

Juan Eduardo Tesone*

Pintura e psicanálise: transformações do relato em figurabilidade no trabalho analítico

Olhar não é o mesmo que ver, isso se sabe bem. Assim como ouvir não é o mesmo que escutar. O enunciado em análise não é o mesmo que a enunciação. Entre o ponto cego da retina, esse lugar no qual não há fotorreceptores, o ponto de fuga de uma imagem onde as linhas paralelas convergem em um ponto, a percepção sem objeto da alucinação e a ausência de percepção de um objeto, existente na alucinação negativa, não resulta fácil definir o que se vê. E como se sabe para o *trompe l'oeil* ou as anamorfozes, o que se vê depende também da posição do olho do observador, seja o olhar oblíquo ou através de um espelho. Os espelhos esféricos propiciaram à Lacan a teorização sobre o estádio do espelho e o enganoso Ego do Imaginário. O que se vê não é necessariamente a coisa. Mas também não se sabe exatamente o que se escuta. Menos ainda se levamos em consideração que as percepções não são a coisa e que a imagem da coisa ou a palavra que se escuta entram em uma rede associativa na qual o aparelho psíquico da pessoa, que a

*Société Psychanalytique de Paris. Asociación Psicoanalítica Argentina.



entrelaça a outras percepções, sensações, fantasias, lembranças e estratos psíquicos prévios em contínua reformulação, que fazem com que a percepção não esteja dada pela coisa, mas sim pela singularidade do sujeito. A escopofilia e o prazer de olhar, o voyeurismo, mas também, se me permitem o neologismo, o “escutarismo” ou prazer de escutar. A percepção travestida pelo desejo.

A pintura é uma arte visual que apela principalmente ao olhar de imagens geralmente enquadradas. A psicanálise apela aparentemente à escuta de um discurso dentro de outro tipo de enquadramento, o setting da sessão, mas serve também para enquadrar, segundo as regras psicanalíticas, o encontro entre um analisante e um analista. Apela-se a sentidos que parecem divergir, mas se aproximam mais do que possa aparentar.

Se a pintura e a psicanálise têm algo em comum, esse algo é a necessidade de figuração que ambas possuem. Isto é evidente com a teoria do sonho. O conteúdo manifesto do sonho foi inspiração de numerosos pintores. Não pretendo fazer um estudo exaustivo de determinadas obras, mas digamos que na iconografia medieval e do renascimento, representar o sonho significava principalmente representar, isolando o conteúdo fantástico no interior de uma moldura iluminado por uma luz particular, difusa e contínua. Exemplos disso são *O Sonho de Constantino*, de Piero della Francesca e o *Sonho de Santa Úrsula*, de Carpaccio. Como destaca Vittorio Fagone (1991), na arte moderna a paixão romântica visita o sonho, sem isolá-lo, como lugar de grandes símbolos comunicativos, de obsessões e de catarses projetivas. Em Goya, destaca Canestri (1991), encontramos, por exemplo, *O autor que sonha*, e uma série de desenhos com tinta reunidos sob o título de *Sonhos*. Para Goya, que ultrapassa o pensamento do Iluminismo, o sonho, mais que a razão, revela a natureza das coisas. O grande mérito de Goya, destaca Baudelaire, consiste em criar o monstro verossímil; é impossível diferenciar a linha de sutura, o ponto de união entre o real e o fantástico: é uma fronteira vaga que o analista mais sutil não poderia traçar, a tal ponto a arte é transcendente e natural ao mesmo tempo. Seus monstros nasceram viáveis, harmônicos. Ninguém ousou mais que ele no absurdo possível. É o que a arte faz do “natural”, criando novas formas de vida.

Influenciados por Freud, com os *Cadáveres exquisitos* dos surrealistas, vão se agrupando uma série de palavras ou de imagens realizadas por múltiplas mãos entre os anos 1920 e 1930. André Breton e seus amigos, com a escritura automática, depois com os desenhos, tentaram realizar uma produção do inconsciente coletivo. Vemos como a escritura e a imagem, mas também o discurso espontâneo a partir de uma perspectiva lúdica grupal, estão intimamente relacionadas.

Então, voltando ao método psicanalítico: o perceptivo do discurso do analisante consiste apenas em uma escuta? É o auditivo e não o visual que se leva em conta? Em minha opinião, isto é o menos provável.

Em “Contribuição para a concepção das afasias” (Freud, 1891, p. 127), falará pela primeira vez sobre “aparelho de linguagem”, insistindo na diferença entre representação de palavra (ligada ao pré-consciente) e a representação de coisa (ligada ao inconsciente). Atribui à apresentação da palavra quatro componentes: “A imagem sonora, a imagem visual da letra, a imagem motriz da linguagem e a ima-

gem motriz da leitura”. E conclui: “que a palavra é uma representação complexa, composta pelas imagens mencionadas, ou seja, que corresponde à palavra um processo associativo complicado, onde os elementos enumerados de origem visual, acústico e cinestésico se conectam uns aos outros”. Mais adiante destaca que “é impossível separar representação e associação, não podemos ter nenhuma sensação sem associá-la em seguida”.

Se o pensamento em imagens é um pensar imperfeito, o pensamento em palavras pretende esquecer que a consciência tem necessidade de ver para conceber (L. Khan, 2001). Existe uma aparente heterogeneidade entre a palavra e a imagem. Mas me animo a dizer que não existe uma escuta do discurso, ou seja, o auditivo, sem que a imagem auditiva, como a chama Freud, não fique imediatamente associada a outras imagens, sejam olfativas, visuais ou cinestésicas. Toda percepção entra em um reticulado associativo de imagens. Tudo o que se apresenta para a escuta do analista terá que ser figurado. Passar do irrepresentado (como acontece na rememoração dos neuróticos) ou do irrepresentável (na patologia do trauma), ao representável e, em seguida, representado em uma simbolização possível.

Green (2001) propõe uma significação plural da figurabilidade: a relação com o visual não seria senão um aspecto particular, rico, mas não exclusivo.

O que percebo? perguntava-se Diderot (1964/2004) e se respondia: formas... e que mais? ...formas; de alguma maneira ignorava a coisa.

Que a imagem da coisa não é a coisa ficou imortalizado no famoso quadro do cachimbo, de René Magritte, no qual se vê um cachimbo... com a inscrição: “*Ceci n'est pas une pipe*” (isto não é um cachimbo), pois o que vemos é sua imagem.

A plasticidade do visual está sujeita, como nossa memória, a nosso reticulado associativo; falsifica a percepção sob o efeito do desejo. As formas percebidas são expressões produzidas por recomposição de formas percebidas previamente e que se prestam para operações de substituição em uma metonímia infinita. Estas substituições não diferenciam entre as imagens visuais, as imagens acústicas, as imagens olfativas ou cinestésicas.

A palavra em forma de enunciação, ou seja, produzida por um dado sujeito, é escutada pelo analista como representação, e esta representação não é meramente acústica, inclui todo o reticulado perceptivo do analisante, do qual o visual não permanece excluído. O protótipo de toda representação é principalmente visual, inclusive para a arte não visual. Acrescento à representação a prosódia do discurso, que como uma paleta de cores, escuta e representa o ritmo e não apenas o sentido do enunciado. O que Barthes (1981) chamava o grão da voz na semiótica da escuta.

A escuta do discurso do analisante por parte do analista, é uma exterioridade que provoca o mais interior do analisante. Uma exterioridade que se torna interioridade, em um compartilhar a intimidade de forma assimétrica, mas entretida por um espaço singular que promove, ao mesmo tempo, a intimidade do dizer e do representar. À associação chamada livre do analisante se conjuga a associação ao mesmo tempo livre e orientada pelo discurso do analista, em um entrecruzado associativo pleno de imagens “escutadas”.

Como sugere François Jullien (2013, p. 18), o espaço de “intimidade que se abre se desdobra sobre eles como uma tenda para se alojar”. É assim que por meio do íntimo, destaca o filósofo francês, se quebram as relações tradicionais do *dentro* e do *fora*. O íntimo do enquadre mantém associados “o reservado e o partilhado”, o próprio do íntimo onde circulam vozes e representações visuais arborescentes em uma trama elaborada pelos protagonistas do encontro analítico.

Por efeito da censura sabemos que os sonhos são deformações e fragmentações das representações, que têm como objetivo disfarçar e mascarar o desejo inconsciente. O aparente absurdo do conteúdo manifesto se deve a essa camuflagem realizada pelo sonho para enganar a censura. Com o trabalho do sonho, é todo o sistema de representações que volta ao estado de matéria maleável, plástica. Inconscientemente inclui a condensação, o deslocamento e tomar em consideração a figurabilidade. Conscientemente, ao acordar, uma vã tentativa de dar uma coerência lógica ao sonho, que não faz mais que contribuir para dissimulá-lo. Insisto no ponto de levar em consideração a figurabilidade, devido a que o sonho tem que representar em imagens um desejo inconsciente. Para poder expressá-lo em palavras, o conteúdo manifesto deverá ser fragmentado e desenvolver as associações do analisante. Esta dificuldade em expressar em imagem como em uma pintura, emoções, ideias, lembranças, em suma, todo um reticulado ao mesmo tempo rememorativo e afetivo, se assemelha ao que pode sentir um pintor frente a sua tela.

Freud, em *Interpretação dos sonhos* (1900/1996, p. 318), adverte:

(...) a massa inteira desses pensamentos do sonho é submetida à pressão do trabalho do sonho, e quando seus elementos são revolvidos, transformados em fragmentos e aglutinados - quase como uma massa de gelo - surge a questão do que acontece às conexões lógicas que até então formaram sua estrutura. Que representação fornecem os sonhos para “se”, “porque”, “como”, “embora”, “ou ...ou”, e todas as outras conjunções sem as quais não podemos compreender as frases ou os enunciados? Os sonhos não têm a seu dispor meios de representar essas relações lógicas entre os pensamentos do sonho. A restauração dos vínculos que o trabalho do sonho destruiu é uma tarefa que tem de ser executada pelo processo interpretativo. As artes plásticas da pintura e da escultura vivem, a rigor, sob uma limitação semelhante, quando comparadas à poesia, que pode valer-se da fala; e aqui, mais uma vez, a razão de sua incapacidade está na natureza do material que essas duas formas de arte manipulam em seu esforço de expressar alguma coisa. Antes que a pintura se familiarizasse com as leis de expressão pelas quais se rege, ela fez tentativas de superar essa desvantagem. Nas pinturas antigas, pequenas etiquetas eram penduradas na boca das pessoas representadas, contendo, em caracteres escritos, os enunciados que o pintor perdia a esperança de representar pictoricamente.

E mais adiante acrescenta:

Assim como a arte da pintura finalmente encontrou um modo de expressar por outros meios que não as etiquetas balouçantes, pelo menos a intenção das palavras dos personagens representados - há também um meio possível pelo qual os sonhos podem levar em conta algumas das relações lógicas entre seus pensamentos oníricos, efetuando uma modificação apropriada no método de representação característico dos sonhos.” (Freud, 1900/1996, p. 318).

Se há algo em comum entre a psicanálise e a pintura, é que ambas estão preocupadas com as representações e seus destinos: como dar forma ao relato? Paul Klee (1987) diz recolher o que sobe das profundezas para transmiti-lo mais além, tenta agarrar o traço e reter o movimento, e conclui que nunca nem em nenhuma parte a forma é um resultado adquirido.

O sonho recolhido e interpretado não esgota sua significação. Existe um ponto, diz Freud na *Interpretação dos sonhos* (1900), pelo qual o sonho se perde no incognoscível, que ele chama de *umbigo do sonho* e se abre ao desconhecido. Seria algo assim como o equivalente ao ponto de fuga na pintura?

O sujeito vai do relato às formas, das formas à formação de uma representação, em uma *poiesis* criativa.

A figuração para os psicanalistas tem a vantagem de supor a existência de um fundo que permanece na sombra do inconsciente. O fundo seria o pulsional.

Salomón Resnik (1994) destaca que o ser humano não pode ver a si mesmo sem a presença do outro, e quando diz o outro inclui o outro em si mesmo. A função do analista seria tornar visível a invisibilidade do inconsciente. Passagem ao visível que gera ao mesmo tempo fascinação e espanto. Implica confrontar-se com o inesperado, transformar em imagens perceptíveis o desvelado, levar luz à escuridão da noite interior. Representar seria um modo de tornar presente o pensamento em forma de imagens, uma certa experiência sensório-perceptiva que sempre é relacional.

Merleau-Ponty (1964) destaca que percepção só existe na medida em que alguém possa percebê-la. Nesse sentido existe o sensível apenas porque existem seres vivos no universo.

O filósofo italiano Emmanuele Coccia (2010) afirma que a linguagem é, acima de tudo, uma das formas de existência do sensível. Se falamos, é porque somos particularmente sensíveis a imagens. Não existe linguagem sem imagem; esta não é nada mais que uma forma de sensibilidade superior. A palavra, o ouvido, a visão, toda nossa experiência não é outra coisa além de uma operação de multiplicação do real, na medida em que se utilizam imagens. Os seres vivos não se limitam a receber passivamente o sensível, porque ao mesmo tempo o produzem ativamente. Nisso o ser humano supera todos os animais.

Em *A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão*, Freud (1910/1996) afirma que os cegos histéricos, em certo sentido, veem, ainda que não no sentido pleno. São cegos apenas para a consciência; no inconsciente são videntes. Os cegos histéricos não estão cegos em consequência da representação autossugestiva de que não veem, mas sim pela dissociação entre processos inconscientes e conscientes no ato de ver. E acrescenta mais adiante, colocando em jogo as oposições entre as instâncias psíquicas e a repressão do prazer erótico de ver: é como se no indivíduo se elevasse uma voz punitiva que dissesse: “Como você tentou utilizar mal seu órgão para prazeres sensuais perversos, é justo que você nunca mais veja nada” (1910/1996, p. 214)¹.

1. Freud, S. (1910/1996). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. I* (J. Salomão, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.



Ainda que Freud tenha escrito este texto para a cegueira histórica, não se poderia avançar a hipótese de que o sujeito vê o que seu Superego lhe permite ver? Cada um de nós diz e escuta o que suas instâncias psíquicas lhe permitem discorrer, em uma rede perceptiva que capta o percebido e o transforma. O ponto cego do inconsciente não está a serviço de evitar o conflito, escapando pela tangente do ponto de fuga do sintoma? A representação simbólica que desfaz o nó do sintoma, por outra parte, está à espera de uma transformação psíquica do relato em figurabilidade que permita advir a metáfora elaborativa.

É muito sugestivo concluir, provisoriamente, em relação ao laço que une verbo e imagem, ou seja, o que a representação pode oferecer ao discurso em psicanálise, e que Jacques Ancet (2013, p. 16) propõe em um de seus poemas:

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| - On voit, oui. Mais quoi ? | - Vemos, sim. Mas o quê? |
| - Ce qu'on entend. | - O que ouvimos. |
| - Comment ça? | - Como assim? |
| - Des images Dans l'oreille. | - Imagens no ouvido. |
| - Dans l'oreille? | - No ouvido? |
| - Oui, là où parle la voix. | - Sim, ali onde fala a voz. |
| - Et que dit-elle? | - E o que ela diz? |
| - Ce qu'on voit. | - O que vemos. |

Resumo

Existe uma aparente heterogeneidade entre a palavra e a imagem. Não existe uma escuta do discurso, ou seja, o auditivo, sem que a imagem auditiva, como a chama Freud, fique imediatamente associada a outras imagens, sejam olfativas, visuais ou cinestésicas. Toda percepção entra em um reticulado associativo de imagens. Tudo o que se apresenta à escuta do analista terá que ser figurado. Passar do irrepresentado (como ocorre na lembrança dos neuróticos) ou do irrepresentável (na patologia do trauma) ao representável e depois representado em uma simbolização possível. O sujeito diz e escuta o que suas instâncias psíquicas lhe permitem discorrer, em uma rede perceptiva que capta o percebido e o transforma. A representação simbólica que desvenda o sintoma está à espera de uma transformação psíquica do relato em figurabilidade que permita advir a metáfora elaborativa.

Palavras-chave: *Aparelho psíquico, Figurabilidade, Imagem acústica, Metáfora, Transformações.*

Abstract

An apparent heterogeneity seems to exist between words and images. There is no listening to discourse, something auditory, without the auditory image as Freud called it being associated immediately with other images, whether olfactory, visual, or kinetic. All perceptions enter an associative reticulum of images. Everything presented to the analyst's listening is necessarily given figuration: passing from the unrepresented (as occurs in the remembering of neurotics) or

from the unrepresentable (in trauma pathology) to the representable and then represented in a possible symbolization. The subject says and listens to what his psychological agencies allow him to talk about within a perceptive fabric that grasps what is perceived and transforms it. The symbolic representation which unties the symptom awaits a psychological transformation of the formless into something figurable that will allow the metaphor to emerge and work it through.

Keywords: *Psychical apparatus, Figurability, Acoustic image, Metaphor, Transformations.*

Referências

- Ancet, J. (2013). *Portrait d'une ombre & retrato de una sombra*, edição bilingue traduzida por Cristina Madero. Buenos Aires: Alción.
- Barthes, R. (1981) *Le grain de la voix*, Entretiens 1962-1980, Paris: Seuil
- Baudelaire, Ch. (1975) *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- Canestri, J. (1991) Le monstrueux vraisemblable, em *Il sogno rivela la nature delle cose*, Milão: Mazzotta.
- Coccia, E. (2010) *La vida sensible*, traduzido ao castelhano por María.T. D'Meza, Buenos Aires: Marea (2011).
- Diderot, *Éléments de physiologie* (2004). Texto apresentado e comentado por Paolo Quintili. Paris: Honoré Champion. (Trabalho originalmente publicado em 1964).
- Fagone, Vittorio (1991). Note per una iconografia del sogno nell'arte moderna, em *Il sogno rivela la nature delle cose*, Milão: Mazzotta.
- Freud, S. (1983). *Contribution à la conception des aphasies*. Paris: PUF. (Trabalho originalmente publicado em 1891).
- Freud, S. (1996) *La interpretación de los sueños*, Vol IV. Buenos Aires: AE. (Trabalho originalmente publicado em 1900)
- Freud, S. (1996) *La perturbación psicogénica de la visión*, Vol XI. Buenos Aires: AE. (Trabalho originalmente publicado em 1910).
- Green, A (2001). ¿Que sont les formes? *RFP*, p.1121-1127, LXV, Paris: PUF.
- Jullien, F. (2013) *Lo íntimo, lejos del ruidoso amor*. Tradução castelhana de Silvio Mattoni. Buenos Aires: El cuenco de plata (2016).
- Khan, L. (2001) *La figurabilité*, p. 983-1053, *RFP*, Paris: PUF.
- Klee, P. (1985) *Théorie de l'art moderne*, Paris: Folio-Essais.
- Merleau-Ponty (1964) *Loeil et l'esprit*, Paris: Gallimard.
- Resnik, S. (1994) *La visibilità dell'Inconscio*, Quaderni Veneziani, Veneza: Tela Edizioni.

