele que releva os limites da representação figurativa através dos traços que apresenta em suas telas, estes completamente permeados pelos mecanismos imaginários e sensíveis. Essa liberdade lírica interessou consideravelmente aos surrealistas na tentativa de criar, sobre de seus cavaletes, manifestações precisamente interiores abrindo mão do modelo exterior, sendo esta condição necessária, nessa tese de Breton, para a concepção de uma pintura surrealista.

Para uma produção pictórica, propriamente surrealista, seus signatários apoiaram-se na premissa do “modelo puramente interior”, chegando até mesmo ao extremo de excluir como obra plástica aquilo que não se mantivesse em acordo com esse modelo. Nessa asserção, fica clara uma quebra com o trabalho tradicionalmente executado que preservava uma relação entre o assunto da pintura e a imagem representada em tela. A ruptura com esse modelo simplesmente receptivo se dava através de um princípio básico: a imaginação. A pintura surrealista, nesse aspecto, não se restringe ao reducionismo de uma mera reprodução da realidade, mas, se coloca no sentido de criar, de tornar visível aspectos que podem escapar da realidade objetiva aparente. Trata-se, portanto, de:

[...] introduzir no visível elementos que lhe eram considerados estranhos. Este enriquecimento do já visível por um visualizado realizará a união procurada do real atual e do possível, do objetivo (material, concreto) e do subjetivo (imaginário, onírico). A percepção sensível já não possui outra função senão fornecer materiais, enquanto que anteriormente desempenhava o principal papel na elaboração da obra, - materiais cuja organização será orientada em vista de uma representação do mental, apoiando-se na imaginação e na memória (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976, p. 241).

Dessa forma, aquilo que se coloca como exterior serviria, meramente por acaso, como um ponto de referência distante da obra plástica. Além disso sofrerá as modificações necessárias para que ocorra a transfiguração no ineditismo da criação

plástica ali executada, subordinadas às disposições interiores. Eis aqui um ponto de transgressão que o surrealismo inaugura frente às concepções tradicionalistas plásticas. A pintura surrealista se lança a explorar os limites da percepção cotidiana, contrariando a dependência das representações com a realidade visível. Nessa perspectiva, evidencia as mais intrínsecas potencialidades, buscando a pluralidade do olhar sensível. Sendo capaz de instaurar relações dialéticas entre âmbitos antes opostos como visível e invisível, subjetivo e objetivo, real e imaginário, em uma incessante aventura pela investigação daquilo que se esconde para além da banalidade cotidiana; aquilo que Marcel Duchamp designa como o grande alcance da empreitada surrealista: a tentativa de desembaraçar-se de uma satisfação meramente *retiniana*, que fica na retina, para a primazia da figuração do aspecto imaginativo e mental.

Os surrealistas, portanto, encontraram técnicas para a produção de suas obras às quais lhes permitiram um maior distanciamento das simples representações do visível. Uma delas, a *frottage*, ou *esfregada* consistia em aplicar fortemente um papel sobre superfícies que provocassem atrito e, logo depois, esfregar um lápis com a finalidade de revelar as possíveis imagens escondidas ali. Caberia, então, ao artista evidenciar as formas que se apresentavam, contando evidentemente com sua própria subjetividade e suas associações. Max Ernst já havia realizado seus primeiros *frottages* por volta de 1921, embora somente quatro anos depois tenha sistematizado a técnica em tom de resposta frente ao automatismo presente na poesia.

O processo do *frottage* baseia-se na intensificação da irritabilidade das faculdades da mente através de meios próprios adequados, que excluam qualquer controle mental consciente (seja da razão, do gosto ou da moral). Reduz-se ao mínimo a participação ativa daquele que até então temos chamado de “autor” da obra, constituindo o processo um equivalente exato do que já se tornou conhecido pela expressão *escrita automática* (ERNST, 1925 apud ADES, 1976, p. 40).

Ernst trabalhava de modo buscar quase que obsessivamente as possíveis imagens advindas de papéis que deixava cair no assoalho de madeira e depois friccionava com grafite, observando as rachaduras ali registradas. Depois disso, ocorria um processo intenso de associações permeadas por seus próprios mecanismos de associações e, até talvez, alucinatórios, como ele próprio define. Ernst

aperfeiçoou essa técnica ao deixar as imagens brotarem espontaneamente das ranhuras que ali se gravavam. Suas incursões levavam em consideração até mesmo o tipo de material utilizado para cravar os sulcos na folha. Ele analisava as diferentes maneiras como o papel se comportava colocado contra madeira ou outros objetos, ao passo que começou a incorporar outros materiais ao seu trabalho, como folhagens, barbantes, cordas, cujo resultado tornava quase impossível discernir os materiais que originavam tais produções.

Essas concepções foram transpostas também para a pintura a óleo. Ernst passou a produzir arranhões nas telas, a colocar extremas quantidades de tinta e depois de seca, esfregá-las com materiais pontiagudos. Passou a experimentar deixar as tintas escorrerem de forma livre pelas cavidades produzidas pelos arranhões, tudo para atingir a tal *irritabilidade da mente* a que se refere descrevendo o *frottage*. Esse modo de produzir arte é válido de ser destacado pois atingiu de forma certa os críticos da época, como um golpe em suas concepções. O artista reduz a sua parcela de autoria da tela e além disso descaracteriza todas as técnicas e formalidades vigentes daquele início de século em função da produção de um novo estado estético (ADES, 1976).

Outra técnica digna de nota é a *colagem*. Esta tratava de evidenciar o caráter maravilhoso das coisas do dia-a-dia, inaugurando uma supra-realidade em que as composições revelavam tanto um sentido que estava além do real como escondido em suas minúcias. A colagem consistia em reunir imagens de revistas, catálogos, ilustrações que não mantinham relação alguma inicial, mas que através deste procedimento geravam novos campos de sentido, transfigurando o tradicional, atingindo os horizontes da irracionalidade. Tais inquietações teriam a capacidade de modificar o conceito de belo, caracterizando uma verdadeira imagem surrealista, em que se provoca, sobretudo, a desambientação da mente. Esse deslocamento aparece em um caminho muito além da simples surpresa, mas de inaugurar um novo mundo ao qual o sujeito que se relaciona com tal obra não está habituado; se vê, então, o surgimento do *maravilhoso* (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976). O maravilhoso aqui retratado se apresenta onde há a recusa por uma certa realidade em função do aparecimento de uma nova relação libertária entre as coisas. Ele se coloca em oposição àquilo que o cotidiano tratou de acomodar, coisas corriqueiras que nem

mesmo se dão ao trabalho de serem questionadas. O maravilhoso promove o incômodo, atinge a liberdade da racionalidade através da configuração de algo inédito, ainda que se apoie na realidade, bastando somente a disponibilidade dessa abertura perceptível.

Salvador Dalí, próximo à década de 1930, propõe um método de produção artística com aspectos muito pessoais, a *paranoia-crítica*. Esse procedimento consiste em uma exaustiva tentativa de atingir o máximo do desprendimento racional, com a finalidade de alcançar instâncias outras, de potencialidade inúmeras, exteriorizando todos seus delírios e imaginações particulares. O ineditismo, nesse método, estava na tentativa de atingir âmbitos universais através de associações singulares. Os assuntos de seus quadros flertavam direta e unilateralmente com conceitos psicanalíticos, na real tentativa de reproduzir em tela seu próprio inconsciente.

Ainda assim, para os fundadores do surrealismo, não bastava somente que algum artista desenvolvesse, por mais precisamente que fosse, com maestria as técnicas que eles propunham para que sua obra fosse considerada surrealista. Era preciso atingir o espírito surrealista e ter a gana de fazer por onde. O objetivo principal era de que a arte surrealista mantivesse a intenção de alcançar as instâncias psicológicas, menos conscientes, mas sobretudo mentais. Para tanto, Breton defendia incansavelmente a prevalência do automatismo acima de qualquer método ou técnica e caso ele se perdesse, haveria o risco de não se tratar de arte surrealista. Nesse sentido, um certo automatismo rítmico contempla de melhor maneira o apreço dos surrealistas mais ortodoxos em contraposição a um outro automatismo chamado de simbólico.

O automatismo rítmico estaria posto da mesma forma para a escrita e pintura, preservando o ineditismo das coisas, criando instantaneamente aquilo que vai se apresentar, ou seja, ele se dá de forma mais crua. Já o automatismo simbólico é representado sempre *a posteriori*, através de memórias, de sonhos, devaneios. Se por um lado o automatismo rítmico vai trazer mais a letra surrealista, o automatismo simbólico surgirá de uma forma mais elaborada, sofisticada. Apesar disso, o que Breton defendia era o caráter incontrollável e imprevisível que o automatismo deveria ter, desconsiderando muitas vezes, uma pintura que tivesse qualquer passagem pelo

sistema consciente antes de se materializar na tela. Breton alegava que não se tratava de desestabilizar somente o visual, mas sim o próprio espírito através das produções surrealistas. Essas discussões levam a desdobramentos possíveis de caracterizar uma ética surrealista que excluía certos usos do automatismo que não fossem aqueles que se colocavam a par da pureza da técnica. Dessa forma, evidencia-se mais ainda o entrave quanto à existência de uma pintura surrealista.

Não se poderão, portanto, abordar as obras plásticas produzidas pelos surrealistas sem nos persuadirmos de que se trata muito mais de um surrealismo pictural do que de uma pintura (ou escultura) surrealista. A pintura é um meio de expressão que, tal como a literatura, não poderia constituir um fim em si. Numa tela óptica, o *acabado* da obra tem menos importância do que a intenção que nela transparece (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976, p. 249).

No horizonte desse surrealismo pictural, suas ambições são equiparadas às mesmas da poesia. Trata-se de abrir as cortinas que escondem tudo aquilo de mais interno ao homem. É a liberdade poética da quebra dessas amarras sociais que a imagem surrealista vai celebrar. Indo mais além, no limite da ruptura com o mundo exterior, na fascinante incursão pelo modelo interior, seria possível entrar em contato com suas próprias formas mais livres de subjetivação, atingindo as emoções mais intrínsecas ao desejo, na total exclusão dos moldes exteriores, onde a percepção dedicar-se-á somente ao mental e interno.

A pintura, dentro do Surrealismo, passou por várias comparações, muitas vezes chamada de pintura literária ou de conter intenções poéticas. Seus signatários definem que as aproximações estão colocadas de tal modo com a poesia que consideram a plástica surrealista como *picto-poesias*, no viés de intensificar a união entre essas duas instâncias. O que se defende aqui é que a pintura, tal qual a poesia, quando atinge suas mais altas potencialidades teria a capacidade última de emancipação do espírito, negando os tradicionalismos, não cabendo inclusive termos que a capturem, como figuração, belo, forma e mesmo estética. Nesse nível, cai por terra a denominação de pintura, poesia ou qualquer outro termo, mas sobressai a anunciação de uma impactante paisagem interior do artista. O esforço surrealista, nesse sentido, aparece no caminho de evidenciar a ruptura de dualismos entre a realidade e a imaginação, transparecendo algo impossível de se circunscrever,

ganhando simplesmente o caráter de sensível; ou seja, aumentando significativamente as possibilidades daquilo que se configura como real (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976).

É importante notar a preocupação surrealista, na criação de seus trabalhos, na busca de provocações que ultrapassam a barreira do simples prazer estético, mas que convergem diretamente para inquietar aqueles que se relacionam com essas produções. Existe, sobretudo, o convite para o observador interrogar a obra de arte, mas não somente isto, como interrogar-se a si mesmo sobre quais as provocações internas tal manifestação foi capaz de suscitar, formando uma dobra de questionamentos sobre si. As criações surrealistas implicam o olhar interrogador do observador de tal forma que essa relação de intervenção faz parte da conjuntura geral da própria obra, isto é, esse dinamismo constrói e alicerça de forma muito rica sua fundamentação poética.

Esta relação é de mão dupla. Tanto as inquietações internas do espectador serão formadoras do enriquecimento estético, como a obra servirá como mecanismo disparador para que um sujeito acomodado em suas associações habituais seja provocado pela estranheza do cotidiano. Nesse sentido, as potencialidades de uma expressão artística residem muito menos no seu conteúdo manifesto, mas em seu aspecto latente e nas múltiplas associações que pode disparar (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1976). É configurada dessa maneira a evolução da liberdade artística tão aclamada no pensamento surrealista. O poder revolucionário dessa poética reside na capacidade de provocar esse incômodo subjetivo. A obra de arte, em si, funciona somente como um catalisador desse desassossego intra-subjetivo.

1.4 - Surrealismo e Psicanálise

A psicanálise de Sigmund Freud muito interessava aos surrealistas. Não só os motivos de suas produções artísticas eram fortemente marcados por figurações de assuntos psicanalíticos, como referências ao Édipo, por exemplo, mas o mais importante era a designação poética que os artistas davam aos processos que o psicanalista descrevera a respeito dos sonhos e seus mecanismos próprios. Os surrealistas franceses, do círculo de André Breton, mantinham uma grande idolatria

pelas descobertas freudianas a respeito de suas proposições sobre o inconsciente, sobre a importância dos sonhos e da técnica da associação livre, muito utilizada pelos vanguardistas através da escrita automática. Contudo, o criador da psicanálise não correspondia com o mesmo entusiasmo ao olhar para as produções surrealistas, nem mesmo mencionando qualquer termo sobre as Vanguardas europeias do início do século XX (CUEVAS DEL BARRIO, 2013). Esse silêncio acaba chamando a atenção, pois não foram poucas as investidas de Breton para que Freud demonstrasse algum apreço e até mesmo fizesse parte das produções coletivas. Mas, essa comunicação entre os dois nunca obteve o resultado esperado pelos surrealistas, contribuindo, segundo José Cuevas Del Barrio (2013), mais gravemente ainda para esse tal silêncio de Freud frente à arte moderna.

Se faz necessário voltar um pouco antes ao surgimento do Surrealismo para entender certos entraves. Segundo Del Barrio (2013), poderíamos pensar que a psicanálise e o Dadaísmo mantivessem estritas relações, pois dadas as devidas proporções, há rupturas causadas por ambas as manifestações: o Dadaísmo em relação à estética e psicanálise com o sistema médico vigente da época. Contudo, a teoria foi rechaçada pelos dadaístas diversas vezes. Tristan Tzara a considerava uma doença a serviço da burguesia e Hans Arp complementa que o Dada se posicionava notoriamente contra os preceitos burgueses a fim de enlouquecê-los. Em Zurique, Sophie Teuber, logo após a Primeira Guerra Mundial, ficou encarregada de desenhar as marionetes de uma adaptação de *König Hirsch* dos dramaturgos Carlo Gozzi e Carlos Goldoni, em que os personagens principais, na peça dadaísta, remetiam a Sigmund Freud e Carl Jung tratando de forma irônica o desencontro vivido pelos dois psicanalistas anos antes (CUEVAS DEL BARRIO, 2013).

A cidade de Zurique na Suíça, que coincidentemente é o berço do Dadaísmo, também é a terra natal de Jung e Bleuler, figuras muito próximas de Freud e que tiveram suas aproximações com a psicanálise. Jung até demonstrava um certo interesse por arte moderna, visitando exposições e colecionando algumas obras. Mas, no que diz respeito ao Dadaísmo, o psiquiatra suíço era pontualmente crítico. Ele desqualificava o interesse do movimento pelas artes primitivas ou pela arte dos loucos, dizendo que a vanguarda era mais idiota do que insana (CUEVAS DEL BARRIO, 2013).

Outra aproximação curiosa entre o Dadaísmo e a psicanálise foi quando Henri-René Lenormand, um dramaturgo francês escreveu uma peça chamada *Le Mangeur de rêves*, ou *O devorador de sonhos*, e disse que se tratava de uma tentativa de encenar a psicanálise nos palcos de teatro. Lenormand havia tido contato com a psicanálise quando se refugiou da primeira guerra mundial e através de um psicólogo a quem procurou para tratar de um episódio romântico de sua vida que fora repleto de dificuldades. Esse caso é a base do enredo de sua peça, que conta com adensamento pelas leituras feitas por Lenormand dos textos de Freud recém-chegados à França. Em uma de suas viagens a Viena, o dramaturgo mostrou sua peça ao criador da psicanálise. Este, por sua vez, respondeu dizendo que poderia até ser uma boa construção teatral, porém seus mestres e suas referências sempre seriam Shakespeare e as tragédias gregas (CUEVAS DEL BARRIO, 2013).

A relação do dadaísmo com a psicanálise sempre se deu atravessada por polêmicas. Alguns dos signatários da vanguarda se interessavam pelas práticas psicanalíticas, enquanto outros mantinham sua posição contrária a todo custo. Segundo Cuevas Del Barrio (2013), com tantas desavenças entre os membros do grupo Dadá, o interesse pela psicanálise foi uma forte influência para a ruptura formal de alguns jovens com o dadaísmo, entre eles Breton, Louis Aragon, Benjamin Péret e Paul Éluard, em 1922.

É importante notar que a inserção da psicanálise freudiana na França estava começando a ganhar força e se consolida em 1922 com as primeiras traduções de Freud para o francês. Entretanto, desde 1914 um amplo círculo francês, sobretudo de médicos, demonstrava interesse pelos procedimentos de Freud. Muitos, inclusive, se aproximaram dos surrealistas posteriormente, quando deixaram a carreira na medicina para se dedicarem à literatura (ROUDINESCO, 1998; CUEVAS DEL BARRIO, 2013). O interesse de Breton pela psicanálise freudiana teve início durante a Primeira Guerra Mundial, quando ele prestou serviço primeiramente ao Hospital Militar de Nantes e, depois, em Saint-Dizier onde ele atendia soldados que sofriam de delírios agudos de guerra. Nesse serviço médico, Breton pode utilizar os procedimentos psicanalíticos “como a interpretação dos sonhos e a associação livre, que se converteriam no primeiro material de trabalho surrealista”, logo, “foi a partir de

uma experiência clínica real que concebeu a experiência do surreal” (CUEVAS DEL BARRIO, 2013, p. 283).

Em 1921, Breton, já distinguindo suas ideias das dos dadaístas, conseguiu arquitetar seu primeiro encontro com Freud, marcando uma reunião que também contava com a presença de Tzara, Jean Arp e Max Ernst. Era o embrião do Surrealismo que Breton queria mostrar ali. Ele expôs sua empreitada em direção à liberdade da consciência, atingindo o inconsciente, fazendo referências a Babinsky e Charcot, na tentativa de impressionar Freud. Mas, não obteve sucesso. O psicanalista mostrou-se alheio a esse novo movimento que estava despertando e não compreendia como aqueles jovens o viam como mestre daquela vanguarda (CUEVAS DEL BARRIO, 2013). Frente a essa decepção, Breton tratou com desdém a figura do psicanalista vienense, traçando críticas pessoais ao modo que Freud levava a vida e descrevendo a psicanálise como uma moda passageira.

Entretanto, naquele mesmo ano Breton e Phillip Soupault utilizariam com muito afinco os procedimentos de associação livre, traduzidos pela escrita automática, na construção da obra *Les champs magnétiques* (Os campos magnéticos). A tentativa era de produzir coletivamente uma literatura notoriamente livre das amarras da consciência. Para isso, os autores utilizaram várias referências que iam desde alguns preceitos pseudocientíficos do ocultismo até as associações livres freudianas (CUEVAS DEL BARRIO, 2013). Além disso, e como sabemos, os surrealistas se interessaram enormemente pelo método da hipnose na tentativa de atingir o automatismo psíquico mais puro possível. Ainda que esses procedimentos tivessem sido abandonados por Freud a um certo tempo, os surrealistas defendiam que o sono hipnótico poderia revelar esferas criativas que a consciência reprimia. Esse método foi por eles utilizado até que chegou a beirar o descontrole, sendo abandonado em seguida.

Com a publicação do Primeiro Manifesto Surrealista, em 1924, Breton sintetiza seus primeiros contatos com a psicanálise e demonstra a influência que esta tem para a realização de uma atividade surrealista. São várias as referências ao criador da psicanálise, primeiro na revista *La Révolution Surréaliste*, a qual incluía dentre os surrealistas uma imagem de Freud em sua capa, e, logo após, no Primeiro

Manifesto. Este último retomava demarcava categoricamente a importância daqueles três preceitos freudianos que já mencionamos; o inconsciente, a interpretação dos sonhos e a associação livre utilizada como automatismo psíquico. Ainda assim, na própria definição do Surrealismo encontrada no Manifesto podemos ver termos como *realidade superior* ou mesmo o *automatismo*, que remetem muito mais aos estudos de Jung, de Charcot e Janet, além de corresponderem, segundo Del Barrio (2013) a muitos termos da psiquiatria francesa daquela época, como *sonambulismo artificial* ou *enfermidades do pensamento*. Desse modo, ocorre uma grande miscelânea de diversas teorias que influenciam o Surrealismo. Muitas que se aproximam das esferas místicas e ocultistas. Algo que não agradava muito Freud, ao ver sua nova ciência ser friccionada com tais campos, sendo este mais um possível fator de distanciamento entre o psicanalista e os surrealistas (CUEVAS DEL BARRIO, 2013).

Os textos de Freud mostram que, em sonho, as imagens passam por diversos processos como *deslocamento* e a *condensação*. Para os surrealistas era encarecidamente interessante a possibilidade de atingir o inconsciente através dessas representações oníricas, beirando a arbitrariedade em seu mais alto nível, aclamada por Breton no Primeiro Manifesto, de 1924. Ademais, as proposições freudianas sobre conteúdos em instâncias *latentes* e *manifestas* encontrados nos sonhos funcionou como um gatilho para as fervilhantes questões do cerne surrealista. Os sonhos equiparam-se aos outros fenômenos do inconsciente, como os atos falhos, os chistes, os lapsos de memória, e possibilitaria em sua interpretação um meio de acesso ao inconsciente, coisa que não seria possível em estado de vigília. Isso foi um prato cheio para os surrealistas explorarem as incursões ao modelo interior em suas obras.

Esse apreço todo do Surrealismo pelo inconsciente decorria das descobertas de Freud sobre essa tal instância. O criador da psicanálise definiu mecanismos muito específicos e próprios de seu funcionamento. Diferindo-o do modelo consciente, essa instância somente se manifesta em determinadas ocasiões. Mesmo assim, guarda um aspecto pulsante, onde estão contidas as associações barradas pela repressão da cultura, da sociedade, dos modos de subjetivação. Sob essa perspectiva, os surrealistas assumiram à risca os modos de acesso ao inconsciente para tentar atingi-lo de qualquer maneira. Foi sobretudo através da linguagem que as explorações eram

mais proveitosas, desenvolvendo o automatismo em suas produções como meio de contravenção dos limites impostos pela realidade (FER, 1998).

Contudo, cabe aqui um esclarecimento. Para Freud, e também Breton em grande medida, os sonhos designavam uma via de acesso ao inconsciente, funcionando como um atalho. Os mecanismos de condensação e deslocamento são funcionalidades do inconsciente, incluindo as distorções ali produzidas. Nessa medida, o conteúdo que é lembrado ao se recordar de um sonho ou buscar alguma referência dele é, significativamente, carregado de representações conscientes; isto é, as verdadeiras manifestações inconscientes são mascaradas pela realidade, sendo, portanto, a análise um caminho possível para o destravamento desses conteúdos. É válido também registrar que Freud, ao ser convidado a participar de uma antologia surrealista sobre o mundo dos sonhos representado nos trabalhos artísticos diz que “a mera compilação de sonhos, sem associações do sonhador, e sem o conhecimento das circunstâncias em que ocorreram, não me diz absolutamente nada, e acho muito difícil que possa dizer alguma coisa a alguém” (FREUD apud ADES, 1976, pp. 45-46).

Isto é, desprezando contextualizações não há interpretação cabível e, ainda assim, seria desnecessário investigar a dinâmica inconsciente dos surrealistas, com a finalidade de produzir alguma interpretação psicanalítica beirando a selvageria da teoria. Nesse sentido, o mundo onírico dos surrealistas tem menos esse valor analítico, sobretudo dizendo respeito ao inconsciente de seus interlocutores, do que um valor poético (ADES, 1976). Reside aí o principal motivo do acesso ao inconsciente pelos artistas: a poética libertária encontrada através desses mecanismos. Essa sim, promoveria as transgressões aclamadas pelos vanguardistas.

O Surrealismo não constituiu um estilo, dentro das artes visuais. Como Breton assinalou sobre a poesia, em 1923, “ela não está onde você pensa que está. Está além das palavras, estilo, etc. Não posso atribuir nenhum valor a qualquer meio de expressão”. [...] “O Surrealismo suprimiu a palavra *como...*” “Quem não consegue ver um cavalo galopando num tomate é um idiota. Um tomate também é um balão de criança” (ADES, p. 59, 1976).

A relação entre Freud e Breton era espinhosa de ambos os lados. Para o círculo surrealista um preceito fundamental era o alcance da liberdade, tanto em

aspectos pessoais como sociais. Nesse sentido, Breton considerava a psicanálise como restrita somente ao âmbito pessoal, atribuindo sua inspiração ao social diretamente ao pensador Karl Marx. Podemos encontrar essas referências, sobretudo, no *Segundo Manifesto Surrealista*. Contudo, o surrealista deixava de olhar para os estudos sociais freudianos, onde a partir do indivíduo seria possível atingir uma esfera mais coletiva, tais como *Totem e Tabu* (1913), *Psicologia do Eu e análise das massas* (1921), ou mesmo *O Futuro de uma ilusão* (1927) e *O Mal-estar na civilização* (1929) (CUEVAS DEL BARRIO, 2013). Breton deixou de observar também as próprias limitações de seus ideais revolucionários. Algo que Freud supunha bem claro em relação à psicanálise, dizendo que se não existisse desejo, nenhuma mudança poderia ser feita seja no pessoal ou no social. Em outros termos, a relação entre Breton e Freud poderia ser traduzida como “projeto revolucionário *versus* complexo de castração” (CUEVAS DEL BARRIO, 2013, p. 288). Ainda tratando em relação ao desejo e, sobretudo, ao direcionamento pulsional do movimento surrealista, Cuevas Del Barrio pontua:

[...] qualquer utopia vai de encontro à pulsão de morte. Ou seja, ao sujeito não só habita a pulsão de vida, Eros, que tanto falavam os surrealistas, mas também uma pulsão de morte, Tanathos. Dessa forma, podemos considerar que o Surrealismo demonstrou como a liberdade das convenções sociais pela qual lutava, que supunha a liberdade da linguagem e da sexualidade convencionais, uma liberdade para sentir e experimentar de novas maneiras, não era bem assim. Mas supunha uma escravidão do tipo pulsional em direção à violência e à destruição (CUEVAS DEL BARRIO, 2013, p. 288).

As tentativas de aproximação dos surrealistas para com Freud continuaram pelos anos 1930, quando Breton escreve *Les Vases communicants* (Os Vasos Comunicantes) em 1932, como uma tentativa de produzir uma unificação entre o ambiente onírico e a realidade consciente. Breton chegou a enviar uma edição para Freud e, a saber, esse exemplar tratava de uma interpretação própria de seus sonhos utilizando os métodos psicanalíticos, os mecanismos básicos do funcionamento onírico e aplicando categoricamente os conceitos que conhecia para análise de sua própria obra. Os entraves se deram desde o começo da produção desse livro, quando, através de correspondências, Breton acusa Freud de se apropriar de conceitos de outros pensadores para formular sua teoria em *Die Traumdeutung* (A Interpretação dos sonhos), de 1900.

Três dessas cartas estão reunidas no quinto número da revista *Le Surréalisme au service de la Révolution*, de 1933, em que a troca de palavras entre Freud e Breton ocorre com uma ironia altamente polida e digna de nota. Na primeira carta, datada de 13 de dezembro de 1932, o psicanalista indica que havia apenas começado a ler o livro enviado por Breton, mas já se deparara com uma de suas “impertinências”, justamente sua crítica feita à falta de referências à Johannes Volkelt em *Die Traumdeutung* (A Interpretação dos Sonhos) de 1900, como se Freud tivesse afanado a descoberta do simbolismo dos sonhos para si. Frente a isso, o psicanalista se mostra profundamente incomodado, dizendo que tal aspecto contrariava sua maneira de trabalhar e escrever. Desse modo, ele prontamente esclarece que anos antes de Volkelt, Karl Albert Scherner já havia descoberto tal mecanismo de produção onírica e que os dois trabalharam em conjunto, mas, para além disso, estas referências apareciam sim em sua teoria dos sonhos. A seguir, Freud se questiona se não teria sido um problema de edição na tradução, feita por Meyerson, de sua obra para a língua francesa, a qual Breton havia lido.

Tal fato inquieta tanto Freud que, tão logo no dia seguinte, ele redige outra carta mostrando sua sensibilidade a essa crítica. O psicanalista resolve investigar a origem dessa falta de bibliografia e descobre não ser culpa do tradutor, mas sim um lapso editorial: seu trabalho contava, entre os anos 1900 e 1930, com oito edições em alemão, sendo que o próprio Freud havia cuidado pessoalmente das três primeiras e as subsequentes contaram com contribuições de Otto Rank, que ficara responsável, entre outras coisas, pela bibliografia. A tradução que Breton lera se apoiava somente na sétima edição alemã, portanto não contava com as ditas referências. Desse modo, Freud atribui a Rank a omissão, através de um provável esquecimento, causadora desses desentendimentos.

Em sua réplica a Freud, Breton mantém seu tom provocativo e busca justificar ainda mais sua crítica à referenciação correta de descoberta dos mecanismos simbólicos oníricos e diz que, se escavarmos o bastante, será possível encontrar as características sexuais dessa atividade em muitos poetas, como Shakespeare, por exemplo. O surrealista destaca que, se atribuiu a descoberta a Volkelt e não a Scherner, foi por julgar o primeiro melhor situado em um sistema filosófico. Além disso, frente à justificativa de Freud a respeito da omissão e do esquecimento feito por Rank

nas referências das obras às quais editou, Breton provoca dizendo que tal lapso chega a ser sintomático, evocando o caráter inconsciente que o esquecimento possui na clínica psicanalítica. E evidencia isso através da efusiva movimentação com que sua crítica foi recebida pelo psicanalista, vista pela prontidão a qual Freud lhe escreve duas cartas, em um curto intervalo de horas, isentando-se do lapso e investigando sua possível origem. Breton parece não aceitar tais justificativas.

Além disso, as “impertinências” bretonianas não cessam somente no aspecto bibliográfico. Como vemos em outra carta escrita por Freud, de 26 de dezembro de 1932, o psicanalista se defende das críticas feitas por Breton sobre a outra omissão feita pelo psicanalista: a falta de análise de seus próprios sonhos frente a dos outros. De acordo com um breve trecho encontrado na biografia de Freud escrita por Peter Gay (2002), o episódio das correspondências entre o Breton e o psicanalista ocorreu em um momento em que o vienense encontrava-se abalado não somente por uma possível ruptura com seu amigo Ferenczi, mas também pelas graves condições de saúde física e mental em que este se encontrava. Gay (2002) aponta que a leitura de *Les Vases communicants* feita por Freud funcionou como um “espairecimento oportuno” (p. 529) naquele momento.

Algo que movimentou o psicanalista a empenhar-se nas respostas redigidas ao jovem surrealista, pois além da crítica à bibliografia, Breton apontara também “com justeza – que, ao analisar seus sonhos, Freud tinha evitado os motivos sexuais que encontrara nos sonhos de outras pessoas”. Ao que Freud se defende, para o descontento de Breton, dizendo que isso “exigiria revelações inoportunas sobre suas relações com seu pai” (GAY, 2002, p. 529) e que, tendo sido recente a sua morte³, o psicanalista escolhera privar-se de acessar tais associações. Mais uma vez, Breton não acolhe muito bem a justificativa de Freud, dizendo que mesmo com tantas edições subsequentes de seu trabalho, tanto tempo depois da morte de seu pai, o psicanalista ainda assim se recusava a incluir tais aspectos pessoais, demandados pelo poeta. O

³ O pai de Freud falece em 1896 e as associações (ou a falta delas) que Breton critica são referentes ao trabalho escrito em 1899 e publicado em 1900.

surrealista deixa, então, para os leitores decidirem se aceitariam ou não esse contexto paradoxal, em que o psicanalista não fundamenta precisamente sua autoanálise, mas busca lançar interpretações sobre as de outrem.

Esse panorama deixa claro como era crítica a relação entre Breton e Freud, porém extremamente cordial e respeitosa de ambas as partes. Na carta de 26 de dezembro, o psicanalista conclui muito educadamente, em tom de confissão, dizendo que embora tenha recebido tantas pistas do extenso interesse dos surrealistas em seu trabalho e suas ideias, ele próprio ainda não compreendia muito bem do que se tratava o movimento artístico e nem quais eram seus desejos. Freud termina atribuindo isso ao seu distanciamento da arte ou a uma provável falta de interesse de sua parte. A decorrência disso é que Freud manteve sua posição alheia ao movimento, algo que não mudou até mesmo com a última tentativa de Breton.

O surrealista propôs, em 1937, que o criador da psicanálise participasse em coautoria de uma compilação de análises de sonhos que estava reunindo para publicar sob o título de *Trajectoire du Rêve*. Tentativa que teve a resposta de Freud dizendo que uma compilação desse tipo, que não apresentava nenhum fator contextual e sem demonstrar as circunstâncias pessoais e sociais nas quais esses sonhos foram produzidos não tinham valor clínico ou teórico algum para ele (CUEVAS DEL BARRIO, 2013). Apesar desses diversos desentendimentos, Breton sempre considerou Freud um mestre de seus ideais surrealistas, fazendo uma última menção ao criador da psicanálise quando Freud fora obrigado a exilar-se na Inglaterra, dada a invasão nazista em Viena, durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse momento o surrealista francês declara seu repúdio ao regime que estava por obrigar um grande e sábio mestre, no alto de seus oitenta e dois anos, a se retirar de seu país de origem.

Freud sempre se manteve distante das questões surrealistas, como ele próprio diz, talvez por desinteresse ou mesmo por não compreender as intenções desse movimento. Entretanto, houve um episódio, no dia 19 de julho de 1938, em que podemos considerar como um esboço de uma aproximação, muito provavelmente um dos poucos despertares do psicanalista para os trabalhos surrealistas, que ocorre quando o amigo e escritor Stefan Zweig lhe presta uma visita durante seu tempo de

exílio na Inglaterra, lhe apresentando Salvador Dali. Freud destaca em uma carta a Zweig que até o momento daquele encontro:

[...] sentia-me inclinado a considerar os surrealistas, que me escolheram para santo patrono, como loucos incuráveis (digamos a 95%, como para o álcool). Mas o jovem espanhol, com seus olhos cândidos e fanáticos, fez-me reconsiderar minha opinião. Na verdade, seria muito interessante investigar analiticamente como se chega a compor um quadro como esse. Do ponto de vista crítico, poder-se-ia continuar afirmando que o conceito de arte desafia toda a ampliação, na medida em que a proporção entre matérias inconscientes e funções pré-conscientes não se mantiver dentro dos limites definidos. Mas, seja como for, colocam-se graves problemas psicológicos (FREUD, 1938, p. 193 apud MEZAN, 1986, p. 610).

Ainda que os surrealistas franceses mantivessem essa idolatria pelos conceitos básicos da psicanálise, o mesmo não acontecia com o círculo belga. Como mostraremos no decorrer dos próximos capítulos, o surrealismo na Bélgica diferia bastante nessas condições. Como mecanismo disparador para estas especificidades, é válido destacar um preciso texto de Magritte (2009) onde ele diz que a psicanálise deveria analisar a si mesma antes de outras coisas. Neste escrito de 21 de maio de 1962, que não conta mais que quatro parágrafos, Magritte (2009) argumenta criticamente que a teoria psicanalítica se aventura a lançar interpretações em demasia, sobretudo a respeito da arte. Magritte é irredutível; para o pintor, a teoria psicanalítica possibilita interpretar somente aquilo que permite interpretações, que, ao seu ver, é a arte simbólica e a fantástica. Já a Arte, como Magritte a compreende, é “refratária à psicanálise” pois evoca o mistério inerente ao mundo. O pintor era totalmente avesso a quaisquer interpretações de suas obras, sobretudo psicanalíticas. Ele via essas tentativas como reducionistas e generalizantes e, dessa maneira, nada tinham para contribuir com o real intuito de suas produções que era de tornar seus pensamentos visíveis e retratar o âmbito misterioso do mundo.

2. RENÉ MAGRITTE

Com o intuito de aprofundar nossas investigações sobre a vida e a obra de René Magritte, os caminhos da pesquisa acadêmica me proporcionaram uma visita à Bélgica, o país de origem desse pintor que figura nossos estudos. Minha visita se deu no período de um mês em que, embora fosse grande o choque provocado pelas diferenças culturais, pude me manter aberto a perceber as características locais da cidade de Bruxelas, presentificadas enormemente através de muitas influências na obra de Magritte. Essa visita técnica me permitiu encontrar diversos materiais bibliográficos que dificilmente chegam ao Brasil. Além disso, essa empreitada possibilitou o contato com muitos exemplares originais, sejam as pinturas produzidas por Magritte, suas cartas, as publicações das revistas da vanguarda belga, além de incontáveis registros fotográficos do pintor com seu círculo de amigos.

Logo em minha chegada à Bruxelas, tive o prazer de ser recebido com o famoso *ciel belge*, uma característica exaltada pelos moradores locais que ocorre durante os meses mais quentes do ano, quando os dias são mais longos, tendo iluminação natural até por volta das 22h. O céu ganha, assim, uma coloração única em tonalidades de azul. Minha sorte foi tamanha que aterrissei na cidade com um acalorado sol e algumas nuvens espaçadas pelo céu. Ao entardecer, o espetáculo começa. As poucas nuvens que se formam se assemelham muito mais a pinceladas em uma imensa tela, do que à condensação do vapor de água. Conforme o tempo passa, o sol se põe, mas o azul do céu se torna cada vez mais intenso, uma tonalidade conhecida como *azul profundo*. A tela *L'empire des lumières* (figura 1) de 1954, produzida por Magritte, além de representar uma emoção estética através do gosto do pintor tanto pelo dia como pela noite, nos mostra exatamente esse céu a que me refiro. Dessa maneira, não é difícil, ao andar pelos bairros belgas, nos imaginar dentro de um quadro de Magritte, ou mesmo perceber várias de suas influências simplesmente na paisagem local.

Figura 1: *L'Empire des lumières* – René Magritte, 1954



Fonte: (SEFRIOUI, 2009, p. 143)

Outra característica percebida é um espírito bastante irônico dos belgas de Bruxelas. Ao caminhar pelas ruas, é comum perceber cartazes com trocadilhos, frases com piadas e brincadeiras. Existe uma mescla muito forte entre o antigo e o novo; os prédios mais modernos se elevam na paisagem entre monumentos históricos. A região central agrega tanto edifícios da mais recente arquitetura como também parte da muralha que cercava o feudo que originou a cidade. Trata-se de uma sobreposição de inúmeras influências que, a um primeiro olhar parece não fazer sentido, mas que, aos poucos, ganha contorno e, dentro dessa imensa amálgama, sobressai a identidade belga, que se destaca justamente por essa mistura de influências singulares.

Nessa perspectiva, imerso na atmosfera bruxelense que abrigou muitas das manifestações artísticas às quais me dedico a investigar, pude realizar minhas pesquisas na *Bibliothèque Royale de Belgique*, que reúne publicações originais dos artistas e poetas afeitos ao surrealismo na Bélgica, além de uma extensa bibliografia sobre o tema. Nos *Archives de l'Art Contemporain de Belgique*, pude entrar em contato com as fotografias que servem como registro visual da vida de Magritte. Em muitas delas vemos as reuniões do círculo de artistas e amigos, produzindo encontros temáticos, manifestações poéticas e, até mesmo, alguns ensaios que serviram de modelo para futuras telas pintadas pelo artista. Isto evidencia o gosto particular do pintor também pela fotografia. Já nas visitas que fiz à biblioteca da *Université Libre de Bruxelles*, tive contato com obras que fazem parte dos debates atuais entre os campos da arte surrealista com áreas do conhecimento como a psicologia, psicanálise e a filosofia. Além disso, caminhar por Bruxelas me permitiu refazer vários roteiros em que tanto Magritte como o grupo surrealista belga estiveram presentes, como a *Académie Royale de Beaux-Arts*, onde o pintor estudou e, até mesmo, o restaurante *La Fleur en Papier Doré* (figuras 2 e 3), local onde o grupo de artistas frequentemente se reunia nos anos 1950 e que, ainda hoje, continua servindo o mesmo menu de refeições daquela época.

Figura 2: Círculo surrealista belga reunido no *La Fleur en Papier Doré*



Da esquerda para a direita: Geert Van Bruaene, Louis Scutenaire, Camille Goemans, Georgette Magritte, Marcel Mariën; e a frente: Paul Colinet, E.L.T. Mesens, René Magritte et Irène Hamoir, no estabelecimento de Geert Van Bruaene, *La Fleur en Papier doré*, Bruxelles. – março de 1953

Fonte: Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique

“MRBAB/AACB” – reprodução - inv. 21425

Figura 3: Círculo surrealista belga reunido no *La Fleur en Papier Doré*



À frente: Geert Van Bruaene; ao fundo, da esquerda para a direita: Marcel Mariën, Camille Goemans, Irène Hamoir, Georgette Magritte, E.L.T. Mesens, Louis Scutenaire, René Magritte et Paul Colinet, em frente ao *La Fleur en Papier doré*, Bruxelles.

Fonte: Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique

"MRBAB/AACB" – reprodução - inv. 21426

Contudo, foram nos museus dedicados a Magritte que encontrei maiores consonâncias com meu desejo investigativo; são eles o *Musée Magritte*, localizado junto aos *Musées Royaux des Beaux-Arts*, e o *Musée Maison Magritte*, que ocupa a casa onde o pintor viveu de 1930 a 1954, em Jette, Bruxelas. O primeiro, conta com a mais vasta coleção de obras do pintor reunidas em constante exposição, abrangendo não somente pinturas, como desenhos, arquivos, revistas, escritos, cartas, guaches, trabalhos publicitários, fotografias, filmes, esculturas e muitos outros documentos. Logo ao entrar neste espaço, já somos transportados para um ambiente

cuidadosamente curado ao modo magritteano, onde é possível percorrer, através de três andares, as diferentes fases da vida e da obra do pintor, como também compreender melhor os aspectos tão diversos que o fizeram ser consagrado como um dos artistas mais reconhecidos do século XX.

Já no museu que ocupa a casa onde Magritte morou quando retornou da França, a imersão no contexto magritteano se faz completa. Em Bruxelas, muitos lugares são inspiradores, mas sobretudo o bairro de Jette, onde fiquei hospedado durante essa minha visita, possui singularmente uma atmosfera bastante própria encontrada nas imagens das telas do pintor, seja pela arquitetura local ou mesmo pela corriqueira simplicidade das ruas, muito similares entre si, que parecem evocar algum mistério escondido. Foi nessas redondezas que Magritte viveu por mais de 20 anos de sua vida, e também foi em sua casa, ao número 135 da rua Esseghem, que produziu a maioria de seus quadros e viveu fortes revoluções em sua vida pessoal e artística, enfrentando ali períodos como o da Segunda Guerra Mundial, por exemplo.

Figura 4: René Magritte lendo em seu jardim, Rua Esseghem, 135, Bruxelas – 1936



Fonte: Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique
« MRBAB/AACB », reprodução, inv. 9859 © Charly Herscovici.

Figura 5: René Magritte pintando em sua casa, Jette (Bruxelles). 1953



Fonte: Catalogue des Archives de l'Art contemporain en Belgique
"MRBAB/AACB, reprodução, inv. 92412 © Charly Herscovici.

O museu situado na Rua Essegem reúne um grande material referente aos trabalhos menos conhecidos de Magritte. São poucas as telas consagradas que podemos encontrar ali, contudo é riquíssima a gama de documentos aos quais o pintor teve participação. Vemos, por exemplo, as cartas que escreveu, os pôsteres que produziu em seus trabalhos publicitários, as revistas periódicas que lançou, além de muitas fotos e objetos pessoais. Afora isso, todo o primeiro andar continua caracterizado de modo a provocar em que experiencia o local a sensação de que o pintor ainda habita aquele espaço juntamente de sua esposa, Georgette, e seu cachorro de estimação. Os espaços de trabalho também estão preservados, sendo vistos em uma sala onde fica o cavalete com os pincéis de Magritte e em seu ateliê ao fundo do quintal da casa. Minha pesquisa, nesse local, permitiu o contato com muitas obras bibliográficas inéditas no Brasil, sobretudo, que ampliaram minhas

compreensões sobre a vida de Magritte e sobre os meandros do surrealismo na Bélgica, tudo isso envolto pela sensação única de revisitar os mesmos espaços que o pintor viveu e trabalhou. Dessa perspectiva, procuramos apresentar, a seguir, os riquíssimos materiais consultados, através dos quais podemos garantir uma ampliação da fortuna crítica a respeito de Magritte e do surrealismo belga.

2.1 - Apontamentos contextuais

Magritte apresenta a seus espectadores um convite para adentrar um mundo que, amparado na realidade inerente aos objetos, tal como nos é apresentada cotidianamente, reflete a relação, ou o distanciamento, que estes têm com essas características naturalizadas intrínsecas à esfera do familiar. Através de provocações que mantêm seu ponto de partida na realidade aparente, correlatas às paradoxais relações que a simples subversão do ambiente costumeiro possam tomar, Magritte proporciona, através de imagens poéticas, o desconforto a um certo tipo de olhar que esteja fadado a enxergar a natureza, notoriamente como ela se apresenta (MAGRITTE, 2009). Segundo Argan (2006), Magritte se destaca, sendo:

[...] dentre os surrealistas, o que mais aprofundou o problema da ambiguidade alógica da imagem, e também em relação à palavra; ele cria a anti-história, desvenda o absurdo e o banal, representa com meticuloso detalhismo imagens de significado ambíguo, que facilmente decaem no duplo sentido, no jogo de palavras figurado (ARGAN, 2006, p. 364).

A concepção de seus trabalhos visuais converge aos pensamentos encontrados em seus textos, produzidos concomitantemente à evolução de suas técnicas e temáticas enquanto artista. Utilizando-se de escritos, Magritte empregava palavras e frases em seus quadros, que para ele tinham o sentido igualmente comparável às suas imagens pintadas (PANEK, 2006). Equiparando-se também a essa premissa, aparecem os títulos de seus quadros; palavra e imagem não se contrapõem, mas produzem mutuamente, uma ao lado da outra, um sentimento singular e variável de acordo com a subjetividade de quem lance um olhar mais sensível à obra de arte. Em suas telas, Magritte propõe sua inversão do cotidiano e, conforme Suzi Gablik (1985), busca também “sabotar nossos hábitos”, passando a “colocar o mundo real à prova” (p. 9). Desse modo, qualquer representação de objetos

reconhecível torna-se passível de tomar sentido inverso ao habitual, como defende Walter Benjamin, capaz de “explodir as forças poderosas do ‘ambiente’, ocultas em todos esses objetos” (BENJAMIN, 1975, p. 86).

Magritte apoia-se em uma dialética visual, onde uma simples combinação ou uma específica disposição dos objetos torna-se capaz de “evocar um algo a mais” (GABLIK, 1985, p. 14, *tradução nossa*). Não bastassem essas provocações mobilizadas por sua obra, a pintura de Magritte é constantemente marcada por recordações de seus sonhos, pelas quais ficava muito grato em conseguir revisitar logo que despertava. Em suas cores justapostas, “de tal forma que seu aspecto se esconda para deixar aparecer visivelmente uma imagem poética” (MAGRITTE, 2010, p. 408, *tradução nossa*), o pintor deixa transparecer sua recorrente aclamação ao contraditório: a realidade não só se nega, mas também se transforma, ou seja, sua pintura é “uma revolta permanente contra os lugares-comuns da existência” (GABLIK, 1985, p. 9, *tradução nossa*). Dessa maneira, em suas telas, motivos que seriam claramente “objetivos” assumem posturas invertidas (subjetivamente) numa relação visual direta. Apresentando, nesse sentido, uma especificidade da obra de arte, a qual nenhuma outra prática ou ciência poderia ser capaz de alcançar: a possibilidade de acesso àquilo que não podemos ver naturalmente (WAJCMAN, 2012).

Magritte lidava com o absurdo, não com o fabuloso. Não pintou pássaros de duas cabeças; pintou pássaros feitos de sol e feitos de pedra. Sua imagem abarca a noção de que uma coisa é ao torna-la o que não é. Sua grande pedra flutuando no céu expande a noção do peso das pedras. Inversamente, o peso de seu pássaro de pedra em voo expande a noção da maravilhosa leveza de um pássaro. A visão de suas alternativas torna a realidade mais misteriosa (SYLVESTER, 2006, p. 239).

Em suas investigações sobre objeto e representação, Magritte se ocupava em encontrar soluções para aquilo que julgava serem problemas da realidade. Suas incursões eram rigorosamente lógicas e argumentativas. Magritte “nega o fato, mas não a razão” (SYLVESTER, 2006, p.239). Nessa perspectiva, ele se dedicava a encontrar possíveis relações particularmente paradoxais entre cada um dos objetos retratados, explorando a forma como estes se apresentavam, além de friccionar determinadas realidades buscando sempre um sentido escondido por detrás daquilo que seus olhos viam. Ou seja, suas provocações vão de encontro ao conforto habitual

do olhar, sendo, contudo, alheias ao fantástico, buscando justamente uma relação contraditória que, misteriosamente, a natureza pode revelar (UMLAND, 2013).

2.2 - Infância e os primeiros passos como pintor

Em uma segunda-feira, precisamente no vigésimo primeiro dia de novembro do ano de 1898, em uma cidade chamada Lessines, no interior da Bélgica, nascia René-François-Ghislain Magritte, o primeiro filho de Léopold e Régina Magritte. Sessenta e oito anos e uma vida atravessada por tantas manifestações e duas Guerras Mundiais, depois, em pleno verão europeu, no dia 15 de agosto de 1967, o então já internacionalmente conhecido pintor René Magritte, morre devido a complicações de um câncer no pâncreas, em sua casa no bairro de Schaerbeek, em Bruxelas, onde viveu seus últimos anos junto à sua companheira Georgette. Os eventos que se sucederam entre essas datas não seriam tão acessíveis se contássemos somente com as informações dadas pelo próprio Magritte, embora ele tenha produzido muitos textos, poucos falam diretamente de sua vida, aliás, o pintor negava veementemente seu passado, mostrando completo desinteresse pela sua história.

Entretanto, na fortuna crítica sobre o artista, encontramos diversos livros biográficos, inclusive escritos por amigos próximos de Magritte e por estudiosos de sua vida e obra. Podemos pensar que ele próprio condenaria esses tipos de escritos, mas devemos suspender algumas prerrogativas com a finalidade de realizar uma incursão sobre a misteriosa vida desse pintor que traduzia seus pensamentos em pinturas. Estas, nada fáceis de olhar; de forma alguma, essas imagens permitem interpretações pré-estabelecidas, mas, sim, transmitem uma realidade outra, uma imagética do real. Associações tão banais, que evocam um mistério inerente ao mundo.

O desaparecimento e a essa negação, próprios de Magritte, contribuíram para sua transformação em uma espécie de anti-herói de sua época. São atitudes como sua escolha por morar em Perreux-sur-Marne, um bairro periférico, do que no coração de Paris, em seus anos próximos ao círculo surrealista francês, que traduzem esse sentimento de se colocar alheio ao objeto para apreendê-lo de outras formas. Deixam

evidentes um certo provincianismo de Magritte, que prefere a marginalidade do que a luzes dos grandes holofotes. Mas é preciso esclarecer que, de forma alguma, isso é pejorativo. É somente uma outra forma de olhar, a qual o pintor assume e defende uma “belgitude” que contrapõe as certezas do mundo através do poder da dúvida, questionando até mesmo as coisas mais simples. É onde a dúvida ganha o mesmo valor da afirmação da “razão racionalizante” característica de um pensamento, não belga, mas francês (DRAGUET, 2016, p. 13).

Magritte via a modernidade como a erupção do *novo*, por excelência. Ele produzia seu trabalho, então, fortemente marcado pelo contexto em que estava inserido, de um conformismo burguês, mas que não cessava de buscar um pensamento poético para além dessa realidade aparente. Através da negação e da repetição, Magritte criava resoluções para os problemas desse cotidiano. Mas, como algo de mágico poderia surgir de uma realidade tão banal? É exatamente do confronto entre esse sujeito ordinário com seu contexto mais ordinário ainda que resultará a potência criativa desse pensamento poético. Trata-se quase de uma busca pulsional, incessante, pelos meios de tornar visível aquilo que se inscreve em uma *sur*-realidade.

A constante negação de Magritte por seu passado pode ser entendida por algumas vertentes psicanalíticas como significativa de algo a ser escondido (DRAGUET, 2016). E, mesmo os amigos mais próximos de Magritte, como Louis Scutenaire e Paul Nougé, os quais também escreveram livros biográficos sobre o artista, corroboram com essa recusa ao seu passado. Contudo, é necessário que façamos um mergulho pelos dados biográficos de Magritte. Não para produzir quaisquer análises psicológicas sobre sua vida pessoal, mas sim no intuito de melhor compreender quais circunstâncias foram necessárias para o surgimento de um dos artistas mais emblemáticos do século XX e como sua realidade está atrelada aos seus processos criativos e ao seu modo muito particular de ver o mundo. Mas, sobretudo, “emblemático pela urgência comum à nossa por recolonizar o real e torná-lo visível” (DRAGUET, 2016, p. 17, *tradução nossa*).

Mesmo que Magritte continuamente rejeitasse a importância dos fatos de seu passado, como sua relação com seu pai e o suicídio de sua mãe, sobressaía seu interesse pela genealogia de sua família. Se nos aprofundarmos, encontraremos os

primeiros registros no início dos anos 1700, na França, quando a família ainda era Margueritte, antes da contração para Magritte, e veremos que as principais funções dessa família se destinavam à cavalaria e serviços agrícolas, como fazendeiros e profissões ligadas ao campo. É somente em meados dos anos 1800 que Nicolas Joseph Ghislain, vivendo já em território belga, deixa os serviços na fazenda para se tornar alfaiate. O agricultor forma então sua família e, anos depois, nascem seus três filhos, duas meninas e um menino. Este último se chamará Léopold.

A família de Nicolas se instala em Gilly, em Charleroi, na Bélgica. Lugar onde Léopold vai conhecer Régina Bertinchamps, uma jovem estilista, filha de um casal donos de um açougue muito bem quistos pelos locais. A família dela era conhecida na cidade e mantinha uma boa imagem tradicionalista e filantrópica. Tanto que o casamento entre Léopold e Régina sofreu imediata desaprovação da família, por ser alguém de fora do círculo social conhecido por eles. Os dois se casam em fevereiro de 1898 e foram morar em Bruxelas, no bairro de Saint-Gilles. Mas se mudam em menos de sete meses para Lessines, onde vem ao mundo o pequeno René Magritte, primogênito do casal (DRAGUET, 2016).

A estadia em Lessines também não dura muito. O nomadismo dos Magritte se dá em função da busca pelo sustento da família, que, na maioria das vezes, não tem sucesso. Pouco tempo depois, eles retornam a Gilly, onde nascem dois outros irmãos de René, Raymond e Paul. À essa época, viviam próximos da família de Régina, sendo sustentados pela mãe dela. Léopold quase nunca obtém sucesso em seu trabalho de alfaiate comerciante, mas insiste em manter sua figura pertencente à burguesia local. No entanto, não demonstra nenhuma ambição profissional e menos ainda afinidades com seus filhos e esposa. A situação da família, aos poucos, se complica. O pai do jovem Magritte se ausenta gradativamente e Régina se torna cada vez mais absorta em uma grande tristeza. Em meio a todas essas turbulências, René Magritte vive os primeiros anos de sua infância (DRAGUET, 2016).

Algum tempo depois, o pai de Magritte, Léopold, deixa de vez seu trabalho como alfaiate e se dedica a um novo negócio em expansão, o ramo alimentício, precisamente uma fábrica de margarina chamada De Bruyn. Sua nova empreitada é um sucesso. Ele retoma sua posição social de burguês e não poupa despesas para

mostrar sua crescente ascensão social aos outros. É interessante notar uma descrição feita por Jaques Roisin (2014), em uma biografia que escreve sobre Magritte, a respeito do visual habitual de Léopold. Ele o retrata como um bonachão, que vive ao seu próprio modo sem corresponder aos costumes sociais ou, então, religiosos. Roisin descreve ainda que o pai de Magritte habitualmente se vestia com um terno, gravata vermelha e um chapéu coco. Tanto esses aspectos visuais como os de personalidade serão importantes influências para o crescimento de Magritte.

Desde muito cedo, nos tempos da escola primária ainda, Magritte nutria um grande gosto pelas piadas. Seu comportamento demonstrava uma personalidade irônica que permanecerá pelo resto de sua vida. Esses primeiros traços são relatados por um de seus colegas de escola, em uma entrevista feita posteriormente por Roisin (2014). Louis Scutenaire, um amigo bastante próximo de Magritte, que ao final dos anos 1940 escreve uma das primeiras biografias do pintor, demonstra também esses traços da personalidade de Magritte, mas adiciona uma certa ambivalência, um toque de uma transitoriedade entre o angelical e o demoníaco; uma tensão sarcástica que remete a uma personalidade extremamente complexa (DRAGUET, 2016).

Podemos concordar com Michel Draguet (2016) e Scutenaire (1977) e compreender que essa dupla realidade vivida por Magritte seja o reflexo dos primeiros traços de um certo *Mistério* que o pintor busca evocar em relação ao mundo habitual. Esse *Mistério* – que nunca encontra sua resolução – assume uma importância significativa nas obras de Magritte, tomando um caráter pulsional. Essa instância é colocada como uma determinante da condição humana para o pintor. Como uma forma de compreender, sem muito explicar, uma realidade impenetrável do mundo, mas que sempre está lá, que insiste em se colocar, causando a mobilidade do pensamento em direção a ela sem, contudo, precisar apelar para uma *razão racionalizante* explicativa do mundo. Este *Mistério* configura, dentro da extensa trama de concepções surrealistas, uma das contribuições mais importantes de Magritte (DRAGUET, 2016).

Dois personagens fictícios que despertaram o interesse do jovem Magritte pelo mistério, mas que também refletem muito de sua personalidade complexa, são os anti-heróis Zigomar e Fantômas. O primeiro, criado por Léon Sazie em 1908,

pretendia ser a própria encarnação do Mal, através dos assassinatos que provoca, como resposta a uma sociedade que esperava sempre o Bem. Zigomar apresenta traços demoníacos em sua implacável sede de crueldade, seguindo as próprias leis ao se auto reivindicar como *Rei do Crime*. No entanto, é o segundo personagem que deixará marcas mais influentes no imaginário de Magritte. Criado por Pierre Souvestre e Marcel Allain, Fantômas surge inicialmente nas páginas do *Parisien*, mas rapidamente ganha edições mais amplas e, posteriormente, adaptações ao cinema. O personagem representa um criminoso que age nas sombras, realizando seus atos e escapando sempre no limite de ser capturado por seu rival, o detetive Juve. Nesse sentido, de acordo com Draguet (2016), Magritte deleita-se muito com a oferta dessas narrativas não convencionais, tanto que a influência exercida sobre seus trabalhos pode ser encontrada não somente no campo visual, mas também em muitos dos títulos de seus quadros que muito se aproximam dos títulos das histórias de Fantômas.

Fantômas era, em essência, um personagem incapturável. Ao menor sinal de que estava sendo rastreado, ele se camuflava e escapava instantaneamente das incansáveis buscas do detetive Juve. Segundo Draguet (2016), se trouxéssemos esse personagem aos olhos do contemporâneo, claramente teríamos uma figura sociopata, visto o sadismo com que cometia seus crimes, demonstrando um ódio velado aos seres humanos. Mas esse fator *estranho* implicado em Fantômas é curiosamente uma evocação do Mal que misteriosamente se instala nas relações do mundo, que corresponde justamente ao mistério que tanto interessa a Magritte. Em algumas notas sobre Fantômas, na revista *Distances* (1928 [2009]), o pintor demonstra que lhe interessava esse fator de o personagem nunca ser totalmente invisível, sempre podemos ver um resto de seu aparecimento, mesmo que ele se faça confundir e se esconda no cotidiano. Magritte, por diversas vezes, chegou a se caracterizar como Fantômas, além de pintar telas com essa temática, como *L'Assassin menacé*, de 1927, ou *Le Retour de flamme*, de 1943, em que vemos, no primeiro, uma cena de um crime brutal nos mesmos moldes de Fantômas e, no segundo, o próprio personagem em dimensões muito maiores que a cidade de Paris, pairando misteriosamente apoiado em uma de suas pernas como em tom de desafio.

O interesse de Magritte nesta série policial recai sobre o fato de ela apresentar aspectos que vão além daquilo que o senso comum enxergaria. Fantômas sempre

escapa de seu vigilante. É um personagem praticamente invisível, nunca se mostra completamente, possui movimentos automáticos e não previsíveis. “A ciência de Fantômas é mais preciosa que a palavra” (MAGRITTE, 2009, p. 48). Magritte ainda destaca uma cena, um tanto peculiar, de Fantômas em que seu perseguidor, Juve, o encontra no que acredita ser uma emboscada perfeita: o bandido está dormindo, sonhando profundamente. Porém, quando Juve brada palavras de ódio, seu prisioneiro acorda e nesse instante já não é mais seu prisioneiro. Juve percebe, desse jeito, que para prender Fantômas e alcançar seu derradeiro objetivo, terá de entrar nos sonhos de seu antagonista.

Figura 6 : *L'Assassin menacé* – René Magritte, 1927



Fonte: (UMLAND, 2013, p. 49)

A composição de “*L'Assassin menacé*” (figura 6) pode ser considerada como produto de uma coautoria, um método muito frequente dentre os surrealistas tanto do círculo de Paris como de Bruxelas (UMLAND, 2013). A criação do quadro aparece

com inspiração em um texto redigido por Paul Nougé, onde o amigo de Magritte descreve detalhadamente a cena de um assassinato, em que o autor do crime está prestes a ser capturado, ou seja, ameaçado (*menacé*). Nougé utiliza as palavras poéticas que dão título ao quadro de Magritte para dar conclusão ao seu cenário descrito: *o assassino ameaçado*. A imagem se liga ao título para provocar uma potencial tensão presente na tela, compondo uma cena cinematográfica estática na pintura.

Entre o cenário criado por Nougé – que, segundo Umland (2013), talvez fora escrito com a finalidade de se tornar roteiro de um filme - e a tela de Magritte existem pouquíssimas diferenças, dois elementos: um gato contemplativo que olha para o cadáver e uma quarta pessoa a observar a cena pela janela. É possível que Magritte tenha brincado com a omissão dessa quarta pessoa para que o sujeito observador de sua tela se torne esse personagem faltante na construção.

A descrição da cena criada pelo amigo de Magritte apresenta, até mesmo, as sensações que podem ser vistas nos semblantes das personagens do quadro, quando ele descreve, por exemplo, a elegância e a beleza do jovem assassino que calmamente olha para um gramofone, talvez ouvindo um disco sendo reproduzido, além de falar também sobre o grau de perversidade presente no assassinato da jovem mulher encontrada na cama, afora as expressões dos observadores e a apreensão dos dois homens que estão do lado de fora da porta, montando uma emboscada para o jovem assassino.

Umland (2013) apresenta alguns aspectos cuja exploração aqui é válida. O modo como Magritte pinta o fundo da cena dá um certo destaque aos três homens que observam o quarto onde ocorreu o assassinato. Um primeiro olhar possibilita pensar que esses indivíduos encaram o possível assassino – é dito na condição de ser ou não o assassino, pois não o vemos cometendo o crime, somente o assassinato ocorrido -, porém se pode observar que a visão desses três personagens é dirigida a algo que se encontra no canto do quarto, não visível do ângulo retratado na pintura. Além disso, Magritte pinta o olhar deles indicando um certo distanciamento entre estes sujeitos e mais além, um vazio psicológico retratado em seus olhares. Outro aspecto também destacado versa sobre o olhar dos dois homens que preparam uma

emboscada; eles não se miram, mas dirigem sua visão para algo também não visto, algo que se encontra abaixo e a frente deles, na direção contrária à do quarto.

Em suma, Umland (2013) diz que esse quadro de Magritte versa, em alguma medida, sobre a temática da visão, que deve ser cuidadosa e atenta aos detalhes e, portanto, nos convidaria a produzir investigações tais como a de um detetive, em que é preciso lidar com os limites visuais e pontos cegos produzidos pelo ângulo que a tela foi reproduzida, além de deixar um clima de mistério sobre a direção dos olhares dos personagens retratados na obra, indicando que nós, espectadores, estaríamos perdendo alguma coisa que não pode ser vista na reprodução.

Indo em frente, o fato de o possível assassino ter colocado o gramofone para reproduzir uma música anuncia um elemento que destaca uma quietude ensurdecadora dessa pintura e, segundo Umland (2013) dá visibilidade à uma certa suspensão de todos os personagens: estariam todos por fazer alguma coisa, na iminência de praticar uma ação, mas não fazem. A única figura que não está nessa iminência de ação seria o cadáver da moça que jaz na cama, com sangue em volta da boca, sendo paradoxalmente, de acordo com Umland (2013), o personagem mais vivo do quadro.

A tela de Magritte guarda também importante referência a uma das grandes paixões do artista; a série de filmes Fantômas. Especificamente, a tela pode fazer alusões a elementos encontrados em um filme de 1913 dessa série, chamado "*Le Mort qui tue*", podendo ser considerada a tela com mais clima cinematográfico produzida por Magritte (SYLVESTER, 1992). No entanto, Magritte se utiliza das representações visuais do filme e as subverte nos personagens de seu quadro, como, por exemplo, o fato de a imagem e as roupas do jovem possível assassino encontrado na pintura possuírem muitas correspondências visuais com as características de um personagem que ajuda a combater o grande vilão do filme.

O pintor brinca ainda com uma cena onde dois homens encapuzados esperam um terceiro personagem para capturá-lo. A diferença consiste em que na tela de Magritte os dois homens que armam a emboscada podem ser considerados, por suas vestimentas, como representantes da justiça, talvez detetives e os personagens do filme são dois assassinos que esperam sua vítima, a fim de cometerem o crime. Essa

inversão de papéis deixa uma certa ambivalência no quadro e coloca em suspenso os papéis possivelmente maniqueístas que poderiam estar atrelados aos personagens representados por Magritte (UMLAND, 2013). Instala-se aí uma certa inquietude sobre quem, de fato, seria o assassino em questão. Ou mesmo, se haveria um só assassino.

É interessante notar o desfecho que o enredo desse filme, que tanto influenciou Magritte, possui. Quando Fantômas é capturado por Juve e seu companheiro Fandor, ele está usando uma luva feita com a mão de outra pessoa, pois desse modo se utilizaria das impressões digitais desse outro indivíduo e jamais seria capturado pelos crimes que cometeu. Esse fato é intrigante, pois tendo em vista que as impressões digitais seriam algo único a cada ser humano, ao utilizar a pele de outra pessoa, Fantômas subverte o conceito de individualidade e singularidade, colocando à prova certos elementos que podem ser considerados determinantes da identidade de cada sujeito, e ainda, se pode problematizar o quanto outros elementos como roupas e adereços se tornariam condicionantes de um certo modo de produção de uma identidade. Dessa forma, é possível perceber o quanto esses elementos podem simplesmente não passar de meras construções efêmeras, em que certas concepções cristalizadas de identidade caem por terra (UMLAND, 2013).

Em 1966, Magritte, entrevistado para um programa de televisão por Jacques Goossens, é questionado capciosamente se seria ele o próprio Fantômas. De forma categórica, o pintor rebate dizendo que, caso seja possível ser outra pessoa que não ele próprio, esse fato estaria enlaçado ao viés da loucura ou, por outro lado, como um poeta, pensando naquela representação que intenta ser; nesse sentido, caso se arrisque a pensar em Fantômas, poderia sê-lo de alguma maneira. Então, responde poeticamente à interpelação, dizendo que ele próprio não pode ser Fantômas, a não ser que pense nele (MAGRITTE, 2009).

A imensa admiração por Fantômas contribuiu para o despertar de uma das primeiras paixões de Magritte, o cinema. O jovem teve seus primeiros contatos com a sétima arte durante uma das Exposições Universais, que aconteceu em Charleroi em 1911 e seu encanto foi instantâneo (DRAGUET, 2016). Aquela *magia* de registrar em uma película as imagens capturadas por uma câmera despertou um sentimento único em Magritte, um estado de encantamento que perdura por todas as obras que

futuramente ele vai pintar. Esse sentimento fica ainda mais forte quando os livros de Fantômas ganham as telas. Algo da mesma intensidade passional acontece quando Magritte descobre a fotografia. Ele relata, em 1938, durante a conferência em Anvers (Antuérpia), intitulada *La Ligne de la vie*, sua profunda admiração pela fotografia. Magritte descobre, ainda adolescente, a possibilidade de registrar as imagens em um papel fotossensíveis, a depender da entrada de luz, e sua futura e lenta revelação dessa imagem por processos químicos. Isso seduz o jovem Magritte, seja como produção artística ou mesmo como forma de registro das experiências. Algo que perdura toda a vida de Magritte.

A revelação do ato fotográfico, entendido como grafismo nascido da luz ou, de acordo com a fórmula do século XIX, como “desenho fotogênico”, introduz em seu imaginário uma estética do surgimento conduzirá ao aprofundamento do valor da imagem poética. Tal como em *La Letrice soumise*, o jovem [Magritte] ficará maravilhado em ver surgir uma imagem nascida do nada, que toma forma como um transbordamento cuja a imagem anestesia a consciência de seu espectador. Revelada por uma química, a qual o poder poético transforma em alquimia, a imagem ganha corpo instantaneamente, assim será um procedimento que o futuro pintor não cessará de explorar e colocar em afirmação por uma potencialidade demiúrgica (DRAGUET, 2016, pp. 37-38, *tradução nossa*).

Esse primeiro panorama apresenta os primeiros anos de Magritte. Tais configurações sucederam-se até por volta dos catorze anos do jovem René. Até por volta dessa idade, o curso de sua vida se dará muito parecido com o da maioria de seus colegas. Magritte não tinha problemas na escola, inclusive sempre se destacava entre os melhores da turma. Mas, no início de 1912, um acontecimento deixará uma marca relevante na memória do pintor. Em março daquele ano, Régina Bertinchamps, sua mãe, se suicidou atirando-se ao rio que cruzava Charleroi. Ela sofria de uma profunda depressão e, somando isso ao fato das abstenções do marido, ao desarranjo familiar, encontrou seu destino em uma madrugada de final de inverno (ROISIN, 2014).

O corpo de Régina foi retirado do rio alguns dias depois de seu desaparecimento, não muito longe de onde os Magritte moravam. Ela estava com o torso desnudo e somente com o rosto coberto por uma camisa. Não se sabe, ao certo, se ela própria cobriu os olhos ao se atirar no rio ou as águas que causaram essa condição. O fato é que muitos comentadores e críticos das telas de Magritte não

cessam de dizer que essa imagem de sua mãe retornará em muitas de suas pinturas, em quadros onde o pintor representa figuras humanas com o tronco desnudo, paisagens noturnas com caminhantes de olhos fechados, ou, mais especificamente, pessoas com os rostos cobertos por panos. As aplicações dessas interpretações são diversas, beirando muitos psicologismos, e, embora possa ser significativo o silêncio de Magritte sobre esse fato de sua vida [como também pode ser seu silêncio sobre todo o seu passado], o próprio pintor declarou, durante uma entrevista concedida a Jean Stévo, no ano de 1961, em uma das poucas vezes que toca no assunto, que:

Claramente, essa é uma das coisas que não se pode esquecer. Sim, isto me marcou, mas não do modo como você pensa. Foi um choque. Mas eu acredito menos na psicologia do que em uma vontade, que é uma faculdade imaginária. A psicologia não me interessa. Ela pretende revelar o curso de nosso pensamento e de nossas emoções, suas tentativas se opõem ao que eu sei, ela quer explicar o mistério. Um só mistério: o mundo. A psicologia se ocupa de falsos mistérios. Nós não podemos dizer se a morte de minha mãe foi uma influência ou não (MAGRITTE, 2009, p. 546, *tradução nossa*).

A repercussão da morte de Régina foi grande em Charleroi, visto que era um local pequeno àquela época. No entanto, seu marido Léopold não demonstrou muita afetação pelo ocorrido, tanto que pouco tempo depois contratou uma governanta para cuidar de sua casa e de seus filhos, a qual tornou-se sua esposa em alguns anos. René e seus irmãos se mostraram mais refratários aos fatos ocorridos. A adolescência de Magritte entrou em um período conturbado. As boas notas na escola decaíram, seu comportamento mudou gradativamente. O jovem viu-se frente a um amadurecimento implacável que talvez não soubesse como lidar. Começou a cometer excessos, repetiu o sexto ano na escola, tornou-se cada vez mais soturno e anárquico. Tudo isso acompanhado da descoberta de sua sexualidade, muito marcada pela frequência que ia às casas de prostituição, com a influência de seu pai (ROISIN, 2014). Por outro lado, Magritte relata que foi nessa época, durante as férias que passava com a família de seu pai, em Soignes, perto de uma floresta, onde descobriu a magia do ato de pintar.

Na escrita da primeira versão de *La Ligne de la vie*, de caráter autobiográfico, Magritte (2009) dedica um ponto a relatar como despertou seu interesse pela pintura. Ele se recorda de quando era jovem e que, entre brincadeiras com uma amiga em um velho cemitério, via um pintor retratando as galerias daquele fúnebre local. O qual,

segundo as investigações de Jacques Roisin (2014), sabemos ser Léon Huygens, um pintor belga, que se dedicou a pintar paisagens florestais entre os anos 1911 e 1912. Para Magritte, era como se aquele artista possuísse poderes sobre-humanos e que pintar era como um ato de magia. Desde aí, então, Magritte diz ter notado que a pintura nada tinha a ver com a realidade, isto é, essa pintura repleta de liberdade. Isso porque, quando jovem, Magritte foi percebendo como a pintura poderia tornar-se atrelada a certos moldes e carregada de estilizações muito específicas, direcionadas aos valores capitalistas. Contudo, ele tinha este ponto de apoio da cena do cemitério, havia reconhecido a pintura em seu estado mais puro e isso tomaria conta de toda sua obra.

Essa lembrança de Magritte remete justamente à época da morte de sua mãe, como se a figurabilidade das brincadeiras no cemitério, o entra e sai das galerias e mausoléus pudessem revelar uma luz em meio a uma realidade funesta a qual o jovem René estava enfrentando e, iluminado por essa claridade, ele encontra a pintura. Essa sensível interpretação é proposta por Draguet (2016), ao relacionar os fatos que ocorreram em datas tão próximas, e, compreendendo que enfrentando a morte, poderia surgir o amor, como forma pulsional de se colocar no mundo. Somando a isso, Scutenaire (1977), em sua monografia de 1947, vai definir Magritte exatamente por essas ambiguidades, por um lado de pulsões eróticas e, por outro, uma desmedida angústia.

É, também, por volta dessa época, em 1913, que Magritte conhece uma jovem garota chamada Georgette Berger. Ela era filha de um açougueiro de Charleroi e, quase todo dia cruzava com Magritte até a escola. Foi durante uma feira local que o jovem propôs um encontro, que eles fossem ver o moinho e depois o carrossel. Desde então, suas reuniões tornaram-se mais frequentes. Eles iam juntos ao cinema e faziam longas caminhadas após o filme. Contudo, os dois jovens acabaram se afastando durante 1914 e 1918, período em que ocorreu a ocupação dos territórios belgas na Primeira Guerra Mundial (DRAGUET, 2016).

A ocupação alemã, inclusive, caminhou a tal ponto que interferiu no trabalho de Léopold, fazendo com que os Magritte se mudassem de Charleroi de volta para Châtelet. Nesses anos de reclusão, o jovem René se vê próximo da pintura, como

forma de canalizar sua energia. Ele produz seu primeiro quadro como resultado de suas primeiras aulas de pintura, feitas com um pintor local, Félicien Defin. No entanto, Magritte destruiu essa primeira tela pois ela atentava contra os oficiais do exército alemão e isto poderia causar complicações caso fosse descoberta (BLAVIER, 2009; DRAGUET, 2016). Mesmo dessa forma, Magritte continuou dedicando-se à pintura constantemente. Algo que comoveu até mesmo seu pai, que contribuiu para que, em 1915, Magritte se mudasse para Bruxelas e se instalasse muito próximo da Academia Real de Belas Artes. Espaço que o jovem pintor vai frequentar, primeiramente como estudante livre, mas logo a seguir matriculado como desenhista. Além disso é o local onde virá a produzir suas primeiras telas, ainda com uma influência impressionista (DRAGUET, 2016).

Pouco tempo depois de entrar para a Academia, o pai de Magritte juntamente com sua família se mudam também para Bruxelas, ficando por pouco tempo. Mas, segundo Draguet (2016), por motivos desconhecidos, em 1917, Magritte deixa seus estudos e volta a morar em Châtelet, retornando junto com sua família. A estadia por lá é curta e os Magritte voltam a Bruxelas, ao bairro de Schaerbeek, colocando para alugar a casa de Châtelet. Nesse novo endereço, o pai de Magritte retoma seus negócios alimentícios. O que dá a Magritte um emprego, pois entre os muitos desenhos e telas que pintava naquela época, muitos era os cartazes publicitários para a empresa de seu pai. O clima na casa dos Magritte não era dos melhores, a relação de René com seu pai sempre fora conturbada e, mesmo ganhando uma boa quantia de dinheiro com seus cartazes, ele fazia questão de gastar tudo de uma maneira boêmia, que desrespeitasse o patriarca da família.

Será, contudo, durante os anos em que frequentou a Academia Real de Belas Artes que Magritte entrará em contato com diversas formas de expressões estéticas. Embora, estivessem no cerne do período de ocupação militar de Bruxelas àquela época, a Academia foi um dos únicos lugares que manteve seu contínuo funcionamento, mesmo com muitas dificuldades. Aquele ambiente agregava diversos alunos com diferentes universos particulares, que traziam consigo as mais variantes formas de expressões. Inclusive, durante o tempo de aluno da Academia, acaba conhecendo Paul Delvaux, cujas obras serão sempre comparadas às suas, mas em desacordo da opinião de Magritte, que considerava o colega um pintor decorativo. Ele

conhece também Pierre-Louis Flouquet, pintor que acaba criando uma grande amizade. É também durante esse período que Magritte se aproxima de inúmeros tratados de estética e de procedimentos de pintura. No entanto, o pintor sempre foi avesso aos compêndios de métodos que ditavam as regras como se devia produzir as telas, caminhando na contramão desses dogmas. Marcado pelo seu espírito anárquico, Magritte começava a desenvolver seu estilo único de pintura (DRAGUET, 2016). Criando um pequeno círculo, juntamente com Flouquet e seus colegas, e muito devido ao contato com poetas como Pierre Bourgeois, Charles Alexandre, Aimé Declerq e Pierre Broodcoorens, segundo Draguet (2016), Magritte descobre então uma modernidade permeada de sentimentos revolucionários que se coloca com o propósito de romper com os programas artísticos das gerações artísticas anteriores.

2.3 - Surrealismo belga de René Magritte

Marta Mensa (2011) apresenta um elegante ensaio sobre o movimento surrealista a partir da perspectiva de Magritte. Ela inicia com um jogo com uma das próprias temáticas do pintor ao brincar se caso questionássemos em qual movimento artístico seus trabalhos estão inseridos, poderíamos concluir “*ceci n’est pas un surrealiste*” (MENSA, 2011, p. 174), em uma clara referência à ironia presente em sua obra *La Trahison des images*, de 1929. Essa colocação nos leva a pensar, tal como no quadro em questão, que vemos ali um surrealista, mas que se nega logo a seguir, sobretudo nas nuances de sua vida e obra; ou ao menos nega o surrealismo francês, encabeçado por Breton. Pois, como mostra Mensa (2011), encontramos em Magritte um Surrealismo ao desenvolvimento específico que o movimento teve na Bélgica, muito mais intimista e discreto, e essencialmente menos austero que o francês.

Mesmo possuindo as mesmas origens, o Surrealismo belga foi se transformando de maneira que seus componentes não se obrigavam a seguir as rigorosas premissas e as leis criadas por Breton para a vanguarda. Fica claro que Breton era um personagem singular ao seu contexto, Mensa (2011) evidencia, em tom crítico, que ele era “um homem excêntrico, autoritário e ditador, mas às vezes culto” (p.174). Esse imaginário em torno de Breton torna-se evidente pela alcunha comumente atrelada a ele de *papa do Surrealismo* e, a autora ainda mostra que

através de livros como *André Breton, mago do Surrealismo* e *André Breton e o Surrealismo*, de Anna Balakian e Julien Gracq, respectivamente, essa persona ganha a força e intensidade necessárias para pintar-se ao centro da vanguarda, na França.

Mensa (2011) mostra que, em torno do Surrealismo francês, teceram-se inúmeros compêndios e enciclopédias, textos que tratam de esmiuçar ao máximo os matizes que contribuíram para a formação e desenvolvimento dessa vanguarda, incluindo escritos dos próprios surrealistas, sobretudo de Breton na tentativa sempre categórica de definir o movimento. Por outro lado, pouco se fala a respeito do Surrealismo na Bélgica, sendo numericamente inferiores suas referências. Contando, em grande parte, com os textos produzidos pelos próprios vanguardistas. Desse modo a rota necessária para a compreensão do movimento na Bélgica deve ser feita não somente através das obras de arte e dos materiais escritos que podem ser encontrados, mas sobretudo, analisando o contexto histórico, social e cultural de inserção desses artistas. E dentre estes, um de maior destaque que, inclusive, teve chance de participar por um tempo do Surrealismo francês, foi o belga Magritte. Tornando possível um ilustrado panorama das tonalidades que a vanguarda teve na Bélgica.

As origens do Surrealismo na Bélgica, segundo Mensa (2011) datam de 1922, quando ocorre, por intermédio do escritor Marcel Lecomte, o encontro de Magritte com Paul Nougé e Camille Goemans. Tais nomes terão incontestável importância no desenvolvimento da vanguarda em terras belgas. Esses artistas, juntamente com Edouard-Léon-Théodore Mesens tiveram a intenção de criar, em 1923, uma revista chamada *Période*, mas o projeto fracassou sem a contribuição de Nougé, o que gerou uma divisão no grupo. Tão logo, Magritte e Mesens criam a revista *Œsophage*, que possuía um caráter fundamentalmente dadaísta, contanto inclusive com a participação do suíço Tristan Tzara, fundador do movimento Dada. No entanto a revista teve somente uma publicação, em 1925. Ao seu final, surge *Marie*, que duraria três números, durante o ano de 1926, dirigida por Mesens. Seu último volume, inclusive, contava com desenhos produzidos por Magritte. Ao mesmo tempo, Paul Nougé, Marcel Lecomte e Camille Goemans, publicavam a revista *Correspondance*.

Marcel Mariën (1982), em sua obra, apresenta historicamente como se desenvolveu na Bélgica o movimento ao qual chegou a fazer parte em determinado ponto de sua vida. Ele relata que, antes de se declararem surrealistas, no período entre 1924 e 1926, os artistas belgas dividiam-se em dois grupos; um formado por Magritte e E.L.T. Mesens e outro por Nougé, Goemans e Lecomte, além dos músicos Paul Hooreman e André Souris. O encontro desses dois grupos se deu durante uma manifestação artística ocorrida ao final de 1926 onde a polícia atuou para reprimir os artistas de se expressarem. Por conseguinte, ao ser interrogado no final dessa fatídica situação, Marcel Lecomte define a formação do grupo surrealista belga, incluindo os criadores de *Œsophage* como os da *Correspondance*.

Desse modo, a primeira publicação do recém-formado grupo surrealista belga foi *Adieu a Marie*. Tanto *Œsophage e Marie*, como *Correspondance* foram fundamentais para a consagração de um pré-surrealismo belga, principalmente para registrar os artistas representantes do movimento: Nougé com a escrita, Souris com a música e Magritte com a pintura. Sendo a exposição de 1927, realizada na galeria *Le Centaure*, em Bruxelas, um marco representativo de Magritte como um artista capaz de inaugurar um novo tipo de pintura “absolutamente original e inovadora, distanciada de qualquer preocupação estética” (MENSA, 2011, p. 176, *tradução nossa*), e um novo mundo perceptivo se abre diante de seu modo único de compreender a pintura, tratando-a como um trabalho investigativo, despreocupado com o primor da forma, atingindo capacidades poéticas inimagináveis (MARIËN, 1986). É nessa época, inclusive, Louis Scutenaire se aproxima do grupo e contribuirá em diversas publicações nos anos seguintes.

Os surrealistas belgas não forjaram nenhum manifesto tal qual Breton e os franceses, porém, no contexto das publicações de *Correspondance* e, precisamente, do número final de *Marie*, a *Adieu à Marie*, em 1927, Mensa (2011) mostra que foi a primeira vez que Magritte, Nougé, Mesens, Goemans e Souris, expoentes artistas e escritores belgas, publicaram algo totalmente em conjunto, contribuindo dessa forma para a inauguração e consolidação do movimento surrealista na Bélgica. A participação de Magritte nessa publicação se deu através de um texto, intitulado *Vous*, em que o pintor critica os artistas que submetem suas obras às demandas sociais, já

apresentando indícios de seus pensamentos sobre o real sentido da arte (MENSA, 2011).

Durante o período de 1927 a 1930, Magritte morou nos arredores de Paris, precisamente em *Perreux-sur-Marne*. Segundo Josef Helfenstein e Clare Elliott (2013), os anos em que Magritte morou na França, foram amplamente produtivos na elaboração de determinadas temáticas fundamentais à sua obra, como o uso de palavras em contradição com imagens, por exemplo, e o amadurecimento das relações estranhas ao familiar. O artista já havia passado determinado tempo em Paris, antes de se cogitar viver por lá. Quando essa mudança acontece, juntamente com sua esposa Georgette, o pintor encontra um apartamento no subúrbio da capital francesa, dessa maneira, o distanciamento do círculo surrealista francês era, antes de tudo, geográfico.

Foram anos de grande movimentação cultural em sua vida. Magritte se manteve atuante no movimento, o quanto pôde, e sua produção somente crescia. Ele teve grande participação em alguns números da revista *La Révolution Surréaliste*, cabendo destaque aos textos *Ênquete sur l'amour* e *Les mots et les images*, ambos publicados em 1929. Também participou com uma pintura na capa de um número da revista, onde apareciam fotos dos artistas surrealistas de olhos fechados e ao centro estava sua pintura *La Femme cachée* (figura 7), de 1929. Contudo, foram anos conturbados para Magritte, sobretudo por certas especificações derivadas das excentricidades de Breton.

Figura 7 : Capa de *La Révolution Surréaliste*, 1929



Logo que se mudou para perto de Paris, Magritte quis conhecer Breton e pediu que marcassem uma entrevista, mas esse lhe respondeu que tinha muitas ocupações

e que Magritte retornasse outro dia. Tal resposta deixou o pintor belga ofendido e com uma desagradável primeira impressão sobre Breton. Posteriormente, ocorreu outro episódio crítico; quando Breton decidiu que os surrealistas se vinculariam ao partido comunista, enviou uma carta aos belgas Nougé e Goemans exigindo que esses fizessem o mesmo, que por sua vez recusaram. Dois anos depois, Breton enviou outra carta, exigindo novamente que todos os surrealistas se filiassem ao comunismo, mas novamente foi negada pelos belgas que firmaram sua autonomia. Magritte, um belga que estava no círculo francês, vivia uma situação complicada. Ele até seguiria as exigências de Breton, mas a relação deles começou a fragilizar através de uma desavença que tiveram em uma reunião na qual Magritte compareceu acompanhado de sua esposa Georgette. Breton, ao ver que ela portava um colar com um crucifixo - uma herança de família - exigiu que o retirasse, ofendendo, dessa maneira, Magritte e sua esposa com sua característica arrogância e autoritarismo.

Cabe destacar que as diferenças entre os surrealistas franceses e os belgas não foram somente políticas. Os belgas se caracterizavam por ser um grupo introvertido e fechado, amigos do anonimato e inimigos do êxito fácil. Nem Nougé, nem seus colegas belgas aceitaram a ideia de uma escrita automática, para eles o poeta é o dono de sua obra e não o contrário como diziam os surrealistas franceses. Além disso, os belgas desaprovavam energicamente a confiança cega que havia depositado Breton nas teorias de Freud (MENSA, 2011, p. 179, *tradução nossa*).

Magritte viveu na França por um curto período. Apesar do fundamental amadurecimento de suas investigações e o crescimento de sua obra, seus anos em Paris foram transpassados por diversas complicações. Logo em 1929, quando acontece a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, a economia mundial é abalada, e conseqüentemente, o mercado da pintura também. Magritte, à essa época, ainda tinha contrato em Bruxelas, com a galeria *L'Époque*, a qual fora comprada pela *Le Centaure*, que viria a falir poucos meses depois. Camille Goemans, amigo de Magritte, ofereceu sua galeria para o pintor expor, no entanto a crise financeira também o forçou a fechá-la ao decorrer de pouco tempo (HELFENSTEIN; ELLIOTT, 2013). Para além dessas complicações com as quais Magritte estava sofrendo, as inúmeras desavenças pessoais entre os membros do grupo surrealista francês o fizeram retornar em 1930 para Bruxelas e dar continuidade ao seu trabalho.

Na importante obra que Marcel Mariën (1982) constrói abordando as questões do Surrealismo na Bélgica fica clara a distinção que o movimento teve em relação ao seu correlato francês. Logo de início, o autor já declara que se trata de um movimento autônomo com muitas especificidades que o distingue, através de diferenças essenciais, do movimento da França. Apesar da existência de muitos períodos em que essas duas vanguardas estiveram em consonância, suas premissas primordiais convergiam para lados bastante próprios, sobretudo se tratando da forte marca deixada pela personalidade de André Breton, entendido por muitos como autoritário e intransigente, no movimento parisiense. Nesse sentido, três grandes distinções se destacam no movimento belga: a concepção de escrita, que não flerta em nada com o automatismo proposto psíquico puro; a ideologia política dos surrealistas, mantida à parte das produções artísticas; e o gosto pela marginalidade de seus hábitos e seus trabalhos poéticos (ARON, 1991). Essas características, segundo Paul Aron (1991), refletem mais as condições literárias que a Bélgica possuía à época, e que fizeram nascer seu Surrealismo, do que a personalidade dos signatários da vanguarda.

De acordo com Mariën (1982), o Surrealismo de André Breton se define como se fosse um ponto de fusão entre a vida e a alma, em face de libertar o homem de sua dolorosa existência. Isso se daria com a impulsão do espírito aos seus próprios desejos, através dos estímulos das sensações mais primevas dos seres humanos, sendo elas, até mesmo, a raiva ou agressividade, caminhando sempre ao rompimento com a razão. O que daria conta, ao seu ver, de toda essa liberação seria o automatismo psíquico puro, pelo qual o poeta define seu surrealismo. Esse automatismo garantiria a premissa de um espírito livre do poeta e expandiria os limites de sua criação ao desconhecido e inimaginável. Contudo, logo na publicação de *Correspondance*, por Paul Nougé, já encontramos um entrave com essa noção que diferencia enormemente o pensamento belga do francês a respeito do movimento artístico.

Na edição *Rouge*, de 20 de abril de 1925, de *Correspondance*, que Nougé dedica justamente a Breton, o belga rebate efetivamente a noção de automatismo puro que o francês tanto exaltava em seus métodos de produção poética. Nougé demonstra compreender o que Breton quer atingir com seu automatismo e concorda, em partes, que o ímpeto que movimenta a si e seus colegas em direção da escrita se

aproxima do estado de espírito inquietante. Contudo, ele afirma que esse ímpeto deve ser domado de alguma forma, o poeta deve tomar o controle de sua inspiração. Dessa ótica, Nougé questiona se existiria uma razão tão absoluta para que os sujeitos se deixem entregar para esse automatismo, tal como sendo objeto de sua própria existência. O belga defende, ainda, que é preciso sim deixar emergir as sensações mais internas e procurar um sentimento que o impele a escrever. Contudo, é preciso parar quando as coisas são nomeadas, e reconhecer que eis aí uma criação poética bem como sua autoria sobre ela. O descontentamento dos belgas com o automatismo psíquico se configura como um problema de e para a linguagem, onde esse procedimento não seria cabível.

Desse modo, Nougé postula sua crítica a Breton através da replicação das próprias palavras ditas pelo francês, no primeiro número da revista *Commerce*, de 1924, onde declara que “as palavras estão sujeitas a se agruparem de acordo com afinidades particulares, que geralmente têm o efeito de recriar o mundo de acordo com um antigo modelo”. Nesse sentido, o belga argumenta, seria impossível atingir qualquer ruptura, levando em consideração o procedimento do automatismo psíquico puro, sendo que, a esse exemplo, a imprevisibilidade jamais poderia realmente acontecer. Essa proposta de Nougé, entendida como um “quietismo” frente ao automatismo, deixa sua marca definitiva no Surrealismo belga (MARIËN, 1982). Portanto, em vez de se entregar, sem controle, aos perigos provenientes da busca pelo automatismo, eles *escolheram* deixar-se levar pelos seus próprios espíritos, na busca deliberada por uma poética própria.

A crítica ao automatismo como um problema de linguagem se aprofunda ainda mais frente ao fascínio de Breton pela teoria psicanalítica freudiana. Os belgas compreendiam que tal proposição, ao modo que Breton defendia, encontraria inevitavelmente uma grande barreira na linguagem e esta se apresentaria como um obstáculo ou mesmo um abismo; ora, como a escrita automática poderia realmente criar algo disruptivo sem passar pelo registro da linguagem? Os signatários de Nougé entendiam também, à essa maneira, os processos interpretativos criados por Freud, em que o psicanalista, encontrando a barreira opaca da linguagem em seus pacientes, a contornaria lançando mão de suas próprias associações. Isto, para os surrealistas belgas, era algo inconcebível, que desqualificavam os métodos interpretativos e não

concordavam com a influência psicanalítica nas proposições de Breton, sobretudo no que diz respeito a atingir novos campos da liberdade existencial.

Não bastassem os entraves quanto aos procedimentos adotados na criação poética entre os belgas e os franceses, outras divergências se inscreveram na relação dos dois grupos no que diz respeito à ideologia política de seus constituintes. O episódio que ficou conhecido como *L’Affaire Aragon*, foi o estopim desse distanciamento. Segundo Mariën (1982) o caso se deu quando o poeta Louis Aragon escreveu um poema de extrema violência, explicitamente ameaçando de morte as conhecidas figuras políticas da época, algo que lhe rendeu uma acusação e ameaça de cinco anos de prisão. Breton atuou em sua defesa, inclusive utilizando das premissas encontradas no Primeiro Manifesto do Surrealismo, em que alegava que o amigo estava em exercício de seu espírito livre de toda e qualquer preocupação estética ou moral. O fato é que Aragon declarava viver um *surrealismo puro*, o que direcionava suas ações a fim de isentar sua responsabilidade sobre suas falas seus gestos, algo que não era bem visto pela sociedade, sobretudo do campo judiciário, no mundo *real*, ou *exterior* (MARIËN, 1982). O episódio fez com que Breton intimasse os surrealistas a se posicionarem em defesa de seu amigo, a fim de atribuir uma ideologia política ao movimento. Esse chamamento não agradou Nougé e seus colegas da Bélgica, que não queriam misturar ideologia política com as verdadeiras causas de seu movimento surrealista, não acatando ao chamado de Breton. Tal marco dividiu mais profundamente os dois grupos.

Essa divisão entre França e Bélgica foi também muito significativa na vida de Magritte. Ter passado pelos problemas pessoais e financeiras nos anos em que viveu na França e, posteriormente, ter retornado ao seu país de origem, deixou Magritte muito mais sensível quanto às suas implicações com seu trabalho. Esse retorno, segundo Draguet e Goormans (2013), fez o pintor se realocar entre o círculo de surrealistas belgas, além de provocar uma profunda aproximação do artista com suas investigações, aquelas as quais haviam disparado seu interesse pelo misterioso deslocamento dos objetos familiares. Na virada da década de 1920 para 1930, o Surrealismo ganhou corpo na Bélgica, ocorrendo nesse período as publicações de várias revistas onde todos os belgas participavam, reforçando a ideia de união desses escritores e artistas. Foi o caso da revista *Distances*, que continha somente textos

produzidos pelos surrealistas belgas. Surgiu também a revista *Variétés*, que por sua vez apresentava uma união de publicações contemplando tanto os franceses como os belgas. Em vários desses números vemos desenhos, ilustrações e até mesmo uma reprodução da tela *Les Amants* (figura 8), de 1928, produzidos por Magritte (MENSA, 2011).

Figura 8 : *Les Amants* – René Magritte, 1928



Fonte : (HUGHES, 2009, p. 87)

No início dos anos 1930, alguns integrantes do grupo residente em Bruxelas mantinham ainda certa proximidade do círculo francês, como é visto na publicação de obras coletivas assinadas por Breton, Elouard, Dali, Magritte, Mesens, Ernst e Art, por exemplo. Contudo, em uma cidade próxima a Bruxelas ocorre, nesse período, o desenvolvimento de outro grupo afeito ao surrealismo. Em Hainaut, Achille Chavée e outros como Fernand Dumont, André Lorent, Armand Simon e Marcel Havrenne, lançam uma manifestação que propõe um surrealismo que se pretende distante do

círculo francês e das relações que os bruxelenses mantinham com ele. Esse grupo não perdurou mais do que um ano e tiveram somente uma publicação, chamada *Mauvais Temps* (MARIËN, 1982). Será no período de 1930 a 1940 que ocorrerá um movimento de distanciamento de alguns artistas, mas de aproximação de outros, inclusive de contribuições do irmão de Magritte, Paul, com poemas e músicas.

Na década em questão, a atividade surrealista na Bélgica teve um baixo período de produção, muito afetada pela crise econômica da época. Várias galerias fecharam suas portas e os escritores e artistas ficaram impossibilitados de continuar suas atividades. Somente por volta de 1935, com a aproximação de Paul Delvaux, a vanguarda retomou sua força motriz na Bélgica. Esse artista era proveniente de uma família rica e teve fácil acesso à pintura, sem passar por muitas intempéries para atingir sua realização pessoal. Tal fato desagradava Magritte sobretudo porque começaram a surgir comparações entre seus trabalhos com o do novo artista que estava revigorando o movimento artístico. Magritte desaprovava a facilidade com que Delvaux tinha se consagrado, criticando sua formação pessoal e cultural, desmerecendo suas qualidades artísticas (MAGRITTE, 2009).

Entretanto, segundo Mensa (2011), essas adversidades foram pequenas se comparadas ao período da Segunda Guerra Mundial, entre os anos de 1939 e 1945, onde a atividade surrealista dos belgas foi mínima. Além disso, vários integrantes do círculo começaram a se distanciar gradativamente. Souris e Lecomte abandonaram o grupo, Meses se estabeleceu em Londres para dirigir a *London Gallery*, Nougé se manteve alheio às atividades. Por outro lado, ocorreu a entrada do poeta Paul Colinet e do pintor Raoul Ubac, e foi conjuntamente a esse último que Magritte realizou algumas poucas exposições durante esses anos difíceis. Nesse período Magritte conheceu o cineasta e poeta Marcel Mariën, com que construiu uma grande amizade, levando à publicação da revista *L'Invention Collective* no ano de 1940. Contudo, durante a invasão de tropas alemãs na Bélgica, a revista concebida por Magritte é cancelada precocemente.

Ao final da Segunda Guerra Mundial, aparece um nome importante ao Surrealismo na Bélgica, Christian Dotremont, através da criação de um surrealismo revolucionário, que conciliaria as propostas do movimento com a ideologia marxista.

Magritte se reúne com os novos integrantes do movimento, assumindo uma postura revolucionária para o movimento na Bélgica. Entretanto, segundo Mariën (1982), a participação de Dotremont não durou mais que dois anos e, suas investidas muito mais verbais do que efetivamente ativas, não angariaram muito desenvolvimento nesse espaço ocupado por Magritte e Nougé, o que levou o jovem artista a se afastar e criar seu próprio grupo chamado *Cobra*, uma significativa manifestação que compreende artistas belgas, dinamarqueses e holandeses. Todas essas reformulações no movimento artístico levaram Magritte a se estabelecer como artista central do Surrealismo na Bélgica. Também ao final da Segunda Guerra, Mariën resolve lançar *La terre n'est pas une vallée de larmes*, um compêndio reunindo artigos e publicações que os surrealistas haviam produzidos até então e Magritte organiza uma exposição surrealista em Bruxelas onde se podia contemplar vários trabalhos artísticos dos belgas, incluindo diversas telas e alguns desenhos de sua autoria.

Na esteira desses acontecimentos, os marcos históricos vistos entre os vanguardistas serviram para delimitar ainda mais as diferenças entre os movimentos no círculo da Bélgica e na França, tanto que serve de exemplo esta situação em que Magritte, quase 20 anos depois do início do movimento, ao ser convidado para preparar a supracitada exposição surrealista universal, em 1945, em Bruxelas, se mostrou receoso justamente quanto a utilização da palavra *surrealista* e qual sentido ela atribuiria aos trabalhos poéticos que ali se encontravam. Com o intuito, então, de não causar mais confusão, o pintor chamou Nougé para ajudá-lo na escrita da epígrafe que pudesse esclarecer um pouco a situação aos intelectuais da época. Logo, o poeta escreve de forma ácida, na abertura da exposição: “Exegetas/ ver claramente/ aparecer/ a palavra/ SURREALISMO” (MARIËN, 1982, p. 24 – *tradução nossa*).

Em uma lufada de novos ares, em 1946, de acordo com Mensa (2011), Magritte passa por um intenso período de produção literária. Movimento que o leva a querer produzir uma reviravolta em suas obras. Ele promove, então, o que chamou de *Le Surréalisme en plein soleil* (ou *O Surrealismo em pleno sol*), escrevendo inclusive um manifesto em sua defesa. Essa inovação caracterizava uma série de pinturas notadamente marcadas por uma inspiração impressionista, com um amálgama de cores quentes e vivas, evocando uma certa luminosidade em seus assuntos. A intenção de Magritte era de renovar o Surrealismo e demarcar o período pós-guerra

de maneira a se posicionar positivamente frente o desânimo e o pessimismo instalados na sociedade belga. O pintor explicou suas ideias para Breton, que por sua vez tratou de excomungar publicamente Magritte do movimento surrealista, durante uma exposição em Paris, desaprovando suas ideias de um *Surréalisme en Plein Soleil*. Essa exclusão reafirmou novamente o distanciamento entre os franceses e os belgas.

Com a chegada dos anos 1950, os surrealistas da Bélgica tentaram retomar as ideias dos anos iniciais do movimento, aos moldes das manifestações encontradas na revista *Distances e Correspondance*. Dessa vez, contando com a participação de antigos membros do movimento como Mesens, Lecomte, Scutenaire e Goemans (MENSA, 2011). Nessa época, Magritte e Mariën lançam a revista *La Feuille chargée*, de apenas um número; e *La Carte d'après nature*, sendo este, de acordo com Mensa (2011) o último periódico surrealista propriamente belga. Nesse mesmo período, Magritte já havia se tornado um pintor reconhecido, recebendo convites para exposições nos mais variados centros culturais. Entre 1950 e 1960 suas obras passaram pela Holanda, Áustria, Inglaterra, atravessando também o oceano, ocorrendo várias exposições em muitas cidades dos Estados Unidos. Com o falecimento de Magritte e Nougé, que encabeçavam o grupo surrealista, ocorre primeiramente a publicação de um compilado geral de diversas obras ainda, então, inéditas, sob o título de *Le Fait accompli*. O movimento surrealista na Bélgica, contudo, jamais teve seu fim declarado, sendo defendido por muitas expressões artísticas que partem dos anos 1970 chegando até os dias atuais, em que ainda é possível ver a influência surrealista sobre as diferentes expressões artísticas de Bruxelas.

* * *

Segundo Mariën (1982), Magritte é o artista que, ocupando com excelência seu lugar no surrealismo belga, escapa categoricamente às premissas do automatismo psíquico proposto por Breton, tal fato é visto através da significativa falta de referências ao pintor em *Surréalisme et la Peinture*, em que não encontramos algumas pouquíssimas citações e, ainda, um tanto desconexas, ao modo de uma

forçosa simpatia. Como demonstra Mariën, Breton resume a pintura Magritte somente através do *modelo interior*, como meio de atingir os aspectos do *maravilhoso* que eclodiria das sombras. E, é justamente nesse ponto que Nougé inclui mais uma diferença entre os belgas e franceses, criticando a noção de *modelo interior*, alegando que a pintura de Magritte é muito mais do que isso; ela existe de forma real, a fim de evidenciar seu valor como obra de arte que possui sua origem nas emoções do pintor. Essa crítica evidencia, tal como as outras aqui mostradas, a primazia autoral que os belgas atribuíam a si mesmos, a fim de se justificarem autores, de fato, de suas obras e não regidos por algum processo aparentemente incontrolável e perigoso.

Magritte desenvolveu, juntamente com seus colegas belgas, um espírito surrealista diferente do parisiense. Prezando muito mais pelo intimismo e por uma busca filosófica de um *algo a mais* que o habitual, ele pretendia uma arte pura que não fosse submetida a nada ou a ninguém, que pudesse ser livre até mesmo das supostas leis criadas para as vanguardas artísticas. Era totalmente avesso às criações simplistas ou benevolentes, mas principalmente às artes que pretendiam a fama e um êxito fácil. Ele rechaçava qualquer tipo de manifestação artística que fosse produzida em busca de algum reconhecimento espetacular. E elogiava ferrenhamente a independência do artista, independência esta, sobretudo, criativa.

O Surrealismo como vanguarda artística teve um líder indiscutível, André Breton, que concedeu ao movimento uma continuidade e uma personalidade consolidada. No entanto, a outra face da moeda nos mostra que seu caráter intransigente e sua devoção ao comunismo provocaram distorções entre os membros surrealistas. Por outro lado, mais ao norte, estavam os surrealistas belgas e tanto eles como o próprio Magritte entenderam que sua atividade cultural não estava ao serviço nem da política e nem da sociedade (MENSA, 2011, p. 182).

Na trilha desses pensamentos, com o apoio das investigações de Mensa (2011) conclui-se que Magritte *era e não era* um surrealista, pelo menos aos moldes do Surrealismo francês. Os belgas não aceitavam o automatismo da escrita e não acreditavam em uma pintura inconsciente. Desse modo, pelo desenvolvimento que o Surrealismo teve na Bélgica, mostra que Magritte se adequa enormemente ao seu espírito, tomando, em determinado momento, a frente do grupo, demonstrando uma exímia capacidade de renovação e, ainda mais, possibilitando que a vanguarda não findasse mesmo passando pelos períodos mais críticos. Conforme Mensa (2011),

vejamos, como forma final desses distanciamentos, dois exemplos ainda que exprimem a essência dessas diferenças. Quanto à técnica do *trompe l'oeil*: ao passo que o grupo de Breton procurava a brutalidade, o grupo de Magritte, atingia a sutileza no impacto visual das obras; outro fator a ser observado é o elogio do acaso: para os franceses, este estava puramente atrelado à simples aleatoriedade das coisas. Para os belgas, esse mesmo acaso era motivo do surgimento da inspiração, de tornar possível evidenciar o mistério das coisas, acima de tudo, através de suas afinidades eletivas.

2.4 - A poética magritteana

Através do olhar de Magritte, nos é apresentada uma *surrealidade* amparada simplesmente no cotidiano e nas banalidades do dia a dia. Suas telas proporcionam o surgimento de realidades outras, através da fricção sistemática entre os objetos comuns, de uma realidade à qual se apresentava como problemática aos olhos do pintor. E para esses problemas, ele busca soluções poéticas, possíveis nas ilimitadas ambientações dignas de uma pintura. Suas telas figurabilizam seus pensamentos, tornam reais as soluções para certas aproximações ou distanciamentos encontrados pelo pintor em seu cotidiano. Nesse sentido, Magritte propunha um deslocamento partindo de instâncias ordinárias até chegar a algo misterioso, através de provocações daquilo que pudesse causar *estranhamento*, que muitas vezes estabelecem proximidades com o sentido freudiano dessa sensação "*Unheimliche*". Essa poética encontrada no banal, segundo Magritte (2009) provoca o desconforto de nossas retinas que estão acostumadas a enxergar a realidade simplesmente como ela é apresentada.

Para Magritte, as palavras sempre ocuparam um importante lugar em suas concepções artísticas. Ele faz uso delas em muitas de suas telas, mesclando os limites da forma das imagens com a caligrafia das letras, em muitos espaços onde uma frase escrita com muito capricho em uma tela pode atingir o sentido estético equiparado ao das imagens. Ou, em outras vezes, onde ele propõe a substituição da figura por uma palavra, incitando a criação de uma relação entre elas, mas sobretudo ampliando infinitamente as capacidades visuais daquela imagem-palavra. De outra forma, a

escrita está presente também nos títulos de suas telas, equiparando-se às imagens, e atingindo capacidades poéticas, que se igualam ao juízo estético de suas obras. Além disso, concomitante às suas produções artísticas, Magritte produziu um grande número de escritos, encontrados desde as revistas surrealistas até os ensaios pessoais sobre as concepções criativas de suas obras. Esses textos são encontrados compilados em livros editados por pessoas que conviveram com o pintor, sendo o compêndio de maior destaque o livro *Écrits completes*, com textos reunidos e editados por André Blavier (2009). Essa coletânea somente não incorpora as correspondências de Magritte com alguns de seus amigos próximos como Harry Torczyner e André Bosmans, que dado seu enorme volume de material possuem exemplares únicos dedicados à sua reunião e publicação. Através desses trabalhos, desde os *Écrits* até as correspondências, temos pistas para compreender, por meio da visão pessoal de Magritte, algumas das concepções mais importantes de suas obras em diálogo com seus processos criativos.

A problemática da realidade que tanto provoca Magritte reside no exaustivo exercício de lançar seu olhar para os objetos e tentar compreender as afinidades ou os embates existentes entre eles. Seus quadros funcionam muitas vezes como soluções pictóricas para esses problemas que ele enxergava. O pintor argumentava que determinadas soluções não apareciam simples e arbitrariamente, elas estariam escondidas ao olhar desatento das pessoas que não conseguem enxergar essa mágica entremeada ao cotidiano. Ele, então, encontrou na pintura a possibilidade de trazer à tona essa realidade escondida nas coisas que lhe eram *misteriosamente familiares*. Para Magritte (2009) os objetos sempre escondem algo ao mesmo tempo que se mostram, sendo impossível a sua percepção totalizante. Então, através de suas pinturas, o mistério ganha visibilidade, mas nunca se explica, pois isso acabaria com toda a mágica contida no cotidiano (MAGRITTE, 2009).

O principal mecanismo ao qual Magritte atribui toda a sua produção e toda a concepção de suas obras é seu pensamento. Para o artista, essa instância era o motivo e a consequência de suas telas. Ele dizia que pintava para tornar seus pensamentos visíveis (MAGRITTE, 2009). Através disso, então, era possível emergir uma poética do estranhamento das coisas banais. Uma construção amparada na realidade aparente que precisava somente de um lampejo de inspiração e, assim,

ganhava visibilidade. Dessa forma, ele diz que “a aparição imprevisível de uma imagem poética é celebrada pela inteligência amiga da luz enigmática e maravilhosa que vem do mundo” (MAGRITTE, 2010, p. 298). A única condição para esse aparecimento era deixar sua consciência disponível, ou seja, torná-la apta a perceber esses objetos que gritavam pela sua emancipação poética do banal. Para isso, antes de tudo, era necessário se desfazer da vontade de atribuir um sentido ao mundo, algo que, segundo Magritte (2009), seria imanente aos seres humanos. Isto posto, revela-se também o grande incômodo do pintor para com os métodos interpretativos, sobretudo, direcionados às suas telas. Ele os via como extremamente reducionistas e que, uma vez aplicados, encerrariam a obra naquela classificação. O fato é que, utilizando seu pensamento como base de sua criatividade, Magritte nos provoca também a agir com nosso pensamento inspirado. Ele garante que não fiquemos passivos diante sua apresentação dessa realidade misteriosamente banal e nos provoca a pensar e buscar compreender, sem nunca estabelecer um sentido único, os sentimentos que abrangem sua produção poética e sua visão do mundo.

2.4.1 - Emoção estética

Por meio, então, dos escritos de Magritte, torna-se possível entrar em contato com as concepções norteadores de seus processos criativos, na ambição de desvelar as esferas do cotidiano que lhe causavam certas estranhezas, mas também na tentativa de apresentar os mistérios dessa realidade problemática. Seja antes ou durante sua fase surrealista, Magritte sempre defendeu que as obras de arte devem provocar as pessoas que com elas se relacionem através do desencadeamento de um sentimento único, ao qual ele chama *Emoção Estética*. De acordo com o pintor, a obra de arte deve ser capaz de instaurar esse sentimento tanto em quem a observa como em quem a produz. Ele estaria no cerne das criações artísticas, sendo a força motriz da relação transversal do artista com sua obra e seu espectador, isto é, o verdadeiro sentido da arte (MAGRITTE, 2009).

Em um texto de 1922, encontramos uma das primeiras referências de Magritte (2009) a respeito do termo *emoção estética*. Ele busca diferenciar alguns dos vários tipos de expressões que se classificam como arte, como a arquitetura ou as artes

decorativas, as quais, para o pintor, não possuem capacidades estéticas. Ele defende que as obras de arte devem implicar tanto a subjetividade do artista como a de quem se relaciona com ela, se tornando o resultado dessa soma de forças que ultrapassam em muito a simples visibilidade de uma tela. Esse resultado, para Magritte (2009), deve aparecer como finalidade das somatórias de processos e relações estabelecidas nas inquietações que possibilitaram o surgimento e a criação da obra de arte. Um artista nunca deveria pré-estabelecer o sentido que sua obra deverá tomar ou, então, prever a obra que quer produzir. É preciso, segundo essas proposições, sempre contar com a arbitrariedade e manter-se aberto às inúmeras sensações advindas do processo criativo.

Nesse aspecto, para atingir o que Magritte chama de arte pura, o pintor deve deixar-se levar pelos seus sentimentos, desvencilhar-se dos moldes sedutores do capitalismo que o levariam a pintar sob um estilo pré-estabelecido, procurando seu próprio estilo, seu modo singular de dar vazão aos seus pensamentos. Uma boa premissa seria a de que o artista deve criar o que procura e, nesse sentido, possibilitar o surgimento de uma pura obra de arte, onde acima do objetivo empregado pelo artista, prevalece o processo de criação, e este desempenhará, segundo Magritte (2009), sua função essencial: desencadear a *emoção estética* também em quem olha para a obra. Para ele, os quadros que ilustram uma cena histórica ou que buscam uma perfeita representação de alguma coisa não atingem essa potencialidade estética pois acabam se tornando supérfluos, desnecessários frente a simples explicação de seus conteúdos. Nesse sentido, o artista deve sempre surpreender, buscar expor em tela aquilo que movimenta as instâncias mais internas de sua subjetividade.

Para despertar essas sensações e provocar a *emoção estética*, Magritte diz que não precisa de muito. Qualquer coisa pode despertar esse sentimento e estar apto a ser retratado em uma pintura. No seu caso, ele relata que grande parte do que movimenta seu processo artístico criativo é proveniente de seus sonhos. Ele relata, no início de seus anos como surrealista, que tem grande comoção ao se lembrar de suas construções oníricas e transmite com prazer essas imagens para suas telas. É sua forma de atingir uma natureza oculta do dia a dia, mas que se transformam em uma miscelânea de novos mundos misturadas com suas vivências e suas sensações experimentadas nos dias anteriores. Talvez Magritte estivesse muito próximo ao

círculo surrealista francês nessa época, pois se relato data entre os anos 1927 e 1928, pois muito curiosamente, mais próximo do final de sua vida, o pintor chegou a negar importância das ambientações oníricas em suas obras, diferentemente do que propunha com veemência em anos anteriores, quando afirmava em suas premissas, que a pintura servia de válvula de escape e canal de visibilidade para realidades escondidas no fundo da consciência (DRAGUET & GOORMANS, 2013).

Em 1938, Magritte (2009) procurou discutir esses processos tão essenciais para a construção de suas telas, sobretudo esses sentimentos que o motivaram a transmitir seus pensamentos para a esfera visual. Ele relata que seus métodos eram sistemáticos e seus procedimentos incansáveis no sentido de friccionar a realidade e extrair de lá as imagens poéticas dignas de serem retratadas em uma pintura; era preciso “forçar objetos a deixarem de ser ordinários, e se tornarem sensacionais, estabelecendo uma profunda ligação entre a consciência e o mundo externo” (MAGRITTE, 2009, p. 110 – *tradução nossa*). Desse modo, sua busca seguia sempre de modo a exaltar um certo mistério do mundo, a encontrar imagens inquietantes e capazes de provocar a realidade.

Muito do que Magritte (2009) fala sobre a realidade a qual busca questionar, reflete seu espírito e sua ideologia anarquista. Ele não se conformava com aquilo que lhe era dado simplesmente, inclusive criticava aqueles que se acomodavam e aceitavam o contexto em que estavam inseridos, nunca produzindo um questionamento ou tentando modificar seu ambiente. Magritte sempre manteve sua incansável busca pela libertação dessa realidade conformista. E essa liberdade era intrínseca ao seu espírito e a seus ideais de como se portar no mundo. Esse sentimento encontrou forte ressonância com as concepções surrealistas, causando uma forte aproximação de Magritte com essa vanguarda. Ele declarou que “de todas as maneiras, os surrealistas sabem ser livres” (MAGRITTE, 2010, p. 68), e muito compartilhou dessa premissa libertária de uma realidade fadada ao ostracismo. Mesmo assim, o pintor continuou a realizar sua própria poética, podendo ter sua fase surrealista de acompanhar os mesmos ideais, porém sempre ao seu modo particular, a fim de evidenciar aquela *magia* imanente ao ato de pintar.

Dentre as concepções de Magritte (2009) para a realização de suas pinturas, ele apresenta certas diferenciações entre o que chama de pintura objetiva e pintura subjetiva. Na primeira delas, o artista se basta em representar aquilo que seu olho vê, pura e simplesmente como a realidade lhe é apresentada. Não há nada de errado, a rigor, nessa forma de pintar, mas Magritte relata que a objetividade dessas telas é garantida justamente pelo seu vínculo com a realidade; quanto mais *fotográfico* esse tipo de pintura for, melhor. O problema está que as imagens ali representadas nunca poderão assumir outros sentidos a não ser os próprios que lhe são atribuídos, sentidos cristalizantes. Já a pintura subjetiva busca subverter a realidade aparente. Ampara-se nela, para provocar o aparecimento de uma infinidade de sentidos que nunca cessam. Magritte divide, ainda, esta última em três aspectos: artístico, científico e filosófico. Os três campos se interligam, pois o primeiro necessita dessa abertura às inúmeras possibilidades de representação do assunto em tela, o científico se dedicaria a observar as diferenças aparentes entre tela e realidade, e o filosófico permite que a sensibilidade venha à tona, emergindo uma maneira mais atenta de olhar para promover o surgimento dessa realidade mágica.

Nesse aspecto, Magritte (2009) esclarece que suas percepções do mundo caminham frente ao reconhecimento da singular natureza intrínseca às coisas e, em se tratando de suas representações por meio do pictórico, o trabalho se inscreveria em como utilizar um representante visual para deixar transparecer uma instância invisível, tal como são as ideias. Isso se justifica quando ele relata que tais esferas subjetivas deixam de compartilhar a mesma natureza do campo dos objetos visuais; logo, vemos somente as *formas* dessas coisas e nos distanciamos de seus *conteúdos essenciais*.

2.4.2 - Mistério do cotidiano

Uma das primeiras grandes exposições de telas de Magritte, realizada na galeria *Le Centaure*, em 1927 foi carregada de controvérsias. O pintor, que já havia passado por aproximações com o Abstracionismo e com o Futurismo, buscava um estilo novo. Estava começando a relacionar suas obras com a liberdade proposta pelo Surrealismo, muito pela tentativa de subverter a natureza dos objetos. Foram duras as críticas feitas a essa exposição. Muitos não compreendiam aonde Magritte queria chegar e qual seria o objeto de suas pinturas, que tanto se distanciavam dos consagrados pela arte até aquele momento. Frente a isso, Magritte rebatia dizendo que suas telas figuravam um jeito de desligar os objetos de sua realidade aparente, um mecanismo de promover as mais impossíveis relações entre tais objetos, escapando aos moldes pré-estabelecidos (MAGRITTE, 2009).

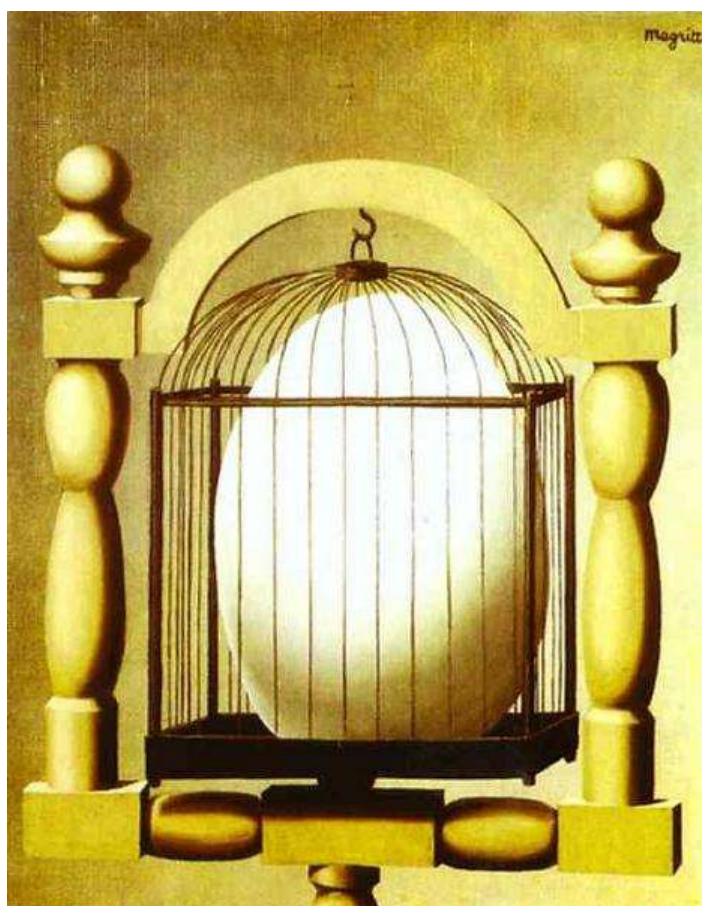
Inaugurava-se ali esse estilo surrealista propriamente magritteano, que consistia na subversão da naturalidade das coisas, em modificar as formas, e até provocar o seu esquecimento, para fazer surgir uma nova relação, novas afinidades. Era, através desses procedimentos, que a realidade misteriosa das coisas poderia emergir e se fazer ver pelas pinceladas registradas em tela pelas mãos do artista. Justamente através dessa forma de abstrair aquilo que é dado de antemão, Magritte aperfeiçoa suas telas elevando o limite da provocação, em muitos casos, ao ponto de representar ali somente o objeto em sua forma aparente, deixando em aberto as inúmeras significações e sensações que podem advir dessa experiência. Esse ato provoca a abertura ao estranhamento do familiar. Permite que lancemos o olhar para as coisas banais, enxergando um mistério que emana de suas simples existências em suas formas mais banais.

A criação de objetos novos, a transformação de objetos conhecidos, a alteração material de certos objetos, o emprego de palavras associadas às imagens, colocar em cena imagens de ideias dadas por meus amigos, o uso de certas imagens de cochilos ou de sonhos foram outros meios empregados com o objetivo de estabelecer um contato entre a consciência e o mundo exterior (MAGRITTE, 2009. p. 143).

O que se segue a isso, são extensas investigações, através das pinturas, onde Magritte promove a mescla entre diversos aspectos da realidade a fim de provocar a naturalidade com que esses objetos são encarados no cotidiano. Nessa perspectiva,

está apto a aparecer o estranhamento advindo dessas apreciações somado às capacidades de afetação daqueles que se olham tais objetos. A natureza banal ganha aspectos poéticos perturbadores quando colocada em debate. São essas imagens eternamente balizantes entre o banal e o misterioso, entre o familiar e o estranho, que irão permear a transmissão dos pensamentos de Magritte para o visual, através de suas pinturas. O pintor busca lançar luz aos elementos que podem se encontrar na sombra do mistério, para provocar aquilo que eles podem vir a ser através desses (des)ligamentos. A exemplo disso, Magritte (2009) relata que certa vez acordou e o olhar para uma gaiola que tinha em seu quarto, enxergou um ovo dentro dela em vez de um pássaro, como seria o habitual; ele, portanto, retrata em tela a possibilidade de *afinidades eletivas* (figura 9) encontradas entre o ovo e o a gaiola, tendo o pássaro como elo entre duas realidades estranhamente paralelas.

Figura 9 : *Les Affinités électives* – René Magritte, 1932



Fonte: (UMLAND, 2013, p. 164)

Após ter vivido intensos anos em Paris, Magritte retorna a Bruxelas em 1930 e, segundo Draguet e Goormans (2013) suas investigações sobre a pintura tornam-se cada vez mais filosóficas. Seus questionamentos se dedicavam a compreensão das representações dos objetos e de seus significados. É nessa época que o pintor formaliza a noção de uma realidade dada de forma problemática, o que possibilita suas investidas na solução pictórica desses problemas através de suas telas. Essas soluções apareciam mais no sentido de provocações do que de responder quaisquer que fossem os questionamentos, e sempre elevaram os objetos ao nível da supra-realidade. Magritte, a essa época, olhava constantemente para o sentido metafórico dos objetos. Suas provocações estavam naquilo que não era possível de enxergar normalmente. Para isso, ele deslocava as imagens de seus contextos habituais e promovia outros olhares para a esfera do cotidiano. Ao mergulhar nessas inquietações, Magritte às eleva para um sentido maior, onde afirma conclusivamente: “todas essas coisas ignoradas e que chegam à luz, me fazem crer que nossa felicidade depende, também, de um enigma ligado ao homem e que nosso único dever é tentar conhecer esse enigma” (MAGRITTE, 2010, p. 79).

3. **MAGRITTE, AS INTERPRETAÇÕES E A PSICANÁLISE**

Quando o assunto é interpretações de obras, é muito difícil um artista aceitar de bom grado que sejam suas expressões sejam atreladas a certas concepções, pois, por muitas vezes, estas acabam enclausurando as potencialidades estéticas de seu trabalho. Com Magritte, não é muito diferente. Ele declara que algumas pessoas, quando são tocadas pela sensibilidade de seus trabalhos acreditam que o real sentido de sua pintura se encerra ali. Ou seja, mesmo que algo comova a subjetividade dessas pessoas, se elas não estiverem aptas a se deixarem abertas, de nada vai adiantar a emoção que é causada. O pintor diz, ainda, que essas mesmas pessoas tendem atribuir sentido rasos a esse sentimento que a obra lhes provoca e isso se torna uma reducionista interpretação.

Em um de seus textos, de maio de 1962, Magritte (2009) comenta essas questões relacionadas à psicanálise. Ele diz que as concepções freudianas visam sempre o reducionismo, que procuram explicar o mistério imanente das coisas e suas obras, ao contrário, procuram exaltar esse mistério. Quase como uma crítica aos moldes de uma metapsicologia, Magritte diz que a teoria psicanalítica “talvez pudesse ser o melhor assunto a ser tratado pela própria psicanálise” (MAGRITTE, 2009, p. 558). O pintor ainda diz que seria melhor que as interpretações psicanalíticas se bastassem simplesmente às artes simbólicas ou fantásticas, mas que não se atrevessem a explicar suas obras.

De fato, existem inúmeros estudos psicanalíticas atribuídos às obras de arte que acabam por reduzir os sentidos das pinturas, ou explicar demais, algo que deveria ser simples. Deixemos claro que não é nosso intuito seguir o exemplo de dois psicanalistas contemporâneos a Magritte que, ao se depararem com a tela *Le Modèle rouge*, que possui duas versões, uma de 1935 e outra de 1937, atribuíram extensas significações sobre a imagem representar um par de sapatos que é metamorfoseado em dois pés, criando concepções envolvendo o fetichismo e diversas correlações fálicas a tais objetos. Essas interpretações somente causaram incômodo, inclusive em Magritte que ficou admirado com a capacidades dos dois em enxergar tantas relações em uma simples imagem (TORCZYNER, 1978).

Magritte relata esse episódio em uma carta enviada a Scutenaire, em março de 1937, quando o pintor estava em Londres para uma exposição. O belga conta que, por intermédio de um colega artista, havia passado uma tarde em companhia de dois médicos, afeitos à teoria freudiana, empenhados na utilização de processos artísticos em seus trabalhos analíticos e muito interessados no trabalho de Magritte. O pintor diz que eles enxergam em *La Modèle rouge* claras relações com o tema da castração. Assim, em tom irônico, Magritte na hora lhes faz um desenho que chama de *psicanalítico*, contendo a figura de um canhão. O resultado não é diferente; os dois logo relacionam a figura a uma significação fálica, o que leva Magritte a concluir, nesta sua carta, como se sente decepcionado e aterrorizado com as associações interpretativas que um mero e inocente desenho pode produzir sob essa ótica psicanalítica.

Em outro momento, em uma carta escrita a um certo Monsieur Hornik, em 1959, na qual Magritte explica a belíssima construção de sua tela *La Durée poingardée*, de 1939, descrevendo seu processo de tornar o pensamento visível, encontramos mais uma dura crítica traçada às teorias psicológicas, em que a psicanálise se inscreve. Magritte relata que tais teorias não explicam propriamente nada. O pintor alega que, por mais que tentem manifestar o pensamento, elas impossibilitam sua fluidez, enclausuram-no em suas rígidas interpretações. Magritte (2009) argumenta que o pensamento possui uma existência desvinculada da psicologia, sendo ele o mecanismo inaugural de coisas como as imagens, as ideias, os sentimentos, as sensações e, mesmo, a própria psicologia. Ou seja, a seu ver, o pensamento é anterior a tais processos.

É válido também destacar aqui um breve comentário que Magritte faz em uma troca de correspondências com Harry Torczyner, em 1965, flertando com o tom chistoso da situação. Seu amigo havia lhe corrigido uma falha ortográfica encontrada em sua última carta e notara que o pintor havia enviado um desenho esquecendo de dar um título. A saber, Magritte, ao referir-se a *Gradiva*, romance de Wilhelm Jensen [ao qual ele esquece também o nome], engana-se e escreve *Gravida*. O pintor nota, então, que esse lapso e seu esquecimento poderiam ser um prato cheio para qualquer especialista da teoria freudiana. Magritte, nesta resposta, escreve:

[...] A respeito dos títulos: é “GRADIVA” (mesmo se por engano, eu tenha escrito “GRAVIDA” como você corrigiu ortograficamente). “Gradiva” é um romance de... (me esqueci o nome) acompanhado de uma análise de Freud. Esqueci-me também de ter dado um título ao desenho. Talvez isso seja significativo para um médico freudiano (MAGRITTE apud TORCZYNER, 1978, p. 62, *tradução nossa*).

Apesar de todas as reprovações em tons irônicos e críticos, feitas pelo pintor à teoria freudiana, pensamos que as relações entre recepção estética e psicanálise podem contribuir muito para amenizar essa querela das interpretações, tão rechaçadas por Magritte. Tais procedimentos permitem dedicar um olhar amparado pela teoria freudiana, atento aos detalhes que podem emergir das obras de arte, mas sem atribuir sentidos cristalizantes, pois mantém o foco na relação sensível entre artista-obra-espectador. Nesse aspecto, a relação do olhar se faz importantíssima para o estabelecimento dessas relações. É através dos olhos que a percepção visual se inicia, aí então outras relações começam a ganhar corpo. Assim, em certas obras onde Magritte representa justamente os órgãos responsáveis pela visão, reside nossa primeira partícula de estranhamento, como *veremos* a seguir.

3.1 – Arte e psicanálise: por uma atitude psicanalítica implicada

Podemos afirmar e compreender que a civilização ocidental esteja edificada no ato e na produção do *olhar* (SOUZA & SILVA, 2012). Seja o olhar passivo contemplativo que observa as sombras projetadas na parede da caverna, o olhar panóptico vigilante ou, enfim, o olhar do ideal apolíneo, que lança luz em direção ao conhecimento racional. Nesse sentido, o olhar é moldado e direcionado à perfeição, seja nas artes ou na filosofia. O olhar se torna, então, símbolo máximo do conhecimento, da razão solar do esclarecimento iluminista. Assim, o olhar da tradição clássica platônica, contemplativo da natureza, adquire aqui um caráter moral, doutrinador, balizado pelo cristianismo. Nessa perspectiva, a visão direciona-se para a moral da boa conduta racionalista. Pode-se afirmar que, sob esta ótica, o ato de ver é o *logos* disseminador da luz do iluminismo.

Em contraposição a isso, o sujeito, através de divergências dionisíacas, liberta-se das amarras do puramente contemplativo para criar suas próprias concepções do

campo do visível. É o que Maurice Merleau-Ponty (2004) chamará de olhar metamorfoseado e Georges Bataille, em diversas obras, indo mais além, suscitará a possibilidade quase visceral de uma desocularização do olhar, ou seja, a retirada do olhar de seu hábitat natural e naturalizante; o olhar castrado. A realidade visível é posta em xeque, o olho como signo é provocado a entrar em transe, a transcender o ato da visão; o olho que vê passa a ser o olho que é visto. Nessa linha de deslizamentos do senso ao não-senso, Magritte (2009) escreve e inscreve suas inquietações ao olhar habituado com a realidade racionalista através de seus quadros. Ele cria suas provocações atribuindo um deslocamento àquilo que é habitual à visão, utilizando-se de toda a liberdade que os artifícios da pintura podem favorecer. Suas imagens podem levar a percepção a um nível além da simples representação das coisas visíveis, buscando atingir a representatividade visual de instâncias não visíveis, como o pensamento.

Atuando quase como um linguista que coloca em crise a escrita alfabética para emergir a possibilidade de outras escritas, Magritte (2009) trabalha o estranhamento do olhar, o deslocamento da visão para a criação de outras realidades antes escondidas ou impossibilitadas de serem vistas. Nesse ponto, somos instigados a nos perguntar quais são, portanto, os limites do olhar; sua constituição é colocada em fricção com a materialidade da pintura. Nos vemos, frente às provocações magritteanas, à beira de um abismo, onde singularidades selvagens beiram as experiências do fora. Instaura-se, então, o salto de uma realidade diretamente para a uma singular *surrealidade*, da superfície plana a um não-lugar, vazio por excelência, mas apto a uma multiplicidade de preenchimentos plenos de sentido: um vazio constitutivo.

Para a maioria dos pintores, o mundo se apresenta como puramente visual. O artista lança seu olhar para a realidade que se apresenta aos seus receptores oculares e a traduz através das tintas justapostas nas telas. A pintura poderia se inscrever como uma espécie de delírio, como a possibilidade de visualizar outras realidades que não somente a habitual, de se aproximar de maneiras singulares aos objetos visíveis do cotidiano. A realidade dos pintores se daria ambigualmente que, por um lado, se constitui de forma completa, ao implicar o mundo ao redor, e por outro, parcial, por se apoiar puramente na visão do mundo (MERLEAU-PONTY, 2004). Nesse sentido,

poderíamos pensar que lançar o olhar para uma obra de arte, na tentativa de possibilitar uma ligação com ela, se aproximaria do modo como se estabelece uma relação transferencial na clínica psicanalítica.

Com isso, é possível dizer que a psicanálise e arte possuem íntimas conexões, já que “não param de se atrair, se distanciar e se esbarrar, às vezes desastrosamente, até hoje” (RIVERA, 2011). Tamanha é a relevância dessa afirmação que, Freud, como sabemos, dedicou-se em muitos de seus estudos a explorar as relações entre esses universos. Entretanto, até os dias atuais é comum ver o uso de “estética” e “teoria de arte” como sinônimos. Ao modo que, como sugere Inês Loureiro (2003), com apoio nas ideias do filósofo Hubert Damisch, é preciso fazer um discernimento entre teoria de arte e estética, sobretudo para entendê-las no contexto e nos atravessamentos do campo do pensamento freudiano.

A autora mostra que a estética traz em sua definição essencial a noção de “sentimentos” e “sensações”. Desde Baumgarten e Kant, essa significação surge atrelada às coisas que consistiam em promover a exaltação do belo. Tendo em vista a concepção de arte daquela época, é natural que esse vínculo entre estética e arte seja estabelecido. Contudo, um aprofundamento se faz necessário. Baseando-se em Wolfgang Iser, Loureiro (2003) demonstra que as concepções de estética sempre são construídas variando de acordo com o contexto em que são pensadas, ou seja, são relativas e não possuem algo pré-estabelecido em seu cerne. Nesse sentido, podemos encontrar “entrincheiramentos gerativos” (p. 24), ou seja, conceitos e noções específicas de estética, em vários dos textos do criador da psicanálise, sendo elas evidenciadas basicamente em três textos: *O chiste e sua relação com o inconsciente* de 1905; *O Estranho*, de 1919; e *O Mal-estar na civilização*, de 1929. Estas assumem três definições que, de acordo com Inês Loureiro, são:

- a) domínio das atividades associadas ao prazer obtido pelo próprio funcionamento do psiquismo e sem outra finalidade que não esta (1905); b) doutrina da qualidade dos nossos sentimentos, que envolve o estudo do belo, mas não se reduz a ele (1919); e c) ciência do belo (1929) (2003, p. 31).

Conforme Loureiro (2003), em primeiro lugar, passando pelo modo como Freud entende a estética, encontramos em *O Chiste e suas relações com o Inconsciente* de 1905, um posto privilegiado do chiste no âmbito da estética pois,

segundo o psicanalista, ela [a estética] trata-se de um objeto ao qual não pedimos satisfações, mas ainda assim colhemos o gozo proveniente dali, somente através de sua contemplação. O que reflete um jogo de interesse e desinteresse bastante específico, atravessado pelas noções de controle direcionadas ao e pelo prazer.

Em seguida, encontramos outras noções no que concerne o pensamento sobre *O Estranho*, de 1919. Aqui, podemos ver debates acerca da transitoriedade e de estranheza que ganham corpo com a discussão sobre o objeto que talvez seja mais deixado de lado pela estética, ao modo que Freud pensava, pelo menos. Tais reflexões intuem uma noção de qualidade atrelada à estética, e amplamente inundada por um juízo contextual de discernimento entre aquilo que é digno de ser considerado belo – e, por conseguinte, contemplado pela estética - e o que não possui tais qualidades de beleza. Entretanto, o sentimento de estranheza é fundamental para promover uma certa *suspensão* dos sentidos e possibilitar a abertura do pensamento sobre as obras de arte. Algo que Loureiro (2003) aproxima da noção de sublime encontrada em Kant.

Por fim, em *O Mal-estar na civilização*, de 1929, podemos encontrar a noção que, segundo Loureiro (2003), talvez melhor defina o pensamento estético freudiano. A saber, essa reflexão coloca a beleza como forma de evitar a infelicidade humana. E “beleza” aqui comporta todos os seus níveis, seja das relações sociais, das produções científicas, bem como das manifestações artísticas. Sendo imprescindível o nosso acesso sensível e de juízo de gosto. É importante notar ainda um caráter paradoxal atrelado aqui à estética. Segundo Freud, a ideia dessa referida beleza é amplamente investigada, mas sem nenhuma constatação acerca de sua origem em essência. Caracterizada como uma ciência do belo, ela evidencia que a beleza é necessária, porém, como mostrado, a beleza é relativizável segundo uma determinada faculdade de juízo, tal argumento torna ela inútil (LOUREIRO, 2003).

Esse panorama serve como base para nos situarmos um pouco melhor quanto às discussões entre estética e psicanálise, deixando mais claros os discernimentos entre teoria de arte e estética, compreendendo que esta última possui um caráter transitório e variante conforme o contexto em que está referenciada, bem como a teoria de arte também possui suas especificidades de acordo com o seu

momento de erupção. Nesse sentido, buscando permitir o amplo envolvimento de nossa subjetividade, e, como trataremos aqui de experiências estéticas, com a intenção de garantir a abertura diante das obras de arte viabilizando o pensamento sobre as pinturas, atende aos nossos interesses um modo disruptivo de aproximação entre as reflexões estéticas e a práxis psicanalítica; a Psicanálise Implicada.

As obras de arte possuem capacidades ímpares, sobretudo quando brincam com questões de realidade e “representações”. Elas nos instigam, nos inquietam e provocam nosso senso perceptivo de tal forma que podemos indagar a realidade habitual através de uma simples representação, em óleo sobre tela por exemplo, de um objeto cotidiano. João Frayze-Pereira (2010) busca apresentar em *Arte, Dor* os caminhos para se posicionar com uma atitude psicanalítica diante das obras de arte. Para tanto, logo de início ele adverte que é necessário compreender quais as maneiras existentes de se fazer tal coisa. A experiência estética sempre permeou o pensamento psicanalítico de Freud de diversas maneiras e sob diversos contextos. O pai da psicanálise dizia que os poetas sempre estavam um passo à sua frente no que se refere aos lugares que ele desejara chegar sobretudo no âmbito do Inconsciente. Contudo, embora as artes sejam caras ao pensamento freudiano, sua apropriação é mutável mesmo ao longo das obras do próprio Freud. Não bastasse isso, muitos desdobramentos têm sido construídos ao longo dos anos para promover estudos acerca dos diálogos e entraves presentes entre Arte e Psicanálise.

O mais comum de se encontrar, quando um olhar psicanalítico é lançado para a arte, é uma *aplicação* do método. As artes, sobretudo as plásticas, têm a capacidade de nos colocar em estado de suspensão e a forte ligação das imagens vistas em quadros com representações quase oníricas podem seduzir o espectador-analista ao ponto de querer lançar interpretações selvagens, acabando muitas vezes por cometer abusos e reduzir a abertura potencial da obra a conceitos enclausurados em si mesmos. Essas interpretações caracterizam muito mais um olhar alheio, distanciado, talvez colonizador. O *porém* se encontra em localizar onde estaria a importância de tal interpretação, que beira o absurdo, para a obra de arte ou mesmo para a psicanálise.

Em certo momento Freud (2006 [1910]) buscou analisar Leonardo Da Vinci, mais especificamente utilizando-se de sua pintura *Santana, a Virgem e o Menino*, apresentando proposições interpretativas características do começo do século XX aplicadas a um Leonardo vindo do *Quattrocento*. Essas interpretações, apresentadas em *Leonardo da Vinci e uma interpretação de sua infância*, foram tidas como assunto da “má psicanálise da arte” (RICOEUR, 1977, p. 147), que aplica conceitos de uma época a um determinado objeto no geral deslocado de seu real contexto a ser analisado, produzindo assim um desnecessário *psicanalismo*, que inevitavelmente reduzirá a potência da obra de arte. Não obstante, esse texto foi assunto de vários debates que contestam, inclusive, os fatores e os dados que permitiram Freud criar essa análise do pintor renascentista. Afora isso, é preciso estar atento ao dinamismo das artes, sobretudo, em nosso assunto aqui, na efervescência das vanguardas europeias do início do séc. XX, onde, dentre tantas provocações, os limites do real e representacional se desvanecem em função de questionamentos sobre o que é arte ou não.

Nesse sentido, então, uma interpretação psicanalítica de uma obra de arte não se dá apoiada aplicações generalizantes da própria teoria, consultando e aplicando seus termos, pois corre-se o risco de exterminar as inúmeras possibilidades de abertura que a inquietação da obra nos permite. De nossa ótica, seria infrutífera uma discussão acerca de um “conteúdo psicanalítico” que as telas de Magritte poderiam revelar. De outro modo, nosso trabalho aqui atenta-se a discutir o que se encontraria *ao lado* do visível nas telas, ou seja, os elementos que estariam imbricados nos pormenores da criação das obras, atentando-nos para todos os detalhes que possam emergir, tendo como pano de fundo os escritos de Magritte, sob um modo de trabalhar amparado na teoria psicanalítica.

É mais recomendado um estado de abertura que leve à produção de uma leitura bem fundamentada ao modo de pensar e trabalhar mais básico do pensamento freudiano, por meio de associações - *livres*, pode-se dizer - onde o caminho possível se dá através do inconsciente do próprio analista-espectador. Como uma preciosa argumentação, esse procedimento de trabalhar é definido por Frayze-Pereira (2010), em extensão ao pensamento de André Green e Alain Grosrichard, por *Psicanálise Implícada*. Ou seja, à medida que toda obra possui uma dimensão *visível* margeada e

constituída por uma *invisível* (FRAYZE-PEREIRA, 2010), - equiparando-se, à vista disso, a uma relação contratransferencial – as obras de arte podem inquietar o inconsciente do espectador que, a partir disso, tende a produzir um trabalho de interpretação: a instância visível da obra entra em sintonia com a instância invisível dela mesma e, conseqüentemente, de quem a analisa.

Entretanto, é justo que façamos aqui ressalva acerca da aplicação da psicanálise no que diz respeito à análise de obras de arte, em contraponto à implicação da teoria. O problema não estaria, a princípio, em interpretar aplicando conceitos psicanalíticos à obra, mas no modo como o analista chegou a essa premissa. A aplicação da psicanálise a uma obra de arte seria como uma cegueira diante do fenômeno que se mostra; o analista busca tanto encontrar um sentido escondido na obra ou no inconsciente de seu respectivo autor, que acaba por tornar sua interpretação racionalista, artificiosa (GREEN, 1994: DIONISIO, 2012). Dessa maneira, o analista que se acomoda em apenas produzir uma “leitura psicopatológica” de uma expressão estética e “não suporta o lugar de analisado da obra”, acaba por impossibilitar quaisquer interpretações outras que não sejam aquelas provenientes de seu suposto saber.

Nesta perspectiva, então, o procedimento de trabalhar com a psicanálise implicada proporciona uma espécie de “escuta” da obra de arte que direciona nossa atenção aos *detalhes* do objeto, como feito em *O Moisés de Michelangelo*, onde a atenção de Freud (2013 [1914]) se detém em certos pontos muito específicos da escultura, a saber: o modo como as tábuas dos mandamentos são seguradas e a posição das mãos de Moisés em relação a sua barba. Além de explorar, sem receio, as inquietações que a escultura causa em sua própria subjetividade. Dessa maneira vemos a construção da tal leitura aos moldes de um detetive, onde Freud mostrará o “particípio passado da cena”, criando uma leitura que parte dos indícios sobre o que teria acontecido até o instante exato daquela representação. Nesse sentido, o criador da psicanálise produz uma “interpretação que corre na exata contramão do que a fortuna crítica a respeito da obra havia estabelecido até aquele momento (isto é, 1914)”, em que muitos outros estudiosos defendiam que a cena ali retratada por Michelangelo mostraria “a calma que precede a explosão do personagem ao

testemunhar a adoração do bezerro de ouro, tal como se lê no Primeiro Testamento” (DIONISIO, 2018, p. 180).

[...] os comentadores de até então se filiaram estritamente ao texto canônico, ao contrário de Freud, que então nos oferece uma recepção bastante inusitada daquele Moisés, interpretando-o como personagem *superior* ao bíblico, como afirma literalmente em seu texto, e que a propósito consigna um maior interesse do espectador pela obra – finalmente, dirá Freud, esse seria o segredo do impacto que a imagem produzia nele a cada visita repetida que de tempos em tempos ele refazia a San Pietro in Vincoli (DIONISIO, 2018, p. 180, *grifos do autor*).

Olhar para o detalhe, através dessa perspectiva de trabalho é, em certa medida, produzir três instâncias: um recorte; uma aproximação e; estabelecer uma relação parte pelo todo (DIONISIO, 2018). Para ampliar o escopo sobre o trabalho de reflexão estética, amparando-nos em um paradigma indiciário, dois outros conceitos se apresentam: a noção de um caráter *sintomático* (*sintomal*) do detalhe perceptível e a concepção de um *inconsciente estético*, proposta por Jacques Rancière (2009). Segundo este filósofo, com a modernidade, surge a possibilidade de abertura de um inconsciente relacionado às vias estéticas, em que emerge um “regime do pensamento no qual haveria uma total abertura para a coexistência de paradoxos e contradições no modo de encarar a arte” (DIONISIO, 2016, p. 89), rompendo dessa maneira com o modo de encarar a realidade característico do pensamento clássico. Ocorre, portanto, a cisão com um regime de pensamento ao qual Rancière (2009) classifica como *representativo*, que funcionava “a partir de uma hierarquia pré-estabelecida de temas e de modos de composição que procuraria excluir daí quaisquer rastros de ambiguidade”. (DIONISIO, 2016, p. 89). De acordo com essa premissa, a experiência estética encontra uma horizontalidade sem hierarquizações. Tais proposições possibilitam uma simultaneidade de realidades, pensamento e não-pensamento, sentido e não-sentido, enfim, de uma total ambiguidade, que acima de tudo se reivindica possível. Não há mais oposição entre racional e emocional, tais instâncias coexistem, formando uma identidade de contrários; o “*pathos* convive com o *logos* e não se opõe a ele” (DIONISIO, 2016, p. 90).

Para a criação de uma leitura crítica, de uma obra plástica ou literária, baseada nos procedimentos da psicanálise implicada, podemos nos referenciar ao que Freud qualificou como tratamento *de ensaio* e que Lacan viria a propor como o

tempo lógico da sessão terapêutica, em relação ao nosso primeiro olhar receptivo direcionado ao objeto estético. Na experiência estética há um tempo inicial onde se cria uma relação da obra com seu analista para, posteriormente, produzir-se um conjunto de implicações que possibilitará a subversão de qualquer possível relação hegemônica do analista sobre a obra, em virtude de que “o resultado da leitura se constrói mediante o enigma proposto *pela obra*, assim como *pelos efeitos subjetivos* que abre ao ser percebida” (DIONISIO, 2012, p. 152-153, *grifos do autor*).

A obra de arte, enquanto fenômeno estético relaciona-se com quem a recebe da mesma forma que é interrogada, ou seja, as provocações podem partir tanto do olhar para a obra como através de sua via contrária. Nesse aspecto, estabelece-se a produção de uma análise onde o sujeito, enquanto percebe a obra de arte, e contando somente com sua subjetividade (GREEN, 1994), investiga o olhar proveniente dela em relação ao seu, ou seja, discute aquilo que *responde* ao seu olhar (DIONISIO, 2012).

À essa maneira, portando, a configuração de uma interpretação psicanalítica das obras de arte se dá no âmbito sensível. Tal como Magritte (2009) definia, são as *emoções estéticas* a força motriz das artes, presentes tanto nas coisas que lhe tocavam no dia a dia, como sendo a finalidade do que ele buscava transmitir através de uma pintura. Pode-se pensar, então, que reside aí o início de qualquer relação transferencial das obras de arte com o sujeito que as observa: nas *emoções estéticas* que ali se criam. Partir desse ponto é suficiente para se deixar tocar pelas artes, sendo possível “esquecer-se de si, para deixar-se surpreender”, fazendo surgir inúmeras questões e múltiplos estranhamentos,

[...] e antes de falar por sua própria conta, será preciso que o espectador-analista empreste sua própria voz a essa estranha potência que o interpela, respeitando a Psicanálise e, sem redução ou idealização, a desnorteante força da Arte. No entanto, [...] não é fácil manter os olhos abertos para acolher o olhar inquietante que nos interpela. Esse olhar outro (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 91).

Nessa premissa, uma incursão pelos desdobramentos da percepção e da atenção se faz necessária. Dentro destes meandros, Paul Ricoeur (2016) evoca Husserl na intenção de introduzir a questão da compreensão daquilo que é vivenciado acima da possibilidade de sua explicação. E, tratando desta temática, parte da

premissa de que o ato da atenção é por si próprio intencional, ou seja, a palavra como verbo exige um complemento, para, conseqüentemente, se dar a sua ação. A atenção está referenciada a alguma outra coisa. Dessa forma a atenção está intrinsecamente ligada ao objeto a que se volta, e esse objeto se liga de volta ao ato que lhe é direcionado, em uma íntima relação. Ora, a que se presta atenção?

Ricoeur (2016) dirá que a psicologia clássica responderia que se presta atenção a representações. O autor vai negar essa afirmativa em duas vias: primeiro defendendo que a representação é, por si só, um ato intencional e não mental; e segundo, dizendo que a atenção distingue numericamente da representação, conceito este que ele relaciona com a percepção e esclarece que o ato de perceber está distante de ter um significado interior, ou seja, criar a consciência de uma representação. Refere-se, portanto, ao ato de conhecer o exterior, o mundo e os objetos. Em sequência, Ricoeur (2016) explica que a percepção, e a intencionalidade do ato de perceber, falam muito mais da relação que se estabelece com o Outro do que das relações internas que provocam essa ação. Aqui o filósofo alerta para uma perigosa tendência de forçar simetrias entre o ato da percepção e o objeto percebido: “o ato de perceber não é interno senão na operação de apreender um objeto externo, o objeto percebido não é externo senão como objeto *do ato*” (RICOEUR, 2016, p. 46 *grifo do autor*). Dessa forma, é possível compreender aquilo que chama de sentido original da percepção: sua intencionalidade.

Atenção e percepção tomam a mesma significação, pois é fato que, quando se percebe, percebemos *algo* e, da mesma forma, quando prestamos atenção, prestamos atenção *a* alguma coisa. E esta coisa, segundo Ricoeur (2016) apoiando-se antes no senso-comum do que em quaisquer teorias, não é senão prestar atenção à coisa percebida: “o que vejo é o que olho, o que escuto é o que ouço” (2016, p. 46). Entendemos que prestar atenção caracteriza-se como um modo de perceber, convém inaugurar, então, o ato de *perceber atentamente*. Dessa maneira é possível distinguir os *aspectos* que saltam aos olhos da percepção atenta e quais as *impressões* que eles causam na subjetividade daquele que se relaciona com esses objetos, ou seja, é necessário compreender o *modo* e *como* se estabelece uma percepção atenta.

Cabe aqui a necessidade de elucidar a noção de percepção segundo as concepções fenomenológicas, de acordo com Danilo Veríssimo (2016), a experiência perceptiva do mundo está em uma posição anterior às outras formas de relação do sujeito com o objeto, ou seja, como um *a priori* perceptivo. Desde Husserl, ocorre uma ruptura com as teorias naturalistas e os olhares se voltam tanto ao modo como o sujeito se relaciona perceptivamente com seu ambiente como ao jeito com que o objeto a ser percebido irá se doar para a atenção. Nessa medida, essa relação de desvelamento do mundo ao redor caracteriza a consciência transcendental, visto que na premissa de uma redução fenomenológica o conceito de “ser” do objeto está intimamente atrelado a esse seu *aparecer*: “O aparecer de tudo que “é” coloca a percepção no centro dessa filosofia dedicada a investigar o *a priori* universal da correlação entre a subjetividade e aquilo que aparece” (VERÍSSIMO, 2016, p. 522).

Tratando-se do aparecimento da coisa, em caráter fenomenal, é importante destacar o inacabamento que está intrínseco à percepção e ao conhecimento. É através da diferenciação que algo é percebido, mas também é assumido aqui o caráter da percepção por partes, ou seja, pelo seu perfilamento. O que se percebe de determinada coisa ou objeto é tão somente uma face dela, sendo impossível a percepção dimensional de todas as faces ao mesmo tempo. Essa característica é chamada de *perfil perceptivo*, e comporta consigo toda a totalidade do objeto, mesmo com a clara incapacidade de visualização dele todo de uma só vez.

A percepção, dando-se através de *perfis* reserva as potencialidades da parte pelo todo. Essa noção, esclarece Veríssimo (2015), surge do conceito de *Abschattung*, muito caro a Husserl. Tal concepção é traduzida pela palavra *perfil* ou *esboço* e se refere, portanto, ao modo que as coisas se postam perante a percepção, através de diversificadas faces atreladas também ao fator de movimento presente nessas aparições. Nesse sentido, fundamental à percepção é o modo como os movimentos circunscrevem os horizontes, as figuras e os fundos daquilo que será percebido. O modo com que nos colocamos diante um objeto e mesmo o modo com que tal imagem objetal nos é colocada, influenciam diretamente na doação daquele específico perfil ao qual repousa nosso foco atencional. Dessa maneira, a percepção de uma coisa se dá atrelada também a uma *falta*, ou seja, ao inacabamento do objeto

perfilado, gerando uma força motriz que nos movimenta em direção ao conhecimento da imagem percebida (VERÍSSIMO, 2015).

Ricoeur (2016), por sua vez, assume o cartesianismo do termo e sua amplitude, isto é, o ato da percepção está atrelado àquilo que é considerado (pelo sujeito) como *espetáculo*. Dessa premissa, deriva a percepção sensível que contém uma classificação muito mais minuciosa de atos, em que, por exemplo o ato de ver - com os olhos - é apenas uma modalidade de perceber dentre várias outras possíveis, a qual, por si própria também comporta modalidades possíveis de ramificações componentes do ato de olhar. Portanto, todas estas modalidades e aspectos, em primeiro e segundo planos, compõem o campo da percepção, em sua totalidade.

De acordo com Ricoeur (2016), o ato da percepção se constitui apoiado em duas características essenciais da atenção: clareza e distinção. Estes dois aspectos estão ligados, pois segundo o filósofo, ao momento em que se distingue um objeto de outro automaticamente ocorre o processo de aumento da clareza da percepção desse objeto. Trata-se de um fenômeno de contraste entre o que há de essencial no objeto distinguido. É, pois, este contraste que delimita os objetos, não havendo a necessidade de considerar, segundo ele, esforço e inatenção, somente contrastes. A saber, o campo da inatenção é formado pelo fundo do objeto percebido, entretanto, esse aspecto é dinâmico; o que delimita os aspectos de primeiro ou segundo planos é a percepção atenta.

Nesse sentido, pode-se aprofundar a noção de clareza do objeto percebido através de contribuições da psicologia da *Gestalt*. Uma percepção atenta se dá inicialmente na intenção de se lançar às relações entre figura e fundo. Indo mais além, constituem-se campos quase geográficos da percepção, em que se formam relevos de acentos perceptivos. A percepção é direcionada para o objeto que se distingue entre o vale da espetacularização. Os planos espaciais entram em voga e colocam o dinamismo da percepção para funcionar. É necessário ressaltar que não há hierarquias pré-estabelecidas entre os planos de relevo da percepção atenta, sendo este ato paradoxalmente dinâmico.

O paradoxo da atenção está inscrito em uma mudança de aspecto daquilo que é percebido, no entanto sem que ocorra a mudança de sentido dessa percepção,

aponta Ricoeur (2016). A percepção atenta nos leva a considerar o relevo da natureza percebida. Dessa maneira, os objetos podem balizar entre primeiro e segundo planos, a depender do nosso foco de atenção. Quando ocorre esse deslizamento entre os planos do foco da percepção, não quer dizer que o segundo plano não estava ali anteriormente, ou que não faz parte do primeiro plano que fora antes percebido. Ocorre aí a mudança intrínseca à percepção atenta, em que é inaugurado um aspecto novo do objeto. Trata-se da lógica de clareza e distinção mesclada ao deslizamento por entre as configurações do relevo do objeto ao qual a percepção se direciona. É nesse aspecto que Ricoeur (2016) diz que não há sentido em explorar um campo com o olhar de inatenção, pois toda uma paisagem é, conseqüentemente, percebida junta, com um aspecto total, onde o que varia é somente o foco da atenção.

Um mesmo objeto, quando nos é apresentado, possui diversas faces perceptivas. Ricoeur (2016) apoiando-se em Husserl mostra que nunca conseguimos perceber um objeto de uma só vez, nos relacionamos perceptivamente com ele através de esboços, de versões desse mesmo objeto. Isso, contudo, não quer dizer que o objeto não seja o mesmo em suas diferentes versões perceptivas, somente nos é revelado seus novos aspectos, sem mudança de sentido. A imagem é inesgotável à percepção. O número de formas com que o objeto há de se mostrar é incontável, tal qual o número de formas que ele pode ser percebido perante aos modos de atenção. Em suma, o objeto sempre transborda os limites da percepção e sua totalidade nunca é captada de forma única, porém, todos esses incontáveis esboços de percepções já são, por si só, percepções do objeto.

A exigência que nos é requerida é a de que nos movimentemos em relação ao objeto, que façamos a volta em torno dele para então percebermos as faces que se escondem e que se mostram de cada diferente ponto de vista. O objeto nos instiga a buscar seu desvelamento, a desvendá-lo com nossa percepção atenta, que deslizemos a atenção por entre os planos que se fazem espetáculos diante de nossa percepção. Esse desvelamento exige antes uma mudança de aspecto de nossa atenção que um movimento do próprio objeto. No entanto, sua identidade se fará em um viés contrário, em que o objeto se apresenta em várias faces diante da nossa percepção. Nesse sentido, se dá uma relação dupla, voluntária e involuntária ao mesmo tempo.

Quando nos dedicamos a pensar sobre o ato da atenção, Ricoeur (2016) nos alerta para duas grandes problemáticas. Uma diz respeito a dificuldade temporal de manter uma introspecção. Ocorrem muitos cortes quando se trata de pensar sobre o ato da atenção, e este, em si, não é apreendido de forma considerável. A outra dificuldade se inscreve no aspecto de uma atitude de reflexão diante do ato da atenção. O autor expõe a impossibilidade de que todo ato seja integralmente refletido, distante, ou seja, o ato da percepção implica um envolvimento com o objeto e, nesse sentido, não é possível abster-se dessa relação, olhar totalmente de fora. A própria implicação do sujeito nessa relação já classifica uma mudança na observação, já é em si uma atividade, não sendo possível observar sem se afetar, sem a vivência da inerência desse ato. Em suma, há a dificuldade da apreensão própria do ato da percepção, pois sempre haverá a dependência ativa do outro nesse ato, sendo essa premissa indispensável para produzir um pensamento sobre o próprio ato da percepção atenta.

Nesse ponto, se inscreve um questionamento referente não ao *modo* que se dá o ato de atenção, mas ao seu *porquê*. De acordo com Ricoeur (2016) a intencionalidade do ato não se dá por uma suposição *a priori* ou por expectativas de hipóteses pré-concebidas, mas sim pela ingenuidade do olhar perante as coisas do mundo. É a busca inerente dessa ingenuidade que caracteriza a força motriz da percepção, em certa medida atrelada a um desejo, uma necessidade. Jogamos os objetos para segundo plano com a finalidade da interrogação. Por conseguinte, a percepção se dá no sentido em que direcionamos nossa atenção ao objeto, através de focos e desvios do olhar. E, nessa premissa, a atenção não se dá por uma antecipação, mas pelo ato capaz de surpreender a ingenuidade do olhar, chamado aqui pelo autor de *espanto*.

O modo que a atenção se dá nos orienta a viver em meio a um intervalo entre o olhar gratuito e o olhar fascinado. Onde este último se refere a captura da atenção, aquilo que de certa forma nos direciona através de nossas obrigações ou mesmo de nossos desejos. Por outro lado, estaria a capacidade de nos mantermos abertos à percepção, de deixar a receptividade possível e de gerar a possibilidade de nos espantarmos com os objetos percebidos. Contudo, o olhar fascinado e o olhar gratuito estão interligados, sendo somente uma questão temporal que os diferencia. Essas

dimensões temporais dividem-se em duração sofrida e duração dominada, em que na primeira somos capturados pelos objetos percebidos e na segunda, nós temos o controle da percepção e, portanto, a possibilidade de desvendá-lo.

É válido mais uma vez ressaltar que a atenção não se caracteriza por um jogo de forças contrárias à inatenção. Tudo que é percebido é válido ao campo da atenção, o que ocorre é uma mudança de foco diante do objeto percebido e não uma luta contra as forças da distração, alerta Ricoeur (2016). Sob tal perspectiva, toda a imagem percebida é parte de um todo não hierarquizado, mas somente capaz de abrigar nossa atenção por diferentes durações temporais, em que se estabelece a relação voluntária e involuntária entre sujeito e objeto.

Uma outra derivação que nos é apresentada de forma clara e pode auxiliar na compreensão dos processos que se colocam entre sujeitos e obras de arte é a concepção de imaginação e suas interpelações pela percepção. Essa noção é entendida por muitos comentadores da obra de Ricoeur ora como um conceito-chave, ora como um conceito funcional (SANFELICE, 2012). O fato é que o filósofo se dedicou em várias obras na compreensão dessa conceituação que assume várias perspectivas, partindo do social, passando pelo transcendental, pela ótica psicanalítica, pela hermenêutica até chegar ao conceito de imaginação criadora (CASTRO, 2002). Essa argumentação transitória sobre a imaginação, dentro do pensamento de Ricoeur, caminha entre as concepções de Husserl e Kant, em determinados momentos se aproximando mais da primeira corrente de pensamento do que da outra, mas sem nunca as abandonar.

Através de um traçado histórico da tradição filosófica, Vinícius Sanfelice (2012) demonstra que a imaginação, desde Platão, Pascal, Spinoza, Hume, fora sempre entendida com um teor de reprodução, como uma cópia da imagem. Uma exceção se dá na teoria de Jean Paul Sartre (1996), em *O Imaginário*, quando este associa a imaginação ao seu conceito de liberdade, sendo uma condição necessária para o surgimento desta, como define Sanfelice:

A imaginação, não sendo o irracional e absoluto “nada” de uma visão romântica, pode alterar a realidade ao desdobrar novas dimensões dela. Esse poder de transformação só pode ser efetivado se ele não é introduzido a partir do “nada”; para não ultrapassar, por exemplo, o limite entre criatividade e

esquizofrenia, a imaginação produtiva deve conter o suficiente da imaginação reprodutiva (2012, p. 91)

Nesse sentido, segundo o autor, a imaginação ganha possibilidade de não ser simplesmente uma reprodução, sobretudo, na tragédia grega e na utopia, onde os conceitos de realidade estariam suspensos. Podemos incluir aqui, também, o campo da surrealidade como possibilidade de aparecimento dessa imaginação criativa. São esses momentos em que a ideia de uma imaginação possível de ser produtiva, acima de uma reprodutiva, nos levam a pensar nas aproximações da imaginação com os processos de percepção voltados à realidade. Isso se dá através de relações com o pensamento kantiano (SANFELICE, 2012). A contribuição do filósofo iluminista para as compreensões ricoeurianas sobre a imaginação se deu de maneira dupla.

Segundo Sanfelice (2012), primeiramente essa contribuição aparece indicando os processos imaginativos como fundamentais às compreensões dos fenômenos, contribuindo para a formação da realidade objetiva, como ponte entre juízo e percepção. E, o segundo modo se dá no viés de um juízo de gosto, direcionando o campo da imaginação às conceituações estéticas, relacionando novamente esse campo com a liberdade. Nesse sentido, Ricoeur entende que as noções de liberdade do campo imaginativo, sobretudo apoiadas em Kant, permitem que a criatividade apareça justamente no ato de ultrapassar o conceito, estando essa na função dar a ver as imagens da razão (SANFELICE, 2012). Nesse sentido, Ricoeur concorda com Kant a fim de exemplificar um bom uso das faculdades imaginativas através da estética.

Todas essas questões que envolvem a atenção e a percepção se localizam anteriores a um pensamento que delimita os olhares: a falsa ideia de imparcialidade. A noção de percepção compreende, em psicanálise, objetos presentes, objetos ausentes e um lugar onde as manifestações psíquicas se apresentem, ou seja, percepção, representação e corpo são conceitos essenciais para esse sistema funcionar. Enquanto existir a ideia de uma visão pessoal diante da realidade observada, será impossível desenvolver quaisquer pensamentos sobre a atenção. Isso se solidifica ao levarmos em consideração a relação que se estabelece entre objeto percebido [atentamente] e sujeito que está a lançar esse olhar ingênuo. Ou

seja, a percepção exige a implicação do sujeito, e não se pode estar verdadeiramente implicado enquanto observa a natureza somente “de fora”, isso se trata de uma ilusão. *Percepção e atenção* estão, portanto, antes de tudo submetidas à *implicação*.

Realizadas as devidas explicações dos amplos fatores atravessadores de nossa atenção, percepção e imaginação, como pensamento sobre o mundo, constatamos que, na experiência da recepção estética, portanto, em consonância com o pensamento psicanalítico, a dedicação de um olhar sensível para a obra de arte se inscreve tal como o ouvido atento do analista. Nessa medida, instala-se a concepção de criar uma relação entre obra e espectador tal como a existente entre paciente e analista, constituindo nesses moldes um olhar que se apresenta de tal forma equiparado à escuta psicanalítica (DIONISIO, 2012). Contudo, os papéis atribuídos a essas relações entre psicanálise e reflexão estética estão, também, sujeitos a deslocamentos.

Dessa maneira, é interessante pensar como se inscreve a relação do olhar entre espectador e obra de arte, podendo ora o sujeito ser o observador, ora a obra de arte, por suas provocações intrínsecas, ser quem nos olha. Essa ideia de reversibilidade da relação do olhar é explorada por Merleau-Ponty (2004), em “*O olho e o espírito*”, e mais contemporaneamente pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman (2010), em “*O que vemos, o que nos olha*” em que ele se dedica a explorar o que estaria inscrito no espaço presente entre aquilo que olha e aquilo que é visto. São esses questionamentos que norteiam um possível entendimento daquilo que demonstra Magritte através de alguns de seus quadros, nos quais a temática do olhar está empregada.

Nas obras de arte, a questão do olhar está ainda atrelada a um viés de abertura das potencialidades visuais no caminho de busca por uma organização do visível, um reconhecimento que se daria com o apoio de dimensões pulsionais. Ou seja, o olhar lançado a um trabalho artístico está sujeito a diversas possibilidades de relações que atravessam a subjetividade do indivíduo. Desse ponto de vista, a relação entre espectador e obra é capaz de dar visibilidade aos sentimentos mais intrínsecos aos seres humanos, já que, em psicanálise, a dimensão do olhar implica muito mais do que simplesmente ver através dos olhos, mas a percepção direcionada a âmbitos

exponencialmente intra-subjetivos (DIONISIO, 2012). De acordo com esse pensamento, o olhar dedicado à reflexão estética apresenta consigo características da pulsão escópica, perpassando por três momentos, onde no primeiro deles se inscreve o ímpeto a direcionar o olhar ao objeto, ao outro, logo em seguida esse exterior se converte em si mesmo, assim o vislumbre volta-se para o sujeito próprio e o momento final dessa relação acontece quando aquele que olha converte-se em aquele que é visto (DIONISIO, 2012).

Nessa perspectiva, pretendemos lançar um olhar analítico sobre as provocativas pinturas de Magritte; nossa leitura se inscreve sob os pressupostos de uma “crítica psicanalítica”, na qual o crítico é ao mesmo tempo “um leitor-escritor e um escritor-leitor”, como declara André Green, que produz uma leitura capaz de oferecer um ponto de vista que “*desliga* o leitor dos sortilégios do texto” (GREEN, 1994, p. 20, *grifo nosso*). Amparando-nos em tais proposições, acreditamos que as ferramentas oferecidas pela crítica psicanalítica tornam possível *escutar* uma tela para além de suas visualidades, constituindo uma “leitura flutuante” que nada tem de displicente, uma vez que “está atenta a tudo o que pode enganar a expectativa do leitor” (1994, p. 16). Dessa maneira, aqui essa função crítica tem como propósito *desligar* os sentidos pré-estabelecidos das obras Magritte de quaisquer impressões superficiais, procurando “atingir um aspecto do texto que outros procedimentos não conseguirão revelar” (GREEN, 1994, p. 14), desse modo, problematizando a relação entre o manifesto e o latente que inquietações emergidas de suas obras conseguem alcançar.

Magritte, à vista disso, tira-nos desse lugar confortável e puramente contemplativo da realidade que nos circunscreve na tentativa de tornar visíveis outras realidades, sendo estas singulares ao seu pensamento. Através da contraposição da ausência e da presença das coisas, ocorre a subversão da ordem empírica da realidade, supera-se a dicotomia entre olhar do *logos* e olhar do *pathos*, tal como Rancière (2009) propõe em um regime estético das artes, estas duas instâncias não possuem hierarquias uma sobre a outra. Instaura-se o esvaziamento, a deposição da clarividência, a queda da verdade única, para a abertura possível às verdades diversas e múltiplas. Nesse prisma, o olhar promovido por Magritte dispara os signos em múltiplas direções, em que a experiência visual não mais está enclausurada simplesmente na ótica. Nesse sentido, então, voltamos nosso interesse a buscar

modos de compreensão sobre os valores imanentes a essas obras de arte. Todos esses estranhamentos nos movimentam a uma posição de “escutar” as obras, nos relacionarmos com elas, ou seja, assumir uma postura implicada, enquanto sujeitos, com esses objetos produtores de aberturas, para que se torne possível a produção de novas leituras e de novas criações de nossas próprias *emoções estéticas*.

3.2 – Inquietações do Olhar

Quando estamos tratando de pinturas, é inegável a importância dada aos nossos órgãos receptivos visuais. Os olhos assumem o ato inaugural do direcionamento para as imagens, permitindo que as reflexões e as inquietações se desenvolvam *a posteriori*. A abertura retiniana para o mundo das pinturas se dá de modo a instaurar a relação entre espectador e obra de arte, trazendo consigo todas as implicações subjetivas que tal ato pode e deve acarretar. Sabendo disso, Magritte utiliza de diversas as técnicas, objetivas e subjetivas, que a pintura pode proporcionar e causa um desassossego ao nosso olhar. Por diversas vezes, nossos olhos podem se acostumar a ver as coisas sempre da mesma forma, ou mesmo nunca questionar as formas vigentes. Contudo, Magritte busca deslocar nosso olhar habituado, para promover um sentido novo para as coisas do dia a dia. E, ainda, através dessas infinitas possibilidades, tornar visível algo que normalmente não seja, como o pensamento, por exemplo. Podemos dizer que se trata de um procedimento que quebra a lógica das simples representações e que avança no caminho de produzir um sentido pictórico onde outrora só haviam relações problemáticas.

O aspecto puramente visual do mundo é um campo caríssimo aos pintores. Esses artistas trabalham como tradutores daquilo que veem. A realidade se apresenta perante seus olhos e, através das técnicas, eles a registram nas telas, mas sem deixar de considerar seus aspectos subjetivos que estão intrinsecamente relacionados ao ato de pintar. É, nesse sentido, que a pintura pode funcionar como uma espécie de delírio, ou seja, ela tem a capacidade de desviar a realidade do habitual e nos apresentar uma singularidade mágica que envolve aspectos mundanos e aspectos subjetivos, esses últimos pertencentes a nós mesmos. A realidade do pintor é completa e parcial, ao mesmo tempo. Sua totalidade reside justamente em retratar o

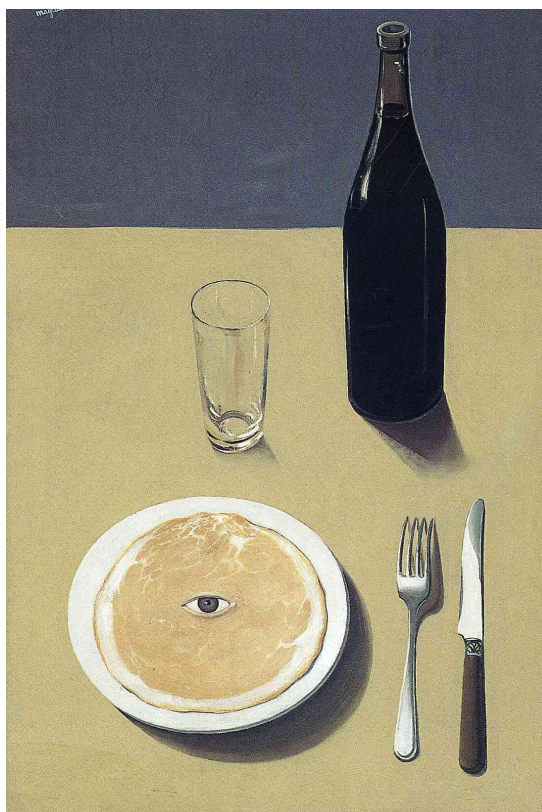
mundo ao redor, porém como é designada pela visão, é impossível de ser totalizante (MERLEAU-PONTY, 2013). Algo desse tipo nos coloca imediatamente em uma relação transferencial com a obra de arte e, conseqüentemente, com todos os campos que ela comporta. Pois, lançar um olhar para uma pintura consiste em criar uma ligação de mão dupla, onde os afetos que ali residem são os mais variados.

Para nós, as interligações que se dão entre a experiência da recepção estética com a psicanálise, no que diz respeito a essa dedicação do olhar, estão equiparadas ao ouvido atento do analista em relação ao discurso do analisando. Olhar sensivelmente para uma obra de arte cria uma relação entre o espectador e tela como a relação entre analista a paciente (DIONISIO, 2012). Entretanto, esses lugares não são fixos. Um detalhe crucial na transferência com as obras de arte e o deslocamento dos papéis a serem desenvolvidos. Em determinados momentos olhamos para a pintura, mas em muitos outros é a pintura que nos olha de volta, provocando nossa subjetividade. É nessa medida que, como defende Merleau-Ponty (2013), não olhamos para as imagens como se elas fossem objetos, mas olhamos através da imagem. Também nesse sentido, Didi-Huberman (2010) nos coloca a pensar que, na medida em que olhamos para a obra de arte somos, inevitavelmente, interpelados por um olhar de volta.

Dessa maneira, encontramos em determinadas obras de Magritte um espaço em que nosso olhar é provocado por um detalhe singular. Não bastassem as inquietações que seus quadros produzem em grande medida, o pintor belga utiliza de um artifício ainda mais intrigante para causar tais estranhamentos; Magritte dá a ver, em suas criações pictóricas, quadros onde o Olho é o protagonista. O artista coloca em voga, através das técnicas de visibilidade da pintura justamente aquilo que provoca essa relação onde a obra nos olha na medida em que a olhamos. Alguns exemplos desses trabalhos são *Le Faux miroir*, de 1929 e *Le Portrait*, de 1935. Nessas telas vemos o Olho como protagonista ou, então, como ponto crucial de estranhamento. Outras pinturas que também evocam nossos órgãos visuais são algumas telas nas séries como *La Traversée difficile*, *La Race blanche*, ou ainda em *Objet peint: oeil*, de 1937. Nessas últimas, Magritte transfigura o olho a fim de demonstrar algo como uma soberania acima de outros órgãos de nosso corpo. Ora pintando o olho como se fosse uma cabeça no corpo humano, ora pintando

simplesmente um *close* de um olho em uma tela redonda. São inúmeras as leituras possíveis, mas aqui vamos nos dedicar a *Le Portrait* e *Le Faux Miroir*, que ao nosso ver, produzem relações intrigantes entre espectador e obra.

Figura 10: *Le Portrait* – René Magritte, 1935



Fonte: (UMLAND, 2013, p. 179)

Em *Le Portrait* (figura 10) nos deparamos com uma cena comum ao cotidiano. O que enxergamos logo de início é uma refeição posta à mesa, com uma garrafa de alguma bebida aberta para o consumo, um copo ainda vazio, talheres devidamente posicionados e um prato contendo uma fatia de alguma carne, aparentemente, presunto. Essa pintura nos absorve como se tal refeição estivesse colocada para nossa degustação, pois o ângulo das figuras está disposto como a nos implicar em primeira pessoa. Tudo está representado da forma mais comum e habitual possível. Talvez aqui em nosso contexto não nos identifiquemos tanto com essa alimentação, mas pode se tratar de um prato pertencente a um menu de entrada em qualquer lugar da Bélgica. Contudo, um estranhamento vem à tona: há um olho aberto em meio a carne que repousa no prato, olhando placidamente para quem olha em direção a essa

pintura. Tal fato dá margem para os mais diversos questionamentos, por exemplo, sobre o quanto os nossos hábitos diários, muitas vezes realizados de forma automática, circunscrevem nossa própria subjetividade e a nossa maneira de ser no mundo. É preciso que nossos hábitos básicos, como uma refeição, nos olhem de volta para que olhemos atentamente para quem somos?

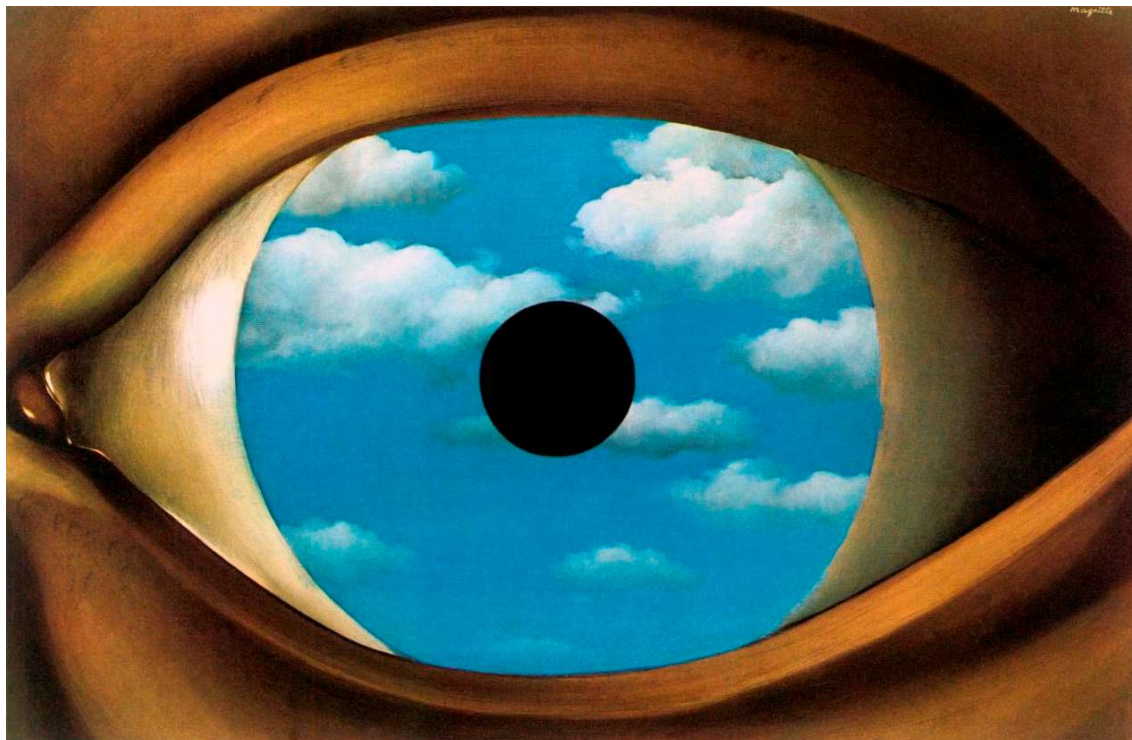
Não sabemos se é estritamente necessário acontecer tal absurdo imaginativo para que uma dobra seja causada em nós mesmos, contudo, isso basta para que se inscreva uma sensível inquietação. As reflexões se aprofundam mais ainda quando percebemos a importância do título que Magritte dá a essa obra; *Le Portrait*, que em português se traduz como *O Retrato*. De acordo com Merleau-Ponty (2013), muitos pintores se encantam com as imagens dos espelhos com o interesse na produção de *autorretratos*. Para eles, é quase como uma mágica trabalhar essa perspectiva em suas obras, seja com reproduções fiéis à realidade, ou mesmo através de representações que remetam à suas próprias subjetividades ou ao modo como eles se veem. Segundo o filósofo “o homem é espelho para o homem” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 27). As imagens especulares que os artistas desvelam - podendo ser sua própria representação pintando uma tela ou então objetos que os representem através de partes pelo todo – são capazes de produzir uma maior apreensão perceptiva do ato de pintar, aumentando as capacidades da visão, além de esfumçar os limites entre quem olha e quem é olhado. Nesse sentido, uma pintura dessa magnitude possibilita que o vidente seja visto, ao mesmo tempo em que olha.

O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica. Por ele, meu exterior se completa, tudo o que tenho de mais secreto passa por esse *rosto*, por esse plano fechado que meu reflexo na água já fazia suspeitar (MERLEAU-PONTY, 2004, pp. 26-27, *grifos do autor*).

Sob esta temática, outra obra de Magritte chama nossa atenção. O quadro *Le Faux Miroir* (figura 11), de 1929, surge como um questionamento ancorado no engodo provocados por imagens, sendo representativas ou falsamente especulares, são reconhecidas como reais. Além disso, vemos nessa tela um olho representado bem de perto com um detalhe interessante; sua íris é composta por um céu cheio de nuvens em contraste com sua pupila que funciona quase como um buraco-negro, atraindo nosso olhar. Essa pintura, ainda, pode engendrar as problemáticas para

pensarmos o que se posiciona *atrás* de nosso olhar, de maneira positiva ou negativa, mas que interfere nesse céu de possibilidades que se coloca em contraste com a partícula sedutora daquilo que não temos conhecimento.

Figura 11: *Le Faux miroir* – René Magritte, 1929



Fonte: (UMLAND, 2013, p. 122)

Em uma imagem com esse aspecto de espelho, a característica de duplicidade que ali se inscreve ganha estatuto de imaginária. A imagem que é refletida está intimamente entrelaçada à subjetividade de quem olha, dessa forma, ver-se em um espelho trata justamente do pensamento colocado para ser visto, pois ele é o construtor dessa semelhança. Se, para Magritte (2009), desde muito cedo a pintura já funcionava como uma espécie de magia e o pintor era capaz de encantar os espectadores através de suas qualidades ao produzir imagens, podemos adensar essa ideia concordando com Merleau-Ponty (2013), onde o filósofo argumenta que os pintores, através de seus trabalhos, dão vida a essa mágica através do olhar. Através dos encadeamentos subjetivos dos artistas visuais em consonância com a permissão de que seus *espíritos* saiam pelos seus olhos e ganhem corpo em suas reproduções artísticas, os pintores traduzem seus pensamentos em imagens poéticas. E, com Magritte, não é diferente. Podemos dizer que todas as formas mundanas, todo e

qualquer entrecruzamento afetivo da vida de um sujeito se traduz em uma solução pictórica, no caso das pinturas. Esses atravessamentos podem ser tanto do próprio pintor como de seus espectadores, ao olhar a obra de arte. Nesse sentido, Merleau-Ponty (2013) afirma:

O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras e outras faltas. Não se pode fazer um inventário limitativo do visível como tampouco dos usos possíveis de uma língua ou somente de seu vocabulário e de suas frases. Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é *aquilo* que foi sensibilizado por um certo impacto no mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão (p. 23).

De acordo com essa premissa, e tal como *Le Faux miroir* nos interpela, nos relacionamos visualmente com a tela na mesma medida em que a tela nos olha de volta; ou ainda, olhamos o mundo ao redor, ao mesmo tempo em que esse mundo também nos olha. Segundo Dionisio (2012), eis o surgimento de um olhar intrapsíquico que produz cortes e recortes na realidade. Através desse olhar, aparecem as imagens subjetivas em nossa percepção onde estão presentes as inquietantes relações entre interior e exterior. Esses processos transitórios podem acarretar, em certa medida, na visibilidade de um vazio interior, imanente à constituição subjetiva humana (DIONISIO, 2012). Esse vazio subjetivo pode ser compreendido corporalmente por meio das próprias cavidades oculares ou, ainda, figurativamente como a esvaziada pupila ao centro da tela de Magritte, contrastando com o mundo ao seu redor.

Por outro lado, esse vazio constitutivo pode ganhar o caráter de abertura das potencialidades visuais para o mundo. Ou seja, ocorre uma busca pelo seu preenchimento que encontra estofo, muitas vezes, nas obras de arte. Essa dimensão aparece no caminho de uma organização do visível e é atravessada enormemente pelos campos pulsionais, especificamente por uma pulsão escópica. Nesse sentido, o olhar em relação à reflexão estética perpassa por três tempos: no primeiro ocorre o ímpeto de lançar o olhar ao objeto; logo a seguir isto que está no exterior converge para o próprio sujeito e; finalmente aquele que olha torna-se aquilo que é visto (DIONISIO, 2012). Dessa maneira, portanto, a transitoriedade desse olhar, regida em grande parte pelos afetos, dá visibilidade a diversos aspectos subjetivos dos seres

humanos. Dizemos isso pois, em psicanálise, o olhar implica muito mais do que ver com os olhos, mas esse ato é permeado por diversos aspectos interiores (MASSON, 2004; DIONISIO, 2012). Por conseguinte, podemos compreender como as relações entre o olhar e a pintura atingem níveis muito profundos da reflexão.

O olhar de um pintor se coloca diante da realidade com o intuito de questionar, de extrair dos aspectos mundanos os mais variados mistérios e, ainda, a fim de compreender as sensações e os objetos que tornam a realidade capaz de ser reapresentada ou figurabilizada em uma tela. Magritte vai mais fundo ainda, e interpela a natureza que lhe é banalmente apresentada na tentativa de extrair e apresentar visualmente respostas às suas inquietações. Trata-se de uma tentativa bastante frutífera de liberdade que somente é possível através dos aspectos pictóricos presentes em uma pintura, aqueles que traduzem suas [e as nossas] imaginações em uma realidade que se torna visível por excelência.

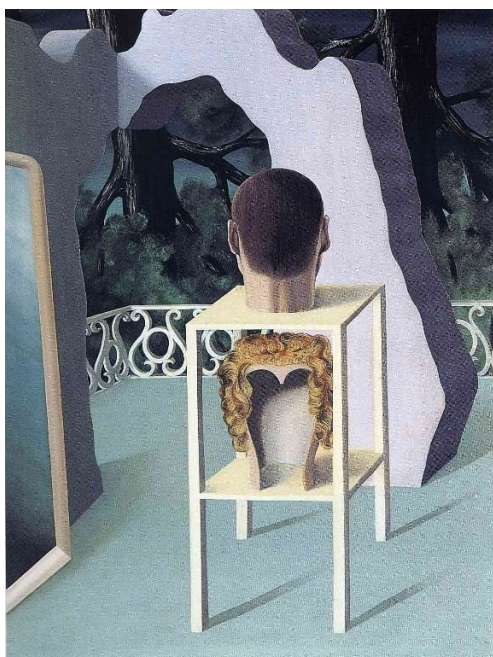
3.3 - Duplo e das *Unheimliche* (o Estranho)

Em determinado ponto de suas criações pictóricas, Magritte se aventurou pela temática da duplicidade das imagens como forma de induzir questionamentos. São imagens que se duplicam no sentido de produzir uma cisão ou de instaurar um corte na individualidade. Esse aspecto possível nas imagens pintadas transfiguram as aparências habituais, sobretudo nos corpos humanos que Magritte representa em pinturas como *Le Mariage du minuit*, de 1926, ou então em *Le Double secret* e *La Fin des contemplations*, ambas de 1927. Vemos, nesses exemplos, representações de cabeças humanas que passam a impressão de uma tremenda fragilidade, como se fossem feitas de papel ou de algum material muito frágil, possíveis de serem rasgadas ou quebradas sem muito esforço. Estas inquietações ganham intensidade quando são dispostas lado a lado, repetidamente, em tela. Podemos ver, antes mesmo de compreender, como o duplo causa estranhamento. Mas, vamos a algumas explicações necessárias, utilizando essas telas de Magritte para disparar nossas análises.

Segundo Suzi Gablik (1985), a tela *Le Mariage du minuit* (figura 12) de Magritte carrega consigo uma forte influência de outra pintura, essa criada pelo italiano

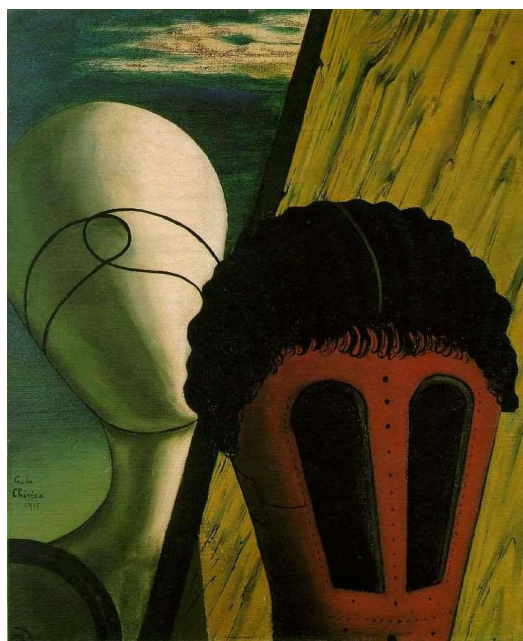
Giorgio De Chirico, a quem Magritte se inspirava e admirava explicitamente. A outra pintura em questão é *Le Due sorelle* (figura 13), de 1915. Na tela de Magritte, podemos ver ao centro duas representações humanas. Uma cabeça aparentemente masculina posicionada de costas, em uma prateleira acima de um outro objeto, como um suporte, que também lembra uma cabeça que comporta uma peruca de cabelos loiros. Na primeira não podemos ver o rosto pois está de costas e na segunda, não há rosto, somente um vazio em seu interior. O ambiente em que esses objetos se encontram também é intrigante. Extremamente soturno e com diversas figuras que lembram as ambientações oníricas. Podemos ver um espelho que não reflete nada que está em cena, a não ser um vazio em *dégradé* de tons de cinza. O que serve de apoio para esse espelho é um resto de parede que também perde sua forma habitual, parecendo ser algo como ruínas líquidas. Tudo se encontra em uma varanda e, ao fundo, outro intrigante detalhe: duas árvores, com suas copas voltadas para baixo, sob um céu noturno.

Figura 12 : *Le Mariage du minuit* - René Magritte, 1926



Fonte: (UMLAND 2013, p. 47).

Figura 13: *Le Due sorelle* - Giorgio De Chirico, 1915

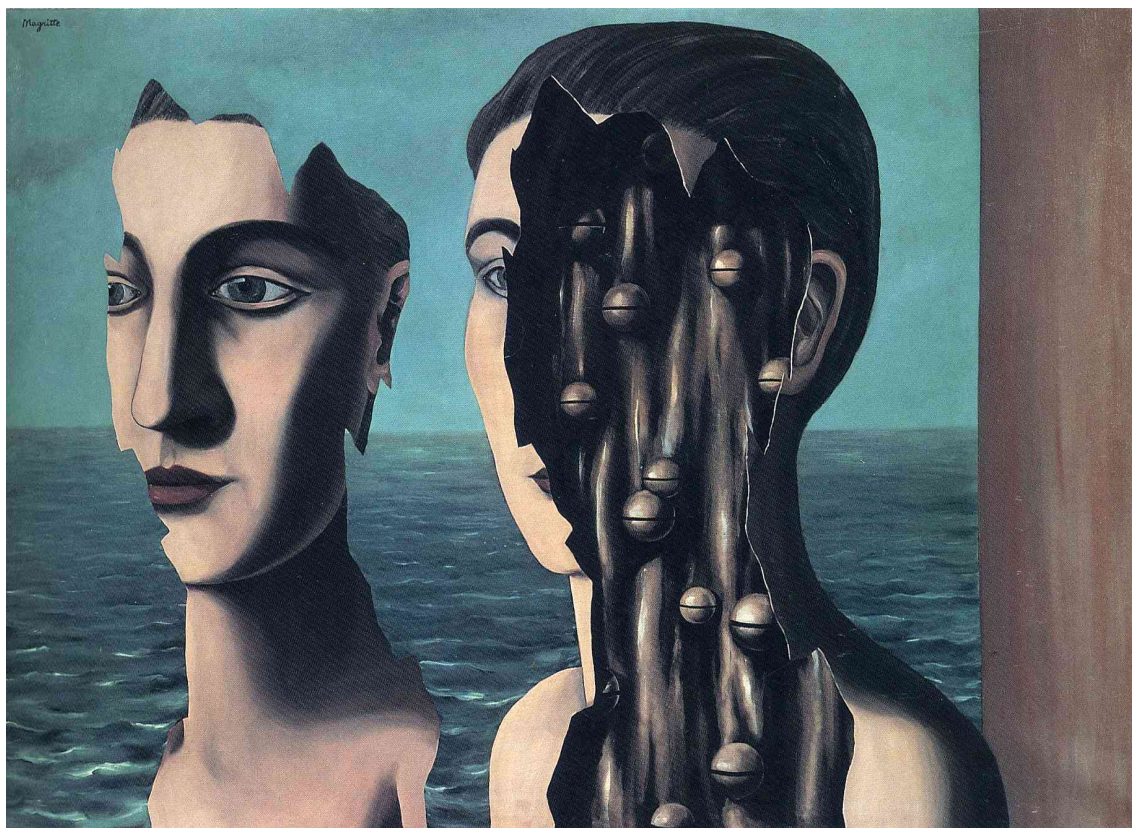


Fonte: (GABLIK, 1985, p. 70).

Magritte representa, em *Le Mariage du minuit*, elementos que destoam de suas composições ou formas habituais: o espelho que reflete uma nadificação, formas humanas opostas e complementares, paredes que mesclam sua concretude com uma certa maleabilidade, árvores que crescem para baixo, ou então ele poderia estar produzindo uma cena toda de ponta-cabeça, fugindo às leis da física. São indagações que se amparam no cotidiano, mas fogem do conformismo e em última instância se deslocam, se condensam e se figurabilizam. Talvez, podemos pensar a partir dessa pintura que o *casamento (mariage)* entre determinados elementos poderia, de fato, acontecer somente durante à noite, à *meia-noite (minuit)*. Desse modo, em acordo com o título poético que Magritte atribui e enxergamos uma realidade possível de um sonho, construída pelos os mecanismos oníricos ou, nesse caso, pictóricos.

A mesma temática de duplicação pode ser vista na tela *Le Double secret* (figura 14), de 1927, onde temos a figura de uma cabeça humana, desta vez de frente para quem olha, mas que perde sua especificidade ao notarmos que ela sofreu um rasgo e parte de seu rosto está deslocado para o lado como se fosse uma carcaça feita de algum material facilmente dilacerável. Vemos, ainda, seu interior revelando um vazio. Só não está completamente oco pois Magritte coloca alguns objetos esféricos junto às paredes internas desse corpo, algo que lembra guizos – figuras muito comuns em outras obras do pintor, aliás. Algo que chama a nossa atenção foi a escolha da cor utilizada para os olhos dessa figura; é a mesma cor do oceano que placidamente faz fundo a essa figura. Partindo, então, em direção às nossas reflexões psicanalíticas, encontramos ressonâncias dessa tela naquilo que Freud (2014 [1930]) chama de *Sentimento Oceânico*.

Figura 14: *Le Double secret* – René Magritte, 1927



Fonte: (UMLAND, 2013, p. 61)

A concepção disso que é chamado de *sentimento oceânico* surge em meio às conversas de Freud (2014 [1930]) com um amigo quando os dois discutem o tema da religião e a busca ferrenha das pessoas por algo que as transcenda. Enquanto Freud defende o estatuto ilusório da religião, esse tal amigo argumenta que as pessoas partem nessa busca por acreditarem que chegarão em algo tão maior que elas, algo de proporções incomensuráveis, impossível de ser delimitado. O psicanalista, então, decide investigar o que seria esse algo a mais de proporções tão gigantescas que deixaria as pessoas nesse estado quase de torpor. Logo, Freud (2014 [1930]) compreende que esse sentimento tão abrangente não poderia surgir de algo que estivesse exterior ao sujeito. Ele constata isso através das fronteiras do Eu que, na vida adulta, estão muito bem delimitadas. Por conseguinte, um sentimento tão infinito somente poderia ser inscrito interiormente, onde as fronteiras não estejam tão nítidas,

ou seja, no inconsciente. A esse respeito, Loureiro (2005), contribui para nosso entendimento:

Penso que as breves linhas que Freud dedica ao sentimento oceânico contêm elementos fundamentais para a compreensão da experiência estética: a indicação de que a dissolução dos contornos do eu tem como correlato o sentimento fusional com o entorno, e a observação de que a sensação de enlevo resulta da recuperação momentânea de um narcisismo bastante arcaico (2005, p. 110).

Sobre esse aspecto, argumenta Freud (2014 [1930]), existe um tempo primário de nossa formação subjetiva em que as fronteiras entre interior e exterior não estão muito bem determinadas. Esse impasse é transmutável e se solidifica com o desenvolvimento de nossas estruturas subjetivas. Porém, ainda durante a infância, é ao final do narcisismo primário que as primeiras escolhas objetais irão ajudar a discernir o que nos faz mal e o que nos conforta, sendo processos permeados pelos destinos pulsionais. A regência desse período, constituída pelo princípio do prazer, acarreta na diferenciação daquilo que é intrínseco ao Eu e aquilo que não faz parte dele. Logo, começam a ocorrer as separações de interno e externo.

Algumas coisas a que não se gostaria de renunciar, por darem prazer, não são Eu, são objeto, e alguns tormentos que se pretende expulsar revelam-se como inseparáveis do Eu, de procedência interna. Chega-se ao procedimento que permite, pela orientação intencional da atividade dos sentidos e ação muscular apropriada, distinguir entre o que é interior – pertencente ao Eu – e o que é exterior – oriundo de um mundo externo –, e com isso se dá o primeiro passo para a instauração do princípio da realidade, que deve dominar a evolução posterior (FREUD, 2014 [1930], pp. 18-19).

Nas concepções de Freud (2014 [1930]), a separação do Eu interior com o exterior se dá, primeiramente, na ilusão de completude infinita que abrange interior e exterior, para posteriormente distinguirmos realmente o que está fora e o que está dentro. Conseqüentemente, essa cisão não deixa de ser traumática, como um rasgo na realidade. Nesse sentido, tais deslocamentos que implicam a duplicidade e a cisão podem caracterizar uma crise de identidade (UMLAND, 2013), em que as fronteiras estejam esfumaçadas e o indivíduo, confrontado com essa realidade frágil e dilacerada, não se veja mais, simplesmente, como indivisível.

Para aprofundarmos mais ainda nossas reflexões, outra tela de Magritte, *La Fin des contemplations* (figura 15), de 1927, nos auxiliará na exploração de uma das concepções do pensamento estético freudiano: *Das Unheimliche*. Nessa pintura em questão, vemos novamente a temática do Duplo através de duas imagens do perfil de um busto humano colocadas lado a lado e que, novamente, apresentam uma rasgadura iniciada acima dos olhos desses personagens indo em direção até onde o limite inferior da tela nos permite ver. Transmitindo igualmente a noção da fragilidade do corpo humano, como se fosse feito de papel, tal qual a paisagem ao fundo que também está rasgada revelando um fundo branco. Ao primeiro olhar, as duas imagens são, nessa tela, extremamente parecidas. Porém, se deixarmos que nossos olhos se demorem sobre alguns detalhes, logo veremos algumas diferentes minúcias entre elas, como se, quanto mais olharmos, mais diferenças veremos e mais estranha ficará uma imagem em relação ao seu duplo.

Figura 15: *La Fin des contemplations* – René Magritte, 1927



Fonte: (UMLAND, 2013, p. 59)

Nesse ponto de sua carreira, Freud voltava seu pensamento para às expressões estéticas que, de alguma forma, fugiam às normas previstas pelos estetas que consideravam arte somente aquilo que respeitava a forma e assumia as características do *belo*, atingindo o *sublime*. Nesse ponto, o criador da psicanálise se dedica a analisar as inquietações provocadas pelas obras de arte que não são reduzidas a um ideal estético, simplesmente remetidas à beleza, mas se lança àquelas que chegam a produzir sentimentos exóticos e até bizarros, que produzem o estranhamento (DIONISIO, 2012). Em suas reflexões sobre o conto de E.T.A. Hoffmann, chamado *O Homem da Areia*, Freud (1996 [1919]) se depara com a aparecimento do conceito de *duplo* em consonância ao *estranhamento*. Esse conceito se dá onde há o encontro de características tão semelhantes entre dois sujeitos, por exemplo, que produzem o estreitamento de uma certa confusão sobre os dados constituintes do verdadeiro Eu. São características físicas, psíquicas e de comportamento que levam a esses estranhamentos marcadamente significativos na repetição de certas peculiaridades intrínsecas às constituições singulares de cada indivíduo. Curiosamente, as características mais íntimas desse sujeito estão refletidas em algo exterior, em uma duplicação. Como consequência, o próprio Eu se coloca em dúvida, procurando dar sentido para algo que apareceu ao invés de permanecer escondido. Característica esta, por sinal, Freud utiliza em seu texto de 1919, apoiado em Schelling, onde é caracterizado como estranho tudo aquilo que veio à tona, mas deveria ter continuado em estado de latência.

Em diálogos com Otto Rank, Freud (1996 [1919]) mostra como a temática do *duplo* encontra diversos desdobramentos em vários âmbitos, desde um lugar no misticismo, nas alucinações, em uma fuga imaginária da morte na pretensão de uma imortalidade, chegando até os aspectos mais corriqueiros da realidade, em que o fator de estranhamento da duplicidade estaria presente nas sombras e em nossos próprios reflexos, direcionando a compreensão dessa dualidade para um estágio primário da construção e do desenvolvimento processual subjetivo humano, assumindo o sentido de proteção. Essa última perspectiva pode estar relacionada ao narcisismo primário, no tempo da formação da célula narcísica do sujeito através da dualidade. Esse sentimento, que comporta certa segurança, segundo Dionisio (2012), apresenta

também as formas de o sujeito se proteger, entrando em ação uma “barreira contrária à possibilidade de morte egoica” (p. 207), que se configura através de fortes laços de identificação. Contudo, após o término dessa primeira etapa, “o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte” (FREUD, 1996 [1919], p. 294). A duplicidade traz consigo a incapacidade de atribuição de sentido à percepção fragmentada de nossa própria imagem; eis aí a inscrição de um terror frente ao possível retorno das incompletudes do Eu (DIONISIO, 2012).

Por outro lado, as concepções freudianas sugerem que, quando ocorre uma evolução salutar do narcisismo primário, a incompleta dissolução do *duplo* pode ser ressignificada através da autocrítica do sujeito, como se, ao reconhecer as características dos outros, esse sujeito pudesse equipará-las às suas próprias concepções sobre si, assim esses aspectos despertam funções de auto-observação e manutenção de suas próprias associações. Nesse sentido, Freud argumenta que o estranhamento, nessas condições, se dá justamente por esse retorno daquela dualidade restante do final do narcisismo primário, é uma inquietação frente à existência do *duplo* em nós mesmos (DIONISIO, 2012). Podemos perceber que essas constatações estão muito relacionadas com a primeira tópica do pensamento freudiano, na dualidade que se apresenta em termos de Consciente e Inconsciente. Algo dessa magnitude somente poderia causar mais inquietações; ora, reconhecer que não somos senhores de nossas próprias mentes pode ser demasiadamente perturbador.

Nas investigações realizadas por Gustavo Dionisio (2012), em extensão ao pensamento lacaniano, encontramos a referência ao que o psicanalista francês chamou de *extimité*, a saber, essa instância corresponde à exteriorização daquilo que é íntimo (*intimité*). A convergência desses termos sugere uma questão de identificação, ou seja, se houve uma correspondência externa que provocou um reconhecimento ou uma inquietação, é possível que haja uma equivalência interna, algo como uma identificação projetiva, “o primeiro discernimento do fenômeno *Unheimliche* é a ação de um reconhecimento.” (DIONISIO, 2012, p. 208). Ocorrendo

a interlocução desse sentimento abarcando as instâncias internas e externas, seu desdobramento culmina em uma possibilidade de individualização e na compreensão da autoimagem, uma característica de extrema importância nos processos de subjetivação e no reconhecimento de si como Eu (DOLAR, 1991; DIONISIO, 2012).

Freud (1996 [1919]) reconhece ainda que as sensações de estranhamento provocadas pelos aspectos da duplicidade e das interlocuções entre interno e externo permitem algumas aproximações com as associações presentes nos mecanismos representativos, havendo aqui outra correspondência entre a poética magritteana e a psicanálise, que exploraremos melhor a seguir. Entretanto, esse caminho de associações entre um sentimento *Unheimliche* já servem de base para uma possível compreensão e para intrigantes aproximações entre as soluções pictóricas encontradas por Magritte frente aos problemas que ele encontrava na realidade aparente, às quais buscamos relacionar aqui com algumas telas, mas que podem ser percebidas e experimentadas em diversas outras produções do pintor.

3.4 - Representação e figurabilidade

“O famoso cachimbo... Como fui censurado por isso! E, entretanto... Vocês podem encher de fumo, o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Ela é apenas uma representação. Portanto, se eu tivesse escrito sob meu quadro: ‘isto é um cachimbo’, eu teria mentido”.

(René Magritte)⁴

O intrigante assunto de uma série de pinturas de René Magritte é o cachimbo. As mais variadas interpretações já foram criadas a respeito de seu significado e, sobretudo, acerca da inquietante inscrição negativa que acompanha a mais famosa

⁴ Citado na contracapa do livro de Michel Foucault (2008), *Isto não é um cachimbo* (Ed. Paz e terra).

dessas pinturas, criada entre 1928 e 1929, a tela *La Trahison des images – Ceci n'est pas une pipe*. De forma paradoxal, a negação apresentada por Magritte sugere como as imagens podem nos causar engodos, além de provocar questionamentos alhures, sobre como a realidade aparente também poderia estar nos entretendo em uma ilusão, dependendo da forma como se apresenta ou se representa. Através dessa crítica, Magritte, na tentativa de propor uma lógica mais complexa, divergente à habitual, desafia a mente dos sujeitos espectadores de suas obras, provocando o desconforto do olhar acostumado a ver as coisas simplesmente como elas se mostram (HELFENSTEIN & ELLIOTT, 2013).

De acordo com a análise feita por Michel Foucault (2008) sobre esse trabalho de Magritte, a problemática aqui não se inscreve somente na simples conclusão de que a imagem do cachimbo não é realmente o objeto, evidenciada pela enunciação encontrada logo abaixo dessa imagem. Se tratando de uma pintura, este fato já implicaria a noção de que a imagem ali representada não é exatamente a coisa em si, embora, no senso comum, haja o costume de se dizer que os desenhos são realmente aquilo que eles representam. Foucault (2008) aprofunda suas investigações encarando toda a composição do quadro como um caligrama, que inicialmente é construído puramente com a finalidade de depois ser desconstruído, e que por definição teria “um tríplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; e prender as coisas na armadilha da dupla grafia” (FOUCAULT, 2008, p. 22), onde, então, não somente a imagem do cachimbo é um desenho, mas as palavras encontradas abaixo dele também o são. Inscreve-se dessa maneira uma dupla representação: de objeto e de palavras.

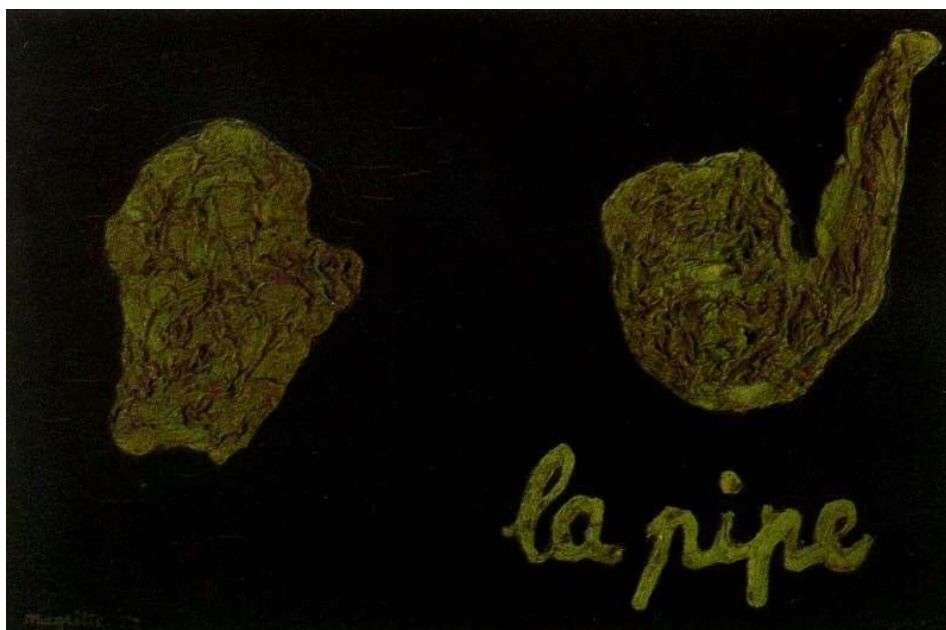
O caligrama – ou seja os traços gráficos presentes nesta pintura, que podem transmitir uma mensagem - se constitui como um recurso para dar finalidade às impressões que já são vistas na representação da imagem, de forma a “apagar ludicamente” relações de oposição inerentes à percepção humana: “mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler” (FOUCAULT, 2008, p. 23). Dessa maneira, a negação da imagem representada no quadro de Magritte pode ir além de uma simples relação que já estaria implícita na

percepção dessa obra; o artista se utiliza de mecanismos que, através da tautologia do caligrama, questionam a realidade das coisas atribuindo-lhes uma concepção muito bem engendrada sobre a banalidade da realidade:

Magritte liga os signos verbais e os elementos plásticos, mas sem se outorgar, previamente, uma isotopia; esquiva o fundo de discurso afirmativo, sobre o qual repousava tranquilamente a semelhança: e coloca em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência e de um espaço sem plano (FOUCAULT, 2008, p. 76).

Nessa ótica, Virgínia Figueiredo (2005) apresenta uma possível continuidade ao célebre texto de Michel Foucault (2008) sobre o quadro *La Trahison des images*, de Magritte. Suas temáticas se compõem na tentativa de explanar as relações entre arte e realidade, à luz do pensamento heideggeriano em consonância com as ideias do filósofo da arte Arthur Danto. De início a autora expõe que o tema do cachimbo se tornou recorrente durante a vida de Magritte, sobretudo em três tempos. Em um primeiro momento, quando Magritte produziu a obra *Sans titre (La pipe)* (figura 16), em 1926; anos depois em 1929, com *La Trahison des images* (figura 17) – obra chave do trabalho desta análise de Figueiredo, chamado por ela de “versão clássica” -; e em 1966, quando o pintor volta a empregar a “versão clássica”, mas em outra tela, essa, chamada *Les Deux mystères* (figura 18), retratando um cavalete com a famosa pintura ali apoiada e um cachimbo pairando sobre esse conjunto, evocando uma supra-realidade (FIGUEIREDO, 2005).

Figura 16: *Sans titre (la pipe)* – René Magritte, 1926



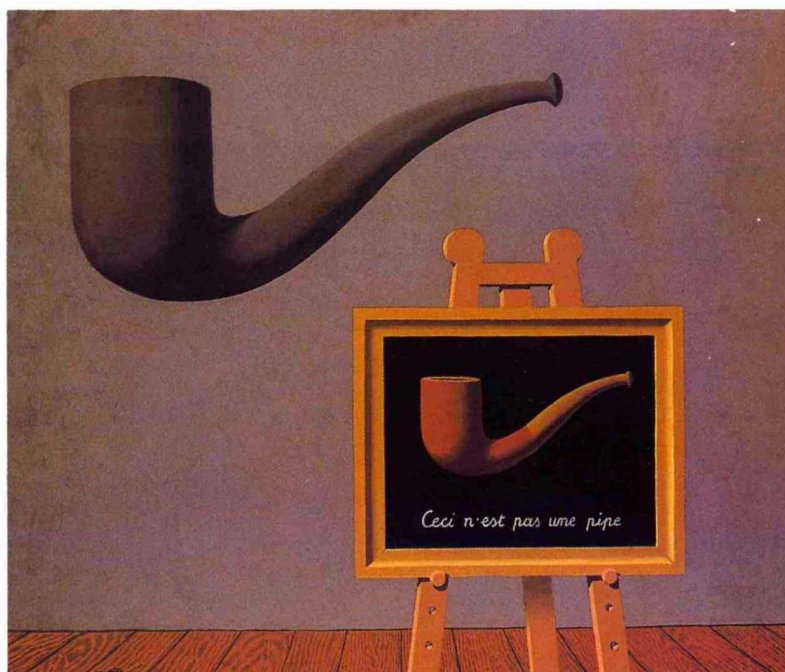
Fonte : (HUGHES, 2009, p. 72)

Figura 17 : *La Trahison des images* – René Magritte, 1929



Fonte : (HUGHES, 2009, p. 314)

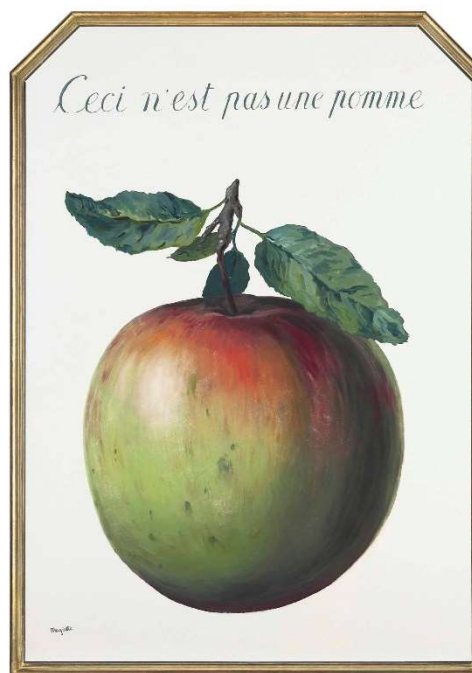
Figura 18: *Les Deux mystères* – René Magritte, 1966



Fonte : <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-two-mysteries-1966>

A autora afirma que, se fosse o caso de procurar em determinados livros psicanalíticos de simbologia, a imagem do cachimbo, tal como a de cigarros ou charutos, poderia remeter em alguma medida a símbolos fálicos e ainda questiona se esta possível representação fálica estaria relacionada à fama que o quadro *La Trahison des images* adquiriu através dos tempos, visto que, em contraponto, existe outra tela de Magritte, com o mesmo assunto, mas representando uma maçã, que por sua vez seria um símbolo feminino, intitulada *Ceci n'est pas une pomme* (figura 19), pintada em 1964, e que não teve o mesmo alcance obtido pelo quadro do cachimbo.

Figura 19: *Ceci n'est pas une pomme* – René Magritte, 1964



Fonte: (HUGHES, 2009, p. 389)

Como já mencionado, outro fator interessante de notar é o uso que Magritte faz das palavras em suas pinturas. Em *La Trahison des images*, o pintor escreve a conhecida negativa abaixo do cachimbo: *Ceci n'est pas une pipe* (ou Isto não é um cachimbo). Dessa forma apresenta uma nova dimensão para os escritos em seus quadros, passando a tratar a palavra com a mesma intensidade e potência de uma imagem visual. Ora, de forma mais minuciosa, o que seriam as palavras senão linhas pintadas do mesmo modo que as imagens? É essa essência que Magritte busca explorar, dentre as múltiplas funções das palavras.

Uma outra qualificação de pintar palavras pode estar relacionada à abertura das imagens através do pensando, nesse caso em um viés de substituição. Quando Magritte escreve algo no lugar de pintar sua representação, como por exemplo em *Le*

Masque vide (figura 20), de 1928, ele abre as capacidades imagéticas para incontáveis possibilidades, simplesmente empregando, por exemplo, as palavras *ciel*, *corps humain* e *forêt*, ou seja, em vez de pintar a coisa retratada pelo seu modo próprio de ver, ele deixa que o espectador crie com suas próprias associações a imagem que se liga àquela palavra:

Pois, a imagem do céu vai poder variar do azul ao cinza tempestuoso, passando pelos tons avermelhados da aurora e do poente, dependendo do humor do espectador; o *corps humain*, por sua vez, poderá adquirir forma de mulher, homem, criança, idoso, jovem etc... e assim por diante, pois a cadeia das associações mentais, invisíveis, é sempre muito mais extensa do que a cadeia material do visível (FIGUEIREDO, 2005, p. 445).

Figura 20 : *Le Masque vide* – René Magritte, 1928.



Fonte: (HUGHES, 2009, p. 101)

Outra possível interpretação para o uso de palavras como imagens apresentada por Figueiredo (2005) é direcionada ao caráter crítico que esse uso pode ter. Ela aponta para o sentido de evidenciar como as experiências cotidianas estão

formatadas de maneira conformista no mundo moderno, cristalizadas e estagnadas, sem a possibilidade de uma imersão no âmbito da sensibilidade, presas puramente a uma linguagem conceitual privilegiada. Em suma, se vê neste caso o uso das palavras feito por Magritte no lugar da *coisa em si*, para além da concepção da palavra como imagem. Essas duas funções são partes de um mesmo processo de desestabilização das representações. Possibilitam, nesse sentido, o:

[...] acirramento do devir-coisa que culminaria com uma rebelião total das palavras contra a sua função tradicional de representação. As palavras, nesta última função (ou etapa), completamente liberadas do seu papel tradicional de porta-significação, viriam a manter uma relação conflitante ou de resistência contra a sua essência instrumental reduzida a nome das coisas (FIGUEIREDO, 2005, p. 445).

Aqui, portanto, aparece uma marcante característica recorrente nas obras de Magritte; a ironia. A inscrição "*Ceci n'est pas une pipe*" logo abaixo da imagem de um cachimbo surge na provável intenção de contrariar um modo de pensar muito comum às pessoas que acatam a imagem representativa da coisa pelo real objeto (FOUCAULT, 2008). Ora, logo se pensa que é óbvio não se tratar de um cachimbo enquanto objeto ali exposto, mas sim de sua figuração, de uma pintura à óleo. Contudo será mesmo que não se trata de um cachimbo? Qual o valor de uso e de significação tal obra adquiriu e fez gerar tanta aclamação no mundo da arte? Nesta linha dessas inconclusões, Figueiredo (2005) apresenta sua tese de que *Isto* pode sim *ser um cachimbo*, concordando com a essência da ironia, paradoxalmente deslizante por si própria, em que "[a ironia] é inteiramente uma coisa e, ao mesmo tempo, inteiramente outra" (SUZUKI, 1998, p. 178).

A autora procura, então, analisar a construção imagética do cachimbo através de três estágios, mas sempre de um ponto de vista hermenêutico, ao qual ela também chama de perspectivista. Esses três momentos se encadeiam da seguinte maneira: de início tem-se a versão mais conhecida do quadro *La Trahison des images* remetendo a um estado platônico ou simplesmente representativo; em seguida, ocorre a ruptura da imagem com a representação, no que chama de momento pós-moderno, crítico, evidenciado por *Les Deux mystères*; por fim, temos a reversão do platonismo,

ou “glorificação da arte”, ao retornar à versão primitiva do cachimbo, em *Sans titre (la pipe)*.

O primeiro momento, chamado de platônico segue estritamente as concepções essenciais de ilusão das obras de arte, que Magritte ironicamente reproduz em suas telas tidas como puramente representacionais. Nessa perspectiva, as imagens de uma tela não teriam nenhum direito de se reivindicarem como verdadeiras, na medida que, no sentido platônico, somente as ideias possuem tal designação; um objeto ali representado jamais poderia ser tido como real, sobretudo no que diz respeito à sua funcionalidade. Como Magritte bem adverte, não se pode encher o aquele cachimbo de fumo, muito menos fumá-lo e, mais, caso tivesse escrito uma afirmativa no lugar da negativa abaixo da imagem, estaria dizendo uma mentira.

A autora reconhece que as problemáticas produzidas pelas questões entre arte e representação mantêm sua nascente no pensamento de Platão. Talvez todas as noções de ilusão e *mímesis* no mundo das artes tenham sido mais radicalmente exploradas por Platão do que por Aristóteles (FIGUEIREDO, 2005). É possível que Platão, justamente por tratar a ilusão das artes com um certo distanciamento julgando-a perigosa, tenha determinado o verdadeiro estatuto político da arte, ao passo que Aristóteles a conferiu um lugar junto à cidadania, definindo muito bem um caráter funcional e pedagógico capazes de conferir o dito prazer diante da estética.

De tal ponto de vista, temos um *a priori negativista*, enquanto Platão julga a arte como ilusão, contendo um perigo imanente que deve ser evitado, por outro lado, essa mesma característica se torna *positiva a posteriori*, na medida em que transparece a dimensão política da arte capaz de demolir as fronteiras do lugar comum e, conseqüentemente, questionar a realidade aparente. É com essas problemáticas que Magritte brinca ao reafirmar aquilo de mais básico que nossos olhos podem observar. Não há dúvidas que quadros como *La Trahison des images* nos instigam a pensar sobre quais seriam os limites da representação.

[...] a obra de arte, enquanto mera ilusão, não pode reivindicar qualquer realidade. As palavras, no quadro, ainda mantêm inquestionada sua função tradicional, isto é, sua função referencial e, por conseguinte, estão obrigadas a dizer a ... Verdade: “Isso não é um cachimbo!” Mas, justamente lembrando

aquela ambiguidade da posição platônica diante da *mimesis*, ou seja, do valor de perigo, ao qual acabo de me referir, o quadro não sossega, há sempre algo que sobra, que resiste, mesmo na mais clássica (mais obediente) das representações e que nos obriga a tentar uma outra perspectiva (FIGUEIREDO, 2005, p. 449).

Figueiredo (2005), vai mais além e, no segundo momento de sua análise, apoia-se no filósofo da arte Arthur Danto⁵ para falar do estatuto crítico e irônico das obras de arte. De acordo com a autora, Danto tem a proposta de aproximar as Vanguardas europeias do início do século XX com o surgimento da Pop-Art nos Estados Unidos, no sentido de questionar os limites da representação, mas sobretudo produzir questionamentos sobre o belo; até onde o valor estético e o utilitário se diferenciam? Os primeiros *readymades* de Marcel Duchamp, embora ainda guardassem algumas semelhanças com formas esculturais, mantinham essa proposta de colocar em dúvida o que é Arte. Segundo Figueiredo (2005), acerca disso, Danto promove uma tese fundamental ao modo de produzir essa arte contemporânea; a arte deve trazer consigo uma dimensão potencialmente reflexiva sobre si mesma.

A questão de elevar objetos do cotidiano para o estatuto de obras de arte é chamada por Danto de “pares indiscerníveis”, pares estes capazes de gerar choques entre representação e realidade. O filósofo vai dialogar com o pensamento de Platão, a fim de explorar o que torna o objeto comum uma obra de arte. Será a por meio de análises de obras de Rauschenberg e Claes Oldenbourg, as quais ambos transfiguram o objeto *cama* em dimensões ou estados impossíveis de serem utilizados com sua real função; seja pendurando na parede, encharcando de tinta ou mudando a escala absurdamente, a fim de provocar o desconforto. Contudo, é através de um artista fictício chamado de “J” que Danto busca realocar os limites do cotidiano e da arte. Ele

⁵ A autora refere-se fundamentalmente ao trabalho *The Transfiguration of the Commonplace*. (Cambridge, Massachusetts/London, UK: Harvard University Press, 1981). E ao artigo *"The Philosophical Disenfranchisement of Art"* (New York: Columbia University Press, 1986). Ambos de autoria do filósofo de arte Arthur Danto.

pensa sobre como este artista poderia transformar sua própria cama em uma obra de arte, visto que ela fora confeccionada por um marceneiro e aparentemente não possui nada em especial além de suas funcionalidades básicas. No entanto, percorrendo um longo percurso entre arte e representação será possível que “J” denomine sua cama, real como ela é, sob o estatuto de *obra de arte*, rompendo ainda com o regime de imitação, de *mímesis*, sendo também possível dizer que esse objeto por si não é só a representação: ela é “a” cama e não mais “uma” cama qualquer⁶.

No quadro de 1966 de Magritte, *Les Deux mystères*, o pintor vai além da ligação com a realidade. Vemos através dessa tela Magritte elevando seu tom irônico e crítico ao extremo. Segundo Figueiredo (2005) o pintor inaugura nesse ponto um outro plano ao retratar um cavalete com uma pintura semelhante à *La Trahison des images*, com a mesma negativa ali inscrita, mas coloca *algo a mais*, uma outra forma que muito lembra um cachimbo pairando acima desse cavalete de maneira misteriosa, provocando-nos a pensar como esse esboço sorrateiramente chegou até lá.

Já não se trata mais, como no primeiro caso, da objeção realista, proveniente da realidade empírica, utilitária a recusar o estatuto ontológico ao cachimbo pintado. Agora, é como se um terceiro plano (transcendental?) se abrisse assim de modo abrupto e, forma pura do espaço, passasse a sugar toda a matéria da realidade. *Les deux mystères* jamais poderia ser classificado como uma representação realista. Momento crítico da crítica. Ousaria dizer: transcendental. (FIGUEIREDO, 2005, p. 453).

O caminho para uma interpretação desse quadro pode se apoiar, mais uma vez, em Danto no sentido de uma solução que desarmará a realidade e a tomará simplesmente como miragem e percorrendo as distâncias entre arte e realidade rapidamente, revertendo a lógica de Platão; ou em Heidegger, que defende a não inserção do objeto representado no lugar da coisa em si, culminando tragicamente em

⁶ Figueiredo (2005) aponta aqui que essa colocação de Danto guarda em si uma referência heideggeriana, acerca da “Origem da obra de arte”, sendo que por um lado, Danto é irônico e, por outro, Heidegger é quase trágico.

uma realidade fechada na noção mimética, em que *nada* pretende representar *coisa alguma*. Figueiredo (2005) inclui ainda outra noção, pretendendo-se mais esclarecedora. Baseando-se na definição de ironia de Suzuki (1998), vai dizer que, *isto* que vemos nesses quadros de Magritte, *não é e é um cachimbo*, ao mesmíssimo tempo. Balizando paradoxalmente a interpretação e deixando um caráter de indeterminação, colocando à mostra o puro tom irônico e crítico estabelecido entre o real e o representativo.

Para expor sua incursão ao terceiro momento de análise dessa temática magritteana, Figueiredo (2005) recorre a Heidegger (1998) em seu célebre texto sobre a *Origem da Obra de Arte*, mais uma vez permeando os meandros da relação entre arte e representação. A autora defende que, por mais esclarecida que a nossa natureza tenha se tornado, não negamos que a imagem e a representação contenham em si a força necessária para a evocação da *coisa* que representam. Nesse aspecto, a negativa do quadro de Magritte perde força frente ao valor que a imagem ali representada tem na nossa realidade: a forma clássica de um cachimbo. Esta, vista em tela pode não ser palpável ou, de fato, ser o objeto funcional, mas existe em algum nível, talvez em uma realidade específica das pinturas.

É válido conferir que os pensamentos de Heidegger dizem muito da época em que estava inserido, adverte Figueiredo (2005). O ineditismo que a arte promove, proposto pelo filósofo, tal como a surpresa advinda de outras áreas como a política, ou da filosofia, ao contrário de possuírem um valor místico, somente demonstram as diferenças entre o *ente* e o *ser*, entre a representação e o representado. De acordo com a autora dessas análises, nossa sociedade atual sofre de um mal muito mais ligado ao que advertiu Karl Marx, “o predomínio do valor de troca em detrimento do valor de uso” (FIGUEIREDO, 2005, p. 457). Ao seu ver, a monetarização das obras de arte contribui muito mais para a formação de sua mística atual do que todas as reflexões que essas obras possam provocar.

No sentido de aprofundar suas reflexões, exercendo uma chamada reversão do platonismo (ou promoção ontológica da coisa), Figueiredo (2005) faz uso de um exemplo citado por Heidegger: *O par de sapatos* (figura 21), do pintor holandês

Vincent Van Gogh, tela realizada em 1886. Esses são sapatos comuns ao ambiente retratado no quadro em questão e, justamente em função de [os sapatos] manterem um dado representacional ligado à realidade das coisas, se tornarão únicos. É preciso fazer um caminho circular: existem os sapatos no mundo real, Van Gogh os eleva ao estatuto de arte representando-os em tela e eis aí o fator de diferenciação entre representação e realidade. Quando elementos do cotidiano são retratados em obras de arte, abre-se a possibilidade de produzir significação sobre esses objetos, trazendo consigo a capacidade reflexiva. Essa abertura modifica nosso olhar para o cotidiano antes despercebido, mas também promove a elevação da *coisa* em quadro como única.

Figura 21: *O par de sapatos* - Vincent Van Gogh, 1886



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/a-pair-of-shoes-1886>

A reversão do platonismo se encaixa no sentido de promover essa hierarquização ontológica do elemento representado nos quadros, elegendo-o como superior aos objetos do dia-a-dia e o incluindo no campo das ideias. A obra de arte, por si própria, teria o lugar privilegiado de possibilitar essa abertura pois ela guarda consigo a capacidade tanto de evidenciar a diferença ontológica dos objetos como de

mostrar o seu valor estético, além do valor de uso, habitualmente atribuído às coisas comuns. É chamado por Heidegger (1998) de “acontecimento da verdade”, pois teria a capacidade de nos trazer de volta o nosso próprio mundo. Por outro lado, esse modo de colocar em evidência a coisa do cotidiano pode ser tido como anti-platônico, justamente por se apoiar em objetos que não possuem nobreza digna da estética clássica. Mas é exatamente esse sentido *prosaico* da arte que vai saltar aos olhos. Não se responde à questão de o mictório de Duchamp ter valor estético ou não. Ele simplesmente *é*, tal como a arte deve *ser*. É sob tal ponto de vista que Heidegger apresenta o estatuto de uma obra de arte: o fato de um objeto artístico comover e nos surpreender *é*, simplesmente, o fato que ele *seja*. Dessa maneira é possível desvelar o mundo cotidiano de forma sempre inédita. Concordando com Figueiredo (2005), não é diferente com o cachimbo no quadro de Magritte, ele “é como nenhum cachimbo no mundo pode ser. Qualquer outro cachimbo no mundo será insuficiente para *ser* no sentido que só a obra de arte pode reivindicar *ser*” (2005, p. 456).

CONCLUSÃO: Convergências entre emoções estéticas e primazia afetiva

A realidade apresentada por meio das telas de Magritte pode nos mostrar um panorama extremamente diverso sobre o modo como o pintor enxergava o mundo ao seu redor, algo que, como apontamos, ganha corpo através das proposições e das conceituações que ele mesmo deixou registradas em seus numerosos textos. Através de suas telas, Magritte propôs uma revolução aos nossos olhares acostumados com a passividade inquestionável daquilo que a aparência mundana nos apresenta e, mantendo o ponto referencial nessa mesma realidade, ele apresenta um mundo mágico regido por seus *pensamentos tornados visíveis* em que um mistério imanente às coisas comuns pode emergir e provocar nosso pensamento, dialogando com nossa imaginação, nossa percepção, mas sobretudo, inquietando nossa subjetividade. Como mostramos, segundo Magritte (2009), tal processo se manifesta por meio de uma concepção muito cara ao seu pensamento, as *emoções estéticas*. E, como nosso trabalho aqui busca promover diálogos entre a poética magritteana e a psicanálise, sobretudo para pensar os processos de subjetivação, encontramos correlações entre essas emoções estéticas e a primazia da afetividade, concepção que possui extrema importância para a psicanálise, mas que também se amplia aos processos da percepção e da reflexão, mantendo seu caráter de força motriz designada ao pensamento.

Para Magritte (2009), o desencadeamento das emoções estéticas tem sua implicação tanto na subjetividade do artista como na do espectador, bem como deve estar subentendida em todas as obras que se pretendem artísticas. Segundo o pintor belga, um artista deve moldar sua própria obra, buscando o rompimento com estilos pré-estabelecidos, na tentativa de inauguração de algo totalmente novo e exclusivo. Somente de tal maneira uma obra poderia tanto produzir como ser produzida através de uma emoção estética, sendo este o verdadeiro sentido da arte, de acordo com Magritte (2009). Nessa ótica, o atravessamento dessa sensação comporta a abertura do artista que se deixa tocar pela realidade, de maneira simples e aleatória, tendo por função transmitir esse afeto para aqueles que se relacionarem com sua obra. Como

diz o pintor, no volume 8 de *La Carte d'après nature*, “a aparição imprevisível de uma imagem poética é celebrada pela inteligência amiga da luz enigmática e maravilhosa que vem do mundo” (MAGRITTE, 2009, p. 401). Cada obra deveria ser celebrada como uma tradução de um sentimento que se origina no pensamento, ganhando vida e visualidade através de tinta e tela.

Buscamos, então, a origem do termo *emoção estética* nos escritos magritteanos, que reside em um texto de 1922, escrito em coautoria com o pintor abstracionista Victor Servranckx, chamado *L'Art pur – Defense de l'esthétique* ou *Arte pura – Defesa da estética*, em que Magritte (2009), diferencia aquilo que considera verdadeiramente como arte frente a outras manifestações que ele coloca como decorativas. Ao seu ver, a função primordial de uma obra de arte seria provocar a subjetividade daqueles que se relacionam com sua construção, seja o próprio artista como seus espectadores. O pintor argumenta, para que um quadro, por exemplo, seja capaz de provocar uma inquietação, ele deve implicar e muito os aspectos mais internos dos sujeitos. “Um artista se emociona com um trem que passa: este fato provoca aquilo que o artista encontra em si mesmo, mas em estado latente.” (MAGRITTE, 2009, p. 19). Fatores como a forma, a técnica, o estilo, ocupariam, segundo Magritte (2009), um lugar secundário na criação artística.

Logo, a obra artística pura será o *resultado* dessa soma de sensações e *emoções* às quais permitiram que uma movimentação do pensamento seja traduzida através de aspectos pictóricos. Nesse sentido, ao compreender as concepções de Magritte sobre esse sentimento singular de tamanhas potencialidades, capaz de inquietar a subjetividade, nossas associações, em grande medida, levam a constatar que a noção de Magritte a respeito do aparecimento das *emoções estéticas* demonstra uma interessante correspondência na teoria psicanalítica com a primazia afetiva. Passaremos aqui, então, ao desenvolvimento da argumentação que aproxima essas sensações com a noção desse primado da afetividade dentro da teoria freudiana.

De modo contundente, temos uma significação inicial disparadora para as assimilações desse sentimento, encontrada em Laplanche e Pontalis (2001), no

Vocabulário de Psicanálise. Segundo os autores, Freud busca na terminologia psicológica alemã uma correspondência para esse estado de expressão de energia pulsional. Embora, essa primeira definição apareça bastante atribuída aos termos quantitativos desse sentimento, com o desenvolvimento dos escritos freudianos, a concepção de afetos evolui exponencialmente para noções altamente qualitativas. Veremos, a seguir, como se constituem essas construções.

Embora não haja exclusivamente um texto freudiano que aborde essa temática, podemos encontrar a importância dos afetos em diversos trabalhos e de variadas formas, tão dinâmicas quanto somente uma teoria tão complexa como a psicanálise poderia ser. Desde os primeiros escritos psicanalíticos, como *Estudos sobre a histeria*, datados de 1893 a 1895, Freud (2016 [1895]) ainda em conjunto com Josef Breuer, já demonstrava o reconhecimento de uma primazia afetiva das relações psíquicas. Essa informação nos demonstra que a relevância das emoções nos processos subjetivos era levada em consideração antes mesmo da proposição dos primeiros mecanismos inconscientes, estes colocados ao modo de diferenciar a realidade aparente do psiquismo interno, encontrados em *A Interpretação dos sonhos*, de 1900.

Ao passo que o paradigma científico do início do século passado fortalecia o comportamento maquínico, da dualidade entre o corpo e o psiquismo, as proposições freudianas destacam-se ainda mais como inovadoras causando um rompimento com os pressupostos daquela época, como demonstra Carlos Alberto Plastino (2008). Segundo este autor, havia um descompasso entre as observações clínicas de Freud e suas teorizações àquela época, o que direcionaram o pai da psicanálise no caminho da formulação de sua metapsicologia, mas não sem sofrer muitos impasses, os quais foram superados categoricamente pela base sólida da teoria proposta. Um dos principais obstáculos vencidos foi justamente a barreira científica imposta na construção de estudos baseados em experiências próprias como aparato para a instauração do conhecimento. Eis aí a práxis psicanalítica. E, havendo essa coexistência entre teoria e prática, a inserção do mundo anímico – e, por esse termo, entendamos sua correlação com *alma*, em seu caráter de *subjetividade* – aparece na

contribuição dos aspectos relativos à afetividade, tais como a transferência, a contratransferência e a resistência, mostrando seu papel fundamental para a constituição dos processos de conhecimento do mundo (PLASTINO, 2008).

Nesse sentido, já pode ser demonstrada uma aproximação com o pensamento magritteano. Magritte produzia suas telas de acordo com uma práxis inspirada puramente pelo mundo. Contudo, em suas investigações, o pintor belga subverte a natureza dos objetos: modifica as formas a fim de esquecer, propositalmente, a face básica daquilo que se mostra. Esses mecanismos foram revelando uma realidade que escondia sua abstração ao se mostrar como objetiva, sendo observável apenas através da imagem plástica. Essa intangibilidade torna-se, paradoxalmente, cada vez mais clara para Magritte, como se toda a realidade que ele enxergava se convertesse em abstrata. Esse sentimento o levou a um novo movimento dentro de sua pintura: ao de pintar os objetos, simplesmente, com seus detalhes aparentes para que, justamente, as próprias características imanentes ao objeto colocassem à prova sua realidade intrínseca. Esse modo de apreensão do mundo revelou *estranhamente* uma noção de *mistério* sobre o familiar, que emanava das especificidades que tornavam esses objetos corriqueiros (MAGRITTE, 2009).

Já, de acordo com André Green (1982), em sua proposta de uma teoria psicanalítica do afeto encontrada em *O discurso vivo*, tal temática se desenvolve para Freud, também amparada na histeria. Segundo o psicanalista egípcio, vemos o criador da psicanálise, em *Estudos sobre a Histeria*, falando sobre *quantidade de excitação*, ainda tratando muito mais de energias de investimento do que de afeto de fato, porém, essa concepção já é levada em consideração no que diz respeito ao funcionamento do aparelho psíquico, correspondendo ao entendimento inicial, em certos termos, à *afetividade*. Outras expressões que devem ser levadas em consideração são *quota de afeto* e *ab-reação*, e suas correspondências de carga e descarga energética nos processos subjetivos, sobretudo em um aspecto de estrangulamento dessas sensações, ligado aos episódios traumáticos da vida do sujeito. “Aí está o germe da concepção de simbolização” (GREEN, 1982, p. 27). Indo mais além, e muito sensivelmente observado por Freud (1895), o afeto, nesse ponto, aparece ligado à

mobilidade, perpassando pela noção de conversão, de deslocamento e, finalmente, transformação. Nesse sentido, afirma Green (1982), o afeto se dá como uma conversão ao contrário e seu destino retorna ao corpo.

A conversão histérica seria então uma volta às fontes do afeto. Mas isto importa menos do que a observação de Freud sobre a simbolização. Assim, se o que Lacan diz é verdadeiro, ou seja, que o histérico fala com sua carne, parece-nos ainda mais verdadeiro dizer que o histérico submete-se à linguagem da carne bebendo numa fonte da qual ambos derivam. O discurso do histérico não tomaria, então, o modelo da linguagem para falar, mas tanto a linguagem quanto o sintoma mergulham suas raízes num fundo que lhes é comum (GREEN, 1982, p. 31).

No manuscrito sobre a *Melancolia*, de 1895, podemos ver um esboço daquilo que Green (1982) diz preceder o modelo da pulsão, em que através de objetos externos, Freud demonstra como ocorre a introjeção dos estados psíquicos e psicosssexuais; por uma dinâmica afetiva, reguladora das forças de expressão e que se localiza no espaço presente *entre* essas relações do mundo. No entanto, é em *Projeto para uma psicologia científica* que a questão de uma primazia afetiva das relações irá se anunciar e se alongar por toda a obra do criador da psicanálise. O afeto, de acordo com o panorama inicial apresentado por Green (1982), se mostra presente em diversos âmbitos dos estudos freudianos, como nos impasses entre quantidade e qualidade, nas distinções entre as energias que se fixam e nas que são livres, nas hipóteses econômicas, nos modelos que tratam de experiências de prazer e dor, nas relações objetais entre a realidade e o Eu, na importância da simbolização, na formulação dos processos primários, nas teorizações sobre linguagem, pensamento e suas perturbações sensoriais, e mais em diversos aspectos que prefiguram os estudos que ficarão conhecidos como metapsicológicos.

Vemos aqui outro argumento de compreensão das emoções estéticas, que Magritte propõe, dadas como processos afetivos. Essa aproximação se configura nas conceituações sobre as experiências do *desejo*, a saber, sobre a satisfação e sobre a dor. A experiência de satisfação se dá pela movimentação de energias psíquicas que requerem na exterioridade um anteparo que lhes corresponda, produzindo sentido à experiência interna. Green (1982) nos mostra que a compreensão dessa motricidade

de energias internas encontra sua via de manifestação através da comunicação atrelada às sensações, sendo indispensável a correlação entre esse movimento e as emoções, surgindo, de tal forma, a linguagem. “Melhor dizendo, a satisfação será, de agora em diante, relacionada com a imagem do objeto que a proveu e a imagem motora do movimento reflexo que permitiu a descarga” (GREEN, 1982, p. 36). Nesse sentido, o afeto rege as sensações obtidas nesse processo entre emoções internas e externas no que dizem respeito à percepção dos objetos, ou das obras de arte, por exemplo. Por outro lado, as quantidades excessivas dessas energias geram uma descarga de igual ou maior intensidade, acarretando na concepção afetiva da dor, ou desprazer. Desse modo, prazer e desprazer estariam relacionados à maneira com que nosso psiquismo se lança para a percepção mundana e todo seu regimento é atravessado pelo campo dos desejos.

As premissas apresentadas ganharão mais forma no chamado *corte epistemológico* produzido por Freud, com *A Interpretação dos Sonhos*, de 1900. Os aspectos afetivos recebem novas formulações como a discordância presente entre os conteúdos representativos e afetivos produzida pelos sonhos, pois os primeiros sofrem deslocamento e condensação, enquanto o afeto permanece sem mudanças. Ou ainda, pela dominação dos afetos promovida pelos sonhos regidos pelas forças pulsionais desejantes. Green (1982) destaca certas transformações sofridas pelos afetos nas condições oníricas, como seu desaparecimento, suas mudanças, o empobrecimento, sua transformação em contrário e a expressão de afetos permitidos frente aos afetos proibidos. Contudo, em todos os casos a enunciação principal é a obtenção de uma representação desses afetos, pois, aos moldes de uma montagem de um quebra-cabeças, o trabalho estaria em restituir os exatos lugares desses processos provocados pelo recalçamento, isto na intenção da produção de uma interpretação que objetive uma melhor compreensão dessas emoções.

Pela experiência própria do Magritte, ele ressalta, próximo aos anos 1930, a importância que seus sonhos tinham em lhe causar essas sensações inquietantes. Podemos lançar uma compreensão para aproximar as emoções estéticas dos afetos quando o pintor diz, nessa fase, se lembrar com muito prazer daquilo que sonhara na

noite anterior, demonstrando também sua alegria em poder dar visualidade a essas ambientações, muito como forma de elaborar suas sensações. É o caso de um relato que Magritte (2009) faz, onde em um desses sonhos, se encontra em uma praia, em que uma mulher, andando de bicicleta, segura um pedaço de tecido azul. O pintor consegue localizar essas imagens com suas vivências do dia anterior, menos o pedaço de tecido, que, quanto mais se torna desconhecido mais lhe traz sensações de medo, angústia e desprazer, algo que cria uma experiência misteriosa em torno dessa representação, que pode ser entendido também como uma emoção estética.

Próximo ao final de sua vida, Magritte chegou a negar importância das ambientações oníricas em suas obras. Claro, como o pintor possui um longo período de trabalho, é compreensível que alguns temas tenham possuído extrema importância, mas, com o passar dos anos, perderam seu significado. Compreendemos essa negativa correspondendo ao fato de o pintor reivindicar a autoria, de fato, de suas obras acima de tudo e não querer que elas fossem dominadas por outras instâncias. Entretanto, algo que Magritte nunca abandonou foi o fato de suas pinturas funcionarem como uma válvula de escape para os pensamentos que se localizavam no fundo de sua consciência (DRAGUET & GOORMANS, 2013). Podemos entender que seriam pensamentos inconscientes, aos quais o pintor encontra suas soluções através de fatores pictóricos mobilizados por suas relações afetivas.

É interessante notar, com a evolução da carreira de Magritte, a constante atualização dos processos de criação artística empregados por ele. Em 1938, ao escrever e conferenciar *A Linha da vida*, onde, além de fazer um percurso autobiográfico, o pintor discute como se constituíram suas produções até o momento, vemos também Magritte defender que o modo que a realidade se apresentava o impelia na descoberta de novos sentidos intrínsecos aos naturais. Então, para além da simples observação dos problemas da realidade, seria também através de um exaustivo exercício de fricção entre os objetos do cotidiano que o surgimento de uma aparência mágica possivelmente nasceria. Precisamente na segunda versão desse escrito, o pintor rememora as próprias inquietações que o levaram ao ofício de pintor e a liberdade que sentia ao realizar tal ato. Ele localiza o início desse seu interesse no

episódio em que, quando criança, brincava com uma amiga em um cemitério e viu um pintor representando a paisagem em suas telas. Isto despertou em Magritte a sensação de procurar um âmbito mágico, de conhecer profundamente a realidade mundana através de sua pintura.

A respeito disso, vemos Magritte, em um escrito de 1960, ressaltar como é imprescindível diferenciar imagens que visem a simbologia das ideias daquelas que buscam somente suas representações. É comum encontrarmos uma supremacia de importância dessas figuras que procuram o ato de simbolizar sobre aquelas que remetem às representações. Ora, diz ele, “um símbolo não é nada mais que um ‘representante’ cujo desaparecimento não afeta em nada a vida das ideias e dos sentimentos” (MAGRITTE, 2009, p. 526). E além, uma representação somente terá sentido caso ela atue na mesma natureza do objeto representado, ou seja, uma representação visual deverá operar sobre algo visível. É nesse âmbito, portanto, que Magritte deixa claro que suas percepções partem ao encontro de reconhecer uma natureza que seja intrínseca às coisas e, em se tratando de representá-las através de símbolos, o trabalho se inscreveria em como utilizar um representante visual, uma solução pictórica, isto é, deixar transparecer uma instância invisível, tal como são as ideias. Isso se justifica, segundo Magritte (2009) no sentido de que estas esferas subjetivas não compartilham da mesma natureza do campo dos objetos visuais; o que vemos são meramente formas aparentes e não seus conteúdos essenciais, estes estariam escondidos por trás da realidade visível.

O longo processo de formular os conceitos com base nas experiências clínicas, sobretudo na aproximação dos processos anímicos frente as concepções maquínicas demonstra uma evolução que parte dos níveis quantitativos dos afetos, encontrados nos primeiros escritos freudianos, até chegar na proposição da segunda teoria pulsional, onde fica clara a primazia dos afetos, sobretudo de modo qualitativo, nos processos subjetivos. Será somente durante *As Pulsões e seus destinos* que Freud (2016 [1915]) começa a diferenciar as representações das cargas energéticas que lhes acompanham e compreender que os afetos correspondem aos processos de exteriorizações e podem ser entendidos como sensações.

Mesmo sem aparecer precisamente neste trabalho de 1915, o termo afeto está subentendido – pois, este não pode ser entendido como agenciamento das pulsões, as quais funcionariam como produtoras de afetos –, contudo, virá, de fato, à tona no escrito sobre *O Recalque*. De acordo com Green (1982), nesse artigo, Freud retoma as concepções de ligação e desligamento dos afetos, atribuindo ao recalque a função de transformar os processos afetivos e dar a visibilidade à cisão com sua representação. No sentido de reformular essas propostas freudianas e na tentativa de pensar uma dissociação que se desvencilha da dualidade representante-representação e afeto, para denominá-la representante-afeto, Green (1982), delimita três saídas para os destinos dessas sensações: 1) no mecanismo de repressão da pulsão, para além do afeto simplesmente; 2) na expressão qualitativa do afeto; 3) na transformação pulsional do afeto em angústia. Prontamente:

Se o recalque conseguiu inibir a transposição da moção pulsional em afeto, daí decorre que sua ação se exerce sobre a admissão à consciência, sobre o desenvolvimento do afeto e sobre o acesso à motilidade. No que concerne a essas duas últimas atividades, pode-se dizer que o recalque se opõe ao desenvolvimento do movimento tanto no mundo exterior quanto na direção do corpo. Lembramos anteriormente que o afeto se opunha ao sistema da representação e da memória (traços mnêmicos). Constatamos agora que ele encontra igualmente em oposição com o sistema do ato. Mas, enquanto o controle do consciente sobre a motilidade é solidamente estabelecido, sobre a afetividade ele é muito mais vulnerável. *Cs e ICs disputam o primado da afetividade* (GREEN, 1982, pp. 56-57, grifos do autor).

A reelaboração de algumas dessas concepções permitiu Freud enxergar os aspectos qualitativos, para além dos somente quantitativos, das pulsões e de seus desdobramentos. Além do que, já começam a inscrever-se aproximações entre as pulsões e as emoções e será com o desenvolvimento da segunda tópica que o psicanalista vienense passa a compreender os processos psíquicos atrelados às vivências emocionais, onde o *Id* passa a ser indissociável do corpo, demonstrando como as sensações se inserem em nosso ser natural, evidenciando uma dinâmica das pulsões relativas aos processos emocionais (PLASTINO, 2008).

Essas concepções correspondem à primeira tópica da teoria freudiana, com a distinção de processos conscientes e inconscientes. Pelo amadurecimento das concepções de Freud, outras ideias entram em voga, como a constatação de um

Inconsciente que não é recalçado, por exemplo. Em 1923, com *O Ego e o Id*, essa premissa começa a se tornar vigente. Nesse sentido, então abrem-se as discussões para a compreensão de como são dados os processos de subjetivação na relação que se coloca entre intrapsíquico e aquilo que está exterior. Para tanto é preciso destacar que esses mecanismos se dão através das percepções, a saber, as que vêm de fora são tidas como sensibilidade e sensorialidade e as internas como emoções e sensações (GREEN, 1982). Nesse sentido, ocorre a ligação entre as percepções, sejam internas ou externas, e a consciência.

É interessante fazermos aqui um breve panorama sobre a percepção na obra de Freud. O tema em si percorre as concepções do criador da psicanálise em diversos momentos e, tal qual a noção de afetos, adquire concepções dinâmicas durante a cronologia de seus escritos. Nelson Coelho Junior (1999 e 2016) mostra os diversos destinos que o tema da percepção tomou no pensamento do criador da Psicanálise. Desde os escritos técnicos, até os textos de metapsicologia, passando pelas diversas cartas escritas à época, o tema da percepção sempre foi recorrente. Coelho Junior (1999) destaca que a história da psicanálise até tentou deixar de lado as noções de percepção, mas muitos estudos iniciados nos anos 1990 cuidaram de retomar esse importante tema e aprofundar o conhecimento sobre suas perspectivas na obra freudiana. Tais estudos⁷ servem de base para o panorama que esse autor irá apresentar, sem deixar de recorrer com bastante esmero às próprias obras de Freud,

⁷ Coelho Junior (1999) reúne importantes trabalhos de psicanalistas e outros estudiosos acerca da percepção em Freud, os quais ele vai visitar em 2016 em um adensado estudo sobre a percepção em Freud e em Merleau-Ponty. O autor destaca obras como os livros de Bernat (1996), Janin (1996), Nicolaidis (1993, 1989), Bollas (1992, 1993), Ogden (1996), Steiner (1997) e Mazzuca (1996) para assim delinear um panorama inicial de onde a percepção na obra freudiana pode ser estudada de maneira mais consistente. Os temas dessas obras perfilam sobre “representação”, “percepção intuitiva”, “irrepresentável ou irrepresentado”, “percepção endopsíquica”, chegando também em concepções intersubjetivas de processos analíticos e análises sobre os modos de subjetivação e o valor clínico dessas conceituações.

na intenção de demonstrar quais os destinos tomados pela percepção no pensamento psicanalítico.

Cabe pontuar, como o autor destaca, que também não existe especificamente uma teoria sobre a percepção nos textos freudianos, esse assunto é mutável e assume várias perspectivas no decorrer dos escritos psicanalíticos, mas afirma com bastante coerência que esse tema deve ser distanciado de uma noção meramente descritiva de uma função e inserido dentre os vários conceitos da teoria freudiana. Isto é posto fundamentado pelas várias formas em que a percepção aparece no decorrer dos trabalhos de Freud: percepção sensorial externa, percepção interna, sistema perceptivo, percepção no sono, percepção acústica, auto percepção, percepção pulsional, aparelho perceptivo, percepção real, percepção endopsíquica, restos perceptivos, acontecimento perceptivo, sensação perceptiva, repressão da percepção não desejada (COELHO JUNIOR, 2016). Sendo estes apenas alguns exemplos dos caminhos que tal noção adquire.

Desde os primeiros trabalhos de Freud, em suas asserções sobre a linguagem, ou mesmo quando ele inicia a formulação de um aparelho psíquico, a noção de percepção embrenha-se firmemente, inicialmente em oposição à memória e também na busca de uma rigorosa descrição que os registros perceptivos tomariam no funcionamento psíquico. Freud, à época dos escritos *Sobre a Conceção das Afasias*, 1891, até o *Projeto de uma psicologia científica*, em 1895, apresenta marcadamente uma busca pela relação da percepção com a representação psíquica daquilo que é elaborado, entretanto existe a preocupação em atrelar essa noção aos dados de realidade, ou seja, da representação *verdadeira* da coisa. Tais concepções colocam, nesse momento inicial, a percepção como um ato passivo diante da realidade (COELHO JUNIOR, 2016).

À época de *A interpretação dos sonhos*, em 1900, aparece a concepção de desejo atrelada às representações psíquicas. Por consequência, se faz cada vez mais necessária a atualização das relações entre percepção e realidade, já que esta é atravessada por essa nova força que impossibilita que as representações sejam unicamente fidedignas. A percepção aqui aparece profundamente atrelada à

mobilidade de realização do desejo, e sua caracterização varia de acordo com a necessidade dessas realizações. “O desejo articula-se a uma alucinação” (COELHO JUNIOR, 2016, p. 321). Dentro dessas colocações fica cada vez mais aparente que a percepção não pode definir-se puramente como reflexo de uma realidade externa, sendo regida, portanto, majoritariamente por relações intrapsíquicas dos sujeitos.

Se lançarmos um olhar mais detalhado ao vocábulo utilizado por Freud quando trata dos conteúdos perceptivos, veremos que ele emprega uma palavra alemã *Wahrnehmung*, que, segundo Coelho Junior (206), é equivalente à percepção e pode ser traduzida de forma literal como “apreensão do verdadeiro (*Wahr-* verdade, *nehmen-* tomar, pegar, apreender)” (p. 321). Nesse sentido, é possível advogar por essa correspondência quando vemos que a percepção, ao estilo freudiano, é uma apreensão da verdade, mas essa verdade é relativizável, se tornando transfigurável a depender das inter-relações singulares ao aparelho psíquico; é uma tomada do exterior, mas compreendida em termos subjetivos. Ocorre, então, a multiplicidade das relações entre percepções internas e externas. Portanto, profundamente atreladas ao funcionamento específico e importante da realidade psíquica, aparecem as percepções endopsíquicas, que tratam exatamente das relações subjetivas e são colocadas a par com as percepções externas.

O tema da percepção está diretamente ligado à totalidade da investigação freudiana, não só no viés mais especulativo da teoria, no questionamento dos traços originais que constituiriam o psiquismo, mas fundamentalmente na própria trajetória da teoria com relação às noções de realidade externa e realidade psíquica. Mesmo que se pressuponha uma autonomia quase absoluta das representações psíquicas com relação à realidade exterior (situação que faria a psicanálise se aproximar perigosamente de uma posição solipsista) não há como recusar à percepção seu lugar constante no próprio cotidiano da prática psicanalítica, ou seja, no trabalho clínico. A situação clínica só se toma possível porque há percepções de parte a parte. Poderíamos dizer, basicamente percepções auditivas, mas sabemos que também estão presentes as visuais, as olfativas e as enigmáticas “percepções internas” ou endopsíquicas (COELHO JUNIOR, 1999, p 36).

As chamadas “percepções internas”, que aparecem por volta de 1900, apresentam um caráter inovador para os escritos freudianos. Sem dúvida, possibilitou a ampliação do conceito até então colocado em relação direta com o exterior e como apreensão de mundo. Quando trata do mundo interno, abrem-se as possibilidades de

relações com sentimentos e com os afetos. Longe de se posicionarem contrárias ao exterior, as percepções endopsíquicas se ligam diretamente às sensações originárias do ambiente externo e se compõem internamente, aumentando significativamente seu grau de complexidade. As formas de constituição dessas percepções internas são atreladas diretamente ao inconsciente. Contudo, configuram uma via de mão dupla, ou seja, aquilo que é percebido externamente é abarcado pelas relações internas que determinam o modo com que objeto será percebido. Nesse sentido:

Na percepção endopsíquica, atribui-se ao exterior aquilo que na realidade provém do interior. É a percepção, através dos órgãos do sentido, daquilo que insiste no inconsciente; é a percepção de algo que está reprimido. O resultado dos processos de pensamento é consciente, assim como o resultado da percepção endopsíquica também é consciente; a própria percepção endopsíquica é um processo de pensamento, mas a possibilidade de existência da percepção desse pensamento é creditada ao exterior e não ao resultado de uma elaboração interna (COELHO JUNIOR, 1999, p. 38).

Isto posto, é possível compreender como o tema da percepção começa a ganhar complexidade no pensamento freudiano. Podemos dizer que há o delineamento da noção de que o ato perceptivo trata de uma relação interna e externa, ao mesmo tempo. E é na *segunda tópica* que Freud desenvolve ainda mais as concepções de percepções endopsíquicas, dizendo que elas podem emergir do âmbito mais profundo do aparelho psíquico, tendo uma origem mais primitiva que as percepções do exterior. Essas colocações balizam o sistema que liga diretamente a percepção às representações, fazendo transparecer questionamentos e abrindo a possível compreensão sobre um estatuto inconsciente da percepção. Na formulação da *segunda tópica* torna-se possível “pensar o psiquismo enquanto conjunto de fenômenos submetidos a mudanças; em suma, em termos de processo e não unicamente de conteúdos representacionais e de sistemas” (BOTELLA & BOTELLA, 1995, p. 354). Essas novas formulações sobre o aparelho psíquico, e novas teorias sobre a pulsão e a angústia permitiram que a percepção angariasse a complexidade de um conceito na obra freudiana. Como diz o próprio Freud:

As percepções internas produzem sensações de processo que surgem nos mais diversos, e, também, certamente, nos mais profundos estratos do aparelho mental. Muito pouco se conhece sobre essas sensações e sentimentos; os que pertencem à série prazer-desprazer ainda podem ser

considerados como os melhores exemplos deles. São mais primordiais, mais elementares, do que as percepções que surgem externamente, e podem ocorrer mesmo quando a consciência se acha enevoada. Expressei em outro lugar meus pontos de vista sobre sua importância econômica maior e as razões metapsicológicas para isto. Essas sensações são multi-localizadas, como as percepções externas; podem vir simultaneamente de diferentes lugares e terem assim qualidades diferentes ou mesmo opostas. [...] Chamemos o que se torna consciente como prazer e desprazer um 'algo' quantitativo e qualitativo no curso dos eventos mentais; a questão, então, é saber se este 'algo' pode tornar-se consciente no lugar onde está ou se deve ser primeiro transmitido ao sistema Pcpt. (FREUD, 2016 [1923]).

Nessa premissa, Green (1982) destaca que esse *algo* mencionado por Freud se refere aquilo que fora alvo de uma moção de recalçamento e esta atua como força de propulsão ao *Ego*. Além disso, o psicanalista egípcio compõe alguns esclarecimentos, sobretudo, desfazendo as impossibilidades das relações entre afeto e inconsciente. É preciso entender que cada uma dessas instâncias possui suas modalidades próprias de funcionamento e que estariam atreladas pelo sistema perceptivo correlato às sensações e às emoções. Ao abandonar o inconsciente como sistema, torna-se possível a compreensão dos afetos que se relacionam, sob a segunda tópica, ao *Id*. Sob essa perspectiva devemos nos atentar para uma complexidade que propõe a mediatização dos afetos através da linguagem. Nesse sentido, segundo Green (1982), o afeto se deixa verbalizar pela linguagem, entretanto, sua essência localiza-se na ponte que se desenha *entre* o consciente e o inconsciente.

Para Magritte (2010), sua percepção era fundamental aos seus processos criativos e afetivos. Desde seus primeiros contatos com a pintura, o artista a via como mecanismo mágico de apreender o mundo. Com suas extensas investigações, esse portal constituído nas formas de um quadro, primeiramente era encantador, mas logo dava vazão às mais intrínsecas inquietações. Como se a realidade possuísse cortinas de abstrações e, a curiosidade em lançar um olhar perceptivo para além delas, convertia-se no estranhamento das mais alarmantes possibilidades. Magritte relata que, certa vez, ao olhar para o batente de uma porta fora acometido por uma imensa emoção e, ao investigar o porquê disso lhe ocorrer, se viu em uma incursão ao desconhecido. Esse movimento caracteriza muito as intenções de Magritte com a pintura.

Imerso em suas investigações, Magritte (2009) encontra a solução para o que chama de “o problema da janela” (p. 144), quando produz *La Condition humaine* (figura 22), uma tela em que a paisagem representada através de uma janela é vista em consonância com a paisagem que se encontra em uma segunda tela sobre um cavalete de tal maneira que as duas paisagens se interseccionam e se complementam. O pintor, já próximo ao Surrealismo a esta altura, explica: “situei diante de uma janela, vista do interior de um quarto, um quadro que representava exatamente a parte da paisagem oculta pelo quadro” (MAGRITTE, 2009, p. 144). Na tela em questão, de 1933, Magritte representa na pintura (dentro do quadro) uma árvore que esconde outra árvore, esta supostamente “real”.

Sobre essa complexa representação, o pintor vai além:

A árvore se encontrava para o espectador, uma vez no interior do quarto, sobre o quadro e no exterior, para o pensamento, na paisagem real. É dessa maneira que nós vemos o mundo. O vemos para o exterior de nós e, no entanto, não temos mais que uma representação em nós mesmos. Da mesma maneira, situamos às vezes no passado uma coisa que ocorre no presente. O tempo e o espaço perdem, portanto, esse sentido grosseiro cuja experiência cotidiana é a única a ter em conta (MAGRITTE, 2009, p. 144).

Ou seja, esse atrito sempre empregado por Magritte, do mundo real e suas representações, ressoa em vários âmbitos da *condição humana*. Acerca disso, ele argumenta:

essa experiência pictórica que coloca o mundo real em dúvida, me faz crer nas infinitas possibilidades ignoradas da vida. Sei que não sou o único que diz que sua conquista é o único objetivo e a única razão válida para a existência do homem (MAGRITTE, 2009, p. 145).

Figura 22 : *La Condition humaine* – René Magritte, 1933



Fonte: (UMLAND, 2013, p. 171)

As pinturas de Magritte, portanto, nos provocam afetivamente sob este aspecto, ou seja, surgem ancoradas em uma realidade que se apresentava de maneira problemática, na qual todos os objetos escondiam algo ao mesmo tempo que se mostravam, assumindo alguma forma corriqueira, tal que, através da inspiração de seu pensamento, o pintor possa lançar seu olhar sobre esse cotidiano *misteriosamente familiar*. Segundo o artista, tal inspiração não era arbitrária, ao contrário disso, se constituía a partir de respostas atentas e delicadas acerca do

mundo ao seu redor (MAGRITTE, 2009). É interessante notar, com a evolução da carreira de Magritte, como os processos de criação artística empregados por ele se atualizam. O ato de pintar, para Magritte (2009), corresponde então a uma “arte da semelhança”, como algo que se assemelha ao que vemos, e não como uma busca estritamente fiel das representações aparentes.

Isso é perceptível em momentos onde um quadro apresenta pictoricamente um pensamento e este encontra somente ressonâncias em imagens da realidade aparente, mas com um dado de uma estranha sensação. Entre duas coisas que se parecem, é somente o pensamento quem determina o grau de similitude entre elas, de forma espontânea, desprendendo-se na medida do possível de representações racionais, tal como ele às apreende, examina e avalia, atribuindo determinadas significações que se mantêm na familiaridade ou, por outro lado, provocam inquietações misteriosas, quando flertam com o desconhecido. Magritte (2010) afirma, então, que pintar é converter o pensamento em instância visível e isso se dá através da primazia afetiva e das *emoções estéticas*.

O pensamento se parece com o mundo. O ato essencial ao pensamento é se parecer com o mundo. Entretanto, os atos possíveis do pensamento, ou seja, os atos coerentes ou incoerentes não tem semelhança com o mundo: estes atos não essenciais fazem com que o mundo se apresente como uma forma de pensar (MAGRITTE, 2010, p. 339, *tradução nossa*).

Podemos encontrar, por exemplo, em *Introdução do narcisismo*, outro ponto ainda, de crucial da relevância sobre a noção dos afetos, desta vez depositada nas relações com os outros acarretando a formação subjetiva do Eu. Outro fator importante, também, é visto quando Freud escreve sobre as compulsões à repetição, em *Recordar, repetir e elaborar*, onde o psicanalista marca a fundamental importância do manejo da relações transferenciais, sobretudo na área clínica, para que os afetos outrora ligados às representações que foram recalçadas e agora são ligados de modo transferencial ao analista sejam utilizados da melhor forma para o processo saudável dos modos de subjetivação empregados nessa criação. “O processo analítico exige então um lento processo, que inclui a atividade interpretativa, mas que tem como peça

central fatores da ordem da afetividade, vivenciados uma e outra vez na repetição transferencial” (PLASTINO, 2008, p. 37).

Já em *Além do princípio de prazer* temos uma interessante colocação dos afetos em sua importância para os modos de subjetivação. Se retornamos um pouco, vemos que nas formulações das compulsões à repetição, o princípio de prazer deixa de ser o regulador absoluto das relações humanas em função de outras características que entram em voga, atreladas às pulsões, tais como a qualidade das emoções, que demanda a afetividade das experiências clínicas. Surge, então, a teorização de algo que toma o princípio de prazer como seu súdito: a pulsão de morte (FREUD, 2014 [1920]). A dualidade entre Eros e Tanathos por tempos foi compreendida por Freud como forças contrárias também encontrou impasses quando colocada em aspectos ditos mais “científicos” e, por mais que o psicanalista tentasse compreendê-la de forma objetiva, através de aspectos quantitativos, seu entendimento era direcionado aos fatores qualitativos dessas forças. Algo que leva Freud, em *Problemas econômicos do masoquismo*, a descaracterizar a dualidade da pulsão de morte com o princípio de prazer, concedendo de volta ao último seu lugar de suma importância na regulação da subjetividade (PLASTINO, 2008).

Postulando nesta última parte de sua obra o primado da afetividade, Freud integra na sua metapsicologia a significação das emoções na vida psíquica, aproximando finalmente sua teorização metapsicológica da sua compreensão dos processos psíquicos tal como eles apareciam na experiência clínica. Reconhece assim a inadequação da abordagem quantitativa para compreender a vida psíquica, e ainda a insuficiência das informações brindadas pela “ciência estrita”. Recorre, em consequência, a conhecimentos produzidos em outros campos do saber (mitologia) para integrar na sua perspectiva o fundamental papel de Eros. Assim, também no terreno epistemológico a participação da afetividade é reconhecida (PLASTINO, 2008, p 41).

Nesse sentido, podemos ver como o papel da primazia afetiva é extremamente caro em vários aspectos da teoria freudiana. Não sendo diferente no campo das relações transferenciais, onde é de suma importância que tal aspecto esteja empregado, através dos processos de identificação primários, permitindo a compreensão de uma subjetividade que surge da intersubjetividade (PLASTINO, 2008). Podemos ver algo desse tipo, também, nas relações entre Eros e a pulsão de

morte, às quais, empregando firmemente as emoções, possibilitam o entendimento da criatividade humana como sendo fruto desse embate que, não podendo ser quantificado, procura sempre assumir um caráter qualitativo. E, embora, a concepção da origem dos processos subjetivos formulada por Freud esteja pautada na individualidade do sujeito moderno em conflito constante com as relações sociais (PLASTINO, 2008), é certo que esse desenvolvimento é constantemente atravessado pelas emoções, pelas sensações e pelos afetos.

Como Green (1982) afirma, o afeto está invariavelmente, em psicanálise, referenciado às pulsões. Ele é parte integrante desse movimento psíquico juntamente com a representação, cabendo a si a parte energética que outrora fora compreendida somente como quantitativa, mas é perfeitamente cabível sua concepção qualitativa: “o afeto é uma quantidade cambiante, acompanhada por uma tonalidade subjetiva” (GREEN, 1982, p. 86). Seus processos de tornar-se consciente passam pela descarga energética e também pela tensão que a mesma provoca e que o caracteriza. Implicando e muito a subjetividade, os afetos, através de seus múltiplos balizamentos conscientes e inconscientes, se produzem em uma via de mão dupla. Seu destino e sua origem são, ao mesmo tempo, o corpo.

Através desses nossos percursos, podemos afirmar que as emoções e os afetos possuem íntimas proximidades. Isso se dá, pois as duas instâncias guardam em si o núcleo de uma força sensível de movimentação dos processos subjetivos que regem nossos pensamentos, nossa percepção e nossa maneira de compreender o mundo. Como demonstramos no decorrer do trabalho, a provocação das emoções estéticas se constitui, segundo Magritte (2009), por meio das mais variadas associações. Mantendo seu ponto de partida na realidade corriqueira, essa movimentação interna é capaz de desvelar os aspectos mais sensíveis do mundo ao redor. Afora isso, Magritte (2009) não se bastava em dizer e, exemplificar com sua obra, que quando algo se mostra, necessariamente parte dele também se esconde, de forma objetiva ou subjetiva. Nesse sentido, portanto, seus trabalhos colocam em xeque as noções ilusionistas das representações das coisas.

O perfilamento que temos da coisa observável somente é visto através de uma representação criada pelo próprio pintor. Entretanto, nosso desejo inquietante e nossa curiosidade não se satisfazem e acabam seduzidos em uma busca por descortinar uma verdadeira realidade escondida por *detrás* das telas. Onde se inscreveria o *Real* da natureza dessas pinturas? Quais desdobramentos uma poética surrealista ainda pode fazer surgir, e mais, quais implicações outros movimentos artísticos que se relacionam com o *Real* fazem emergir na subjetividade contemporânea? Deixemos essas indagações para nossos futuros trabalhos. Neste momento, tendo como recurso nossas próprias associações tocadas sensivelmente pelo conjunto da obra de Magritte, podemos concluir que mais importante do que atingir uma verdade imanente à arte é o percurso realizado através do fascínio que as expressões estéticas nos colocam. Dentro das complexas relações que se desenvolvem entre arte e psicanálise, ora como águas calmas, ora como mares revoltos, o interesse primordial reside nesse estado poético de suspensão dos sentidos, garantindo o aparecimento transferencial das mais diversas *emoções estéticas* advindas de uma realidade *misteriosamente banal*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. **Notas sobre literatura**. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- ADES, D. **O Dada e o Surrealismo**. Barcelona: Editora Labor, S. A., 1976.
- ALEXANDRIAN, S. **O Surrealismo**. São Paulo: Edusp Verbo, 1976.
- ARGAN, G. C. **A arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ARON, P. *Les groupes littéraires en Belgique et le surréalisme entre 1918 et 1940*. **Textyles. Revue des lettres belges de langue française**, n. 8, p. 9-27, 1991.
- BARTHES, R. *La chambre claire. Notes sur la photographie*. [A câmara clara: notas sobre a fotografia]. In: **Œuvres complètes en trois volumes**. t. III, 1974-1980. Paris: Le Seuil. 2003.
- BENJAMIN, W. O Surrealismo, in: **Os Pensadores XLVIII**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BENJAMIN, W. **Imagens do pensamento: sobre o hashish e outras drogas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BERNAT, J. *Le processus psychique et la théorie freudienne: au delà de la représentation*. Paris, L'Harmattan, 1996.
- BIGELI, A.; DIONISIO, G. *O estranhamento do banal: a poética magritteana sob um olhar psicanalítico*. In: **Estudos Interdisciplinares em Psicologia**, v. 9, n. 1, p. 26-44, 2018.
- BOLLAS, C. *Being a character: psychoanalysis and self-experience*. London, Routledge, 1993.
- BOLLAS, C. *A sombra do objeto*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- BOTELLA, C; BOTTELA, S. Du perceptif aux causalités psychiques. *Revue Française de Psychanalyse*, Paris, 2, 1995.
- BRETON, A. (Ed.). *Le Surréalisme au service de la révolution*. Arno Press, n. 5 1933. Transcrição disponível em: http://melusine-surrealisme.fr/site/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev5.htm
- BRETON, A. *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris : Gallimard, 1965.
- BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BRADLEY, F. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CHÉNIEUX-GENDRON, J. **O Surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- COELHO JUNIOR, N. Inconsciente e percepção na Psicanálise Freudiana. **Psicologia USP**, v. 10, n. 1, pp. 25-54, 1999.

COELHO JUNIOR, N. A percepção e seus destinos em Merleau-Ponty e na psicanálise freudiana. In: CAMINHA & NÓBREGA (orgs.) **Compêndio Merleau-Ponty**. São Paulo: LiberArs, pp. 313-342, 2016

CUEVAS DEL BARRIO, J. El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de la correspondencia con André Breton. **Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte**, p. 277-293, 2013.

DANTO, A. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, ed. Universidade de São Paulo, 1973

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

DIDI-HUBERMAN, G. **A pintura encarnada**. *Seguido de A obra-prima desconhecida de Honoré de Balzac*. São Paulo: Editora escuta/FAP Unifesp, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. PÓS: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**. São Paulo: Ed. 34, 2017.

DIONISIO, G. H. **Pede-se abrir os olhos: Psicanálise e reflexão estética hoje**. São Paulo: Annablume, 2012.

DIONISIO, G. *É chegado o embate do século... XIX: Desejo versus nada, ou Freud, potência e vontade*. **Tempo psicanal.**, Rio de Janeiro, v. 48, n. 1, p. 86-98, jun. 2016. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382016000100006&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 03 jul. 2018.

DIONISIO, G. Da pesquisa psicanalítica como estratégia do detalhe: ensaio sobre um “método”. In: FULGÊNCIO; BIRMAN et al. **Modalidades de Pesquisa em Psicanálise: Métodos e Objetivos**. São Paulo: Zagodoni Editora, 2018, pp. 179-191.

DUARTE, R. (org). **O belo autônomo**. Textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica/Crisálida, 2017.

DUROZOI, G.; LECHERBONNIER, B. **O Surrealismo: Teorias, Temas, Técnicas**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

FIGUEIREDO, V. *Isto é um cachimbo*. In: **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, Dec. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200024&lng=en&nrm=iso>.

FER, B.; BATCHELOR, D.; WOOD, P. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

FRAYZE-PEREIRA, J. **Arte, dor: Inquietudes entre estética e psicanálise**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FREUD, S; BREUER, J. (1893-1895) Estudos sobre a histeria. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 2**, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. (1900). **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, S. (1905) Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud **Volume VIII - Os Chistes e a sua Relação com o Inconsciente**. Imago Editora, 2016.

FREUD, S. (1910). *Leonardo da Vinci e uma interpretação de sua infância*. In: **Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos**. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). Editora Imago, Rio de Janeiro: 2006. v. XI

FREUD, S. (1914). *Moisés de Michelangelo*. In: **Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos**. Editora Companhia das Letras, São Paulo: 2013. v. XI.

FREUD, S. (1919). *O “Estranho”*. In: **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). Editora Imago, Rio de Janeiro: 1996. v. XVII.

FREUD, S. (1930). *O mal-estar na civilização*. In: **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. Editora Companhia das Letras, São Paulo: 2014. V. XVIII.

FREUD, S. (1915) TAVARES, Pedro Heliodoro de Moraes Branco. **As pulsões e seus destinos**. Autêntica, 2014.

FREUD, S. **Arte, literatura e os artistas**. Autêntica, 2016.

FREUD, S. **O infamiliar [Das Unheimliche]–Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O Homem da Areia de ETA Hoffmann**. Autêntica, 2019.

FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2008.

GABLIK, S. **Magritte**. Londres: Thames and Hudson, 1985.

GAGNEBIN, M. **L'irreprésentable ou les silences de l'oeuvre**. Paris: PUF, 1984.

GAY, P. Freud: uma vida para o nosso tempo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GREEN, André. **O discurso vivo: uma teoria psicanalítica do afeto**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

GREEN, A. (org.) **A pulsão de morte**. São Paulo: Escuta, 1988.

- GREEN, A. **O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1994
- HAMMACHER, A. **Magritte**. New York: Abrams, 1985.
- HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. In: CAMINHOS de Floresta (Holzwege). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- HELFENSTEIN, J.; ELLIOTT, C. “A lightning flash is smoldering beneath the bowler hats” in: UMLAND, A. (orgs.). **Magritte: The Mystery of the Ordinary, 1926 – 1938**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2013, p. 70 – 88.
- HUGHENS, R. **Magritte en poche**. Anvers : Lusion, 2009.
- JANIN, C. **Figures et destins du traumatisme**. Paris, P.U.F, 1996.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da Psicanálise**. Santos, São Paulo : Martins Fontes, 2001.
- LOUREIRO, I. A arte no pensamento de Freud: uma tentativa de sistematização da estética freudiana. **São Paulo**, 1994.
- LOUREIRO, I. **O carvalho e o pinheiro: Freud e o estilo romântico**. São Paulo: Escuta, 2002.
- LOUREIRO, I. *Sobre as várias noções de estética em Freud*. In: **Pulsional**, Revista de Psicanálise. p. 23-32, ano XVI, n. 175, São Paulo: Escuta, 2003. Disponível em: http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/175_01.pdf
- LOUREIRO, I. Notas sobre a fruição estética a partir de sua experiência-limite: a Síndrome de Stendhal. **Psychê**, v. 9, n. 16, p. 97-114, 2005.
- MAGRITTE, R. (1922). *L'Art Pur: Defense de l'esthétique*. In: MAGRITTE, R. **Écrits complets**. França: Flammarion, 2009.
- MAGRITTE, R. **Écrits complets**. França: Flammarion, 2009.
- MAGRITTE, R. **Escritos**. Madrid: Sintesis, 2010.
- MARIËN, M. **L'activité surréaliste en Belgique:(1924-1950)**. Bruxelles, Belgique: Lebeer Hossmann, 1979.
- MARIËN, M. **René Magritte et le surréalisme en Belgique**. Bruxelles: Musées royaux de Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. 1982.
- MARQUES, Mariana. **Afeto e sensorialidade no pensamento de B. Espinosa, S. Freud e DW Winnicott**. Tese de Doutorado. Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2012. 135 f.
- MAZZUCA, R. **Valor clínico de los fenómenos perceptivos**. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1996.

- MENSA, M. *El surrealismo contado desde la perspectiva de Magritte*. In: **Mercurio Peruano**, n. 524, p. 174-185, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MEZAN, R. **Freud, pensador da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- NADAL, J. M. *La narratología semiótica em la pintura de Magritte*. In: **Cuadernos Nº17**, FHYCS-UNJu, Bilbao, Espanha, 2001.
- NICOLAÏDIS, N. **A representação**. São Paulo, Escuta, 1989
- NICOLAÏDIS, N. *La force perceptive de la représentation de la pulsion*. Paris, P.U.F, 1993.
- OLIVEIRA, B. *Experiência e narrativa: entre contar e ler*. **Cadernos Benjaminianos**, n. 7, p. 41-54, 2013.
- OGDEN, T. **Os sujeitos da psicanálise**. São Paulo, Casa do Psicólogo, 1996
- PANEK, B. *Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto*. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 4, n. 8, p. 104-113, 2006.
- PAREYSON, L. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEREIRA, A. **Da experiência estética para a experiência psicanalítica: Reverberações entre força, figura e sentido**. 2014. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- PLASTINO, C. **A questão dos afetos na metapsicologia freudiana**. Cadernos de Psicanálise-CPRJ, p. 13-22, 2008.
- RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RICOEUR, P. **Da interpretação: ensaio sobre Freud**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1977.
- RICOEUR, P. **Escritos e conferências 3 - Antropologia filosófica**. São Paulo: Loyola, 2016.
- RIVERA, T. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. In **PSIC. CLIN. RIO DE JANEIRO**, VOL.19, N.1, P.13 – 24, 2007.
- RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro; Zahar, 2011.
- SANFELICE, V. **Imaginação em Paul Ricoeur: Percurso com Husserl e Kant**. Thaumazein: Revista Online de Filosofia, v. 5, n. 10, p. 89-99, 2012. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufn.edu.br/index.php/thaumazein/article/view/104>>
- SARTRE, J. **O imaginário**. São Paulo: Ática, 1996.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Imagem & Literatura no pensamento de George Bataille**. Seminário Permanente de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: Departamento de Ciência da Literatura/ Faculdade de Letras/UFRJ, n.3, 1996

SEFRIOUI, A. **Musée Magritte Museum: guide du musée**. Terento, Itália: Hazan, 2009.

SOUSA, I. & SILVA, M. *René Magrite: pintor-escritor-crítico*. Revista **FronteiraZ**, São Paulo, n. 8, julho de 2012.

SYLVESTER, D. **Sobre Arte Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SYLVESTER, D. **Magritte**. Paris: Flammarion, 1992.

TAVARES, L; HASHIMOTO, F. *A pesquisa teórica em psicanálise: das suas condições e possibilidades*. Gerais, Rev. **Interinst. Psicol.**, Belo Horizonte , v. 6, n. 2, p. 166-178, jul. 2013 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-82202013000200002&lng=pt&nrm=iso>.

TORCZYNER, H. **Le Veritable art de peintre**. Paris: Draeger/Le Soleil noir. 1978.

TOUSSEUL, Sylvain. O afeto e a reflexão. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 15, n. 2, p. 233-244, 2012.

UMLAND, A. *"This is how marvels begin"* in: UMLAND, A. (orgs.). **Magritte: The Mystery of the Ordinary, 1926 – 1938**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2013, p. 26-42.

VERÍSSIMO, D. *Sínteses sem fim: a percepção de objetos segundo Husserl*. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, v. 67, n. 3, p. 139-152, 2015.

VERÍSSIMO, D. *A teoria husserliana da doação perceptiva por perfis*. **Psicologia USP**, v. 27, n. 3, p. 521-530, 2016.

WAJCMAN, G. *A arte, a psicanálise, o século*. In: **Lacan, o escrito, a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ZYGOURIS, R. **Pulsões de vida**. São Paulo: Escuta, 2002.