

## **SOBRE ARTE E PSICANÁLISE: DA IMPOTÊNCIA AO IMPOSSÍVEL**

| ANA VALESKA MAIA MAGALHÃES<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Partindo de um vídeo da artista Berna Reale, o presente trabalho propõe um encontro entre arte e psicanálise, principalmente a partir de forças em comum que atuam nestes dois mundos. Utilizando principalmente a teoria freudiana e suas relações com a arte, o diálogo é tecido nas relações de aproximação com a prática clínica, cujo caminho consiste em fazer falar o que não foi dito, mas que efetivamente existe no espaço tensional do ainda não articulado. A psicanálise implicada na arte e o espaço tensional proposto pela arte contemporânea completam o tear relacional proposto.

Palavras-chave: arte, Freud, psicanálise, encontro, arte contemporânea.

### **ABSTRACT**

From a video tape watched by the artist Berna Reale, this job offers a meeting between art and psychoanalysis especially from the common forces which act withem these two universes. Using mainly Freudian theory and its relations with art, the dialogue is developed in relations of approaching with clinical practicing, whose way is to make something that hasn't been said. But that exists effectvely in the tensional os space not articulated yet. The implied psychoanalysis in art anda tensional of space offered by contemporary art contemplete the relational loom suggested.

Keywords: art, Freud, psychoanalysis, meeting, contemporary art.

---

<sup>1</sup> Professora de Estética e História da Arte da Unifor e da galeria Multiarte. Mestre em Políticas Públicas e Sociedade – UECE. Graduada em Direito – UFC. Graduada em Artes Visuais – FGF. Graduada em Psicologia – Unifor. Especializanda em Psicoterapia Psicanalítica pela Escola de Psicoterapia Psicanalítica de Fortaleza – Faculdade Farias Brito.

talvez a única função real da arte  
 seja exatamente esta,  
 nos fazer passar da impotência  
 ao impossível.

Vladimir Safatle, *O circuito dos afetos*.

De repente ela surge imponente, montada num majestoso cavalo vermelho. Veste um uniforme policial escuro e usa colete à prova de balas. Cruza as ruas de uma cidade esvaziada e silenciosa, numa postura inabalavelmente ereta e intimidadora. As portas das residências e do comércio estão fechadas e inquietam o olhar do espectador. O que houve? Um toque de recolher? Onde estão as pessoas? De fato, são poucos os olhares testemunhais que se atrevem a espreitar seu triunfo e poder. Um acessório inusitado complementa o estranhamento oferecido ao olhar: a face rigorosamente pétrea é contida por uma espécie de focinheira de ferro.

A cena descrita acima faz referência ao vídeo *Palomo*, de Berna Reale, realizado em 2012. Diante do transcorrer das imagens propostas pela artista – a figura alicerçada na imposição do medo, o cavalo com pelagem vermelha resplandecente e, dando amálgama ao conjunto – o vazio, a ausência, a falta incômoda do que deveria estar lá e que, por algum motivo que desconhecemos, não está. Este motivo desconhecido que instaurou a falta, impedindo o usufruto da quietude da certeza, igualmente confronta o olhador com questões.

A tensão que jorra do vídeo é emblemática. Trata-se de uma situação elaborada pela artista que estabelece conexões com relações de poder autoritárias, com o temor que ronda o imprevisível encontro com o outro. Nesse tear de recursos simbólicos ela dispõe de elementos, como o cavalo vermelho intenso – que não existe no real dos dias; ou ainda, a focinheira de ferro – acessório de contenção de agressividade que os humanos impõem a outros animais. Nesse sentido, a cor vermelha, a focinheira e a postura ameaçadora são empregadas estrategicamente, reforçando o simbolismo da composição. Na mescla deste manejo a falta pulsa e aglutina o reconhecimento de que, naquele estranho teatro que se desenrola, há dados bastante familiares. Eis uma das forças da arte: dar corpo, materialidade, visibilidade ou fala ao que antes se debatia na latência das tensões pulsionais não elaboradas. Ao assim fazer, confronta o olhador com um mundo novo, apesar

de gestado na trama do existente, mas que ainda é não sabido - inconsciente, portanto.

Neste espaço tensional proposto há pontos em comum com outro olhar: o psicanalítico. O presente trabalho propõe um encontro entre arte e psicanálise, principalmente a partir de forças em comum que atuam nestes dois mundos. Tal qual percebemos no vídeo de Berna Reale, o espaço da falta, da inquietude, da incerteza é, também, espaço criativo. É possibilidade de descolamento das falsas verdades que engessam as relações com o outro e que inconscientemente impedem a riqueza e a diversidade relacionais. Tal como ocorre na prática clínica, cujo caminho consiste em fazer falar o que não foi dito, mas que efetivamente existe no espaço tensional do ainda não articulado. Na arte e na psicanálise, o convite é o mesmo: aventurar-se na busca de novas redes afetivas e abrir caminho.

## O FEITIÇO DA ARTE: ENTRE SONHOS, EPIFANIAS E SUBLIMAÇÕES

Me desculpe,  
o que eu mais vejo é pelos olhos.  
Vida miudinha grandezas e infinitos.  
Tudo está escrito no olhar

Mia Couto, *O último voo do flamingo*.

Obras de arte são objetos finitos,  
cheios de infinitos

Cláudio Murabac, *Diante da imagem*.

Em *Totem e tabu* (1913/2012), no tópico sobre animismo, magia e onipotência dos pensamentos, Freud argumenta sobre a conservação desta onipotência na cultura, e que se dá, por sua vez, por intermédio da arte. Ora, é pela arte que o ser humano pode passar da impotência ao impossível, pois pela ilusão artística nos é dado usufruir dos efeitos emocionais como se tratasse de algo realmente vivido. No texto Freud argutamente fala sobre o feitiço da arte e alerta que a comparação do artista com um feiticeiro é bem mais significativa do que pode parecer num primeiro momento. Nas origens, a arte esteve a serviço das intenções mágicas, da

ampliação de um poder que minimizasse a impotência humana diante do impacto das forças da natureza. Efeitos mágicos, propiciadores de epifanias:

Uma das funções expressivas da arte é a de ativar a imaginação. Talvez tanto na psicanálise quanto nos processos criativos dos artistas, seja o caráter expressivo do simbolismo que desperte nas formas e nas situações imaginadas uma intensidade epifânica maior até que as situações da vida real, e por isso produza transformações tão significativas (Barros, 2012, p. 47).

Um pouco antes, no texto de 1911, *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico*, Freud argumenta acerca da reconciliação que a arte efetua entre os princípios da realidade e do prazer. Para ele o artista transita entre os mundos da fantasia e da realidade produzindo construções de novo tipo, mas que são “valorizadas pelos homens como reflexos preciosos do real” (Freud, 1911/2010, p. 118). Habilmente o artista suspende o sentido habitual dos dias e propicia fôlego novo pela fantasia. Assim, ele sublima o peso das insatisfações oriundas das renúncias pulsionais, substituindo o destino da pulsão por outro, mais valorizado socialmente.

Nesse sentido vale destacar a semelhança entre a saída do conflito que a ilusão artística proporciona via sublimação e o direcionamento psíquico efetivado pelo sintoma. Rivera (2002, p. 17), autora que seguimos de perto, alerta para o cuidado de não associar neurose e criação artística no sentido de proceder a “uma espécie de diagnóstico dos artistas”. Isso configuraria o uso de psicanálise aplicada à arte, tão veementemente criticado por autores como Frayze-Pereira (2005/2010). Recurso impositivo, não relacional, a psicanálise aplicada à arte imprime conceitos que fecham e delimitam a trama de um saber que age como fornecedor de respostas ou, pior, de diagnósticos psíquicos. Distancia-se, desta forma, da compreensão atualizada das férteis possibilidades tanto da experiência artística – do encontro afetivo estético, quanto da experiência psicanalítica no contexto clínico. As duas abertas ao imprevisível, a algo que se formula inesperadamente no encontro e que desencadeia, por sua vez, novos processos relacionais.

Voltando ao argumento da arte em *Totem e tabu*: a exaltação da onipotência dos

pensamentos e da própria criação artística passa inevitavelmente pelas defesas erguidas para combater e negar a impotência humana. O enfrentamento desta impotência está no nascedouro de toda a arte e se configura na recusa da morte, na negação da finitude, do conflito diante de forças desconhecidas que mobilizam outras forças, como a atividade da fantasia. Esta enigmática faculdade humana está atrelada à busca pela transcendência, de um mundo para além da morte e que fez os homens construírem símbolos de continuidade, representações de deuses e deusas, pirâmides, templos, amuletos, máscaras mortuárias, retratos de uma humanidade alicerçada na recusa de suas próprias limitações.

No cerne desta recusa - na busca de salvação do esquecimento e de reestruturação do mundo dado, está a relação com a imagem. Diversas concepções da história da arte afirmam o poder mágico da imagem ancestral, em consonância com o que Freud destacou em *Totem e tabu*. Gombrich (1950/2011), ao escrever sobre os processos da arte em seus primórdios, evidencia a crença de nossos antepassados nos poderes da imagem. Corrobora a hipótese defendida por Janson (1971/2009) de que os caçadores pré-históricos utilizavam a imagem como fonte mágica de força e que, a representação pictórica do animal abatido facilitaria o caminho do abate físico. Entretanto, este dado interpretativo com ares de estatuto de verdade dá um tom de certeza que é sustentável? Didi-Huberman (1990/2013) problematiza essa questão e aponta que, ao se tratar de arte na história, estamos diante de algo em constante mutação. De fato, imprimir um tom de certeza equivale a uma espécie de diagnóstico médico, uma ânsia hermenêutica que constitui uma certeza de que:

(...) a representação funciona unitariamente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente, e de que, no nível imediato (“natural”) ou então transcendental (“simbólico”), ela terá sabido traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos. Enfim, de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber. Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo o que se vê – ou seja, tudo o que se lê no visível. (Didi-Huberman, 1990/2013, p. 11).

Nesses estranhos começos de simbolização e representação há um tipo de implicação que chama nossa atenção: “(...) descobrir qual o gênero de experiências que os fez pensar em imagens como algo poderoso para ser usado e não como algo bonito

para contemplar” (Gombrich, 1950/2011, p. 40). Apesar do manejo de recursos interpretativos taxativos, Gombrich abre um rasgo para questionamentos: o que é real? O que é imagem? E, ao falar do primitivo, embaralha as separações.

O documentário *A caverna dos sonhos esquecidos*, dirigido por Werner Herzog em 2011, trata de uma descoberta ocorrida em 1994 no sul da França: três espeleólogos liderados por Jean-Marie Chauvet encontraram um conjunto de pinturas rupestres datadas de 32 mil anos – 435 pinturas de animais, leões, cavalos, ursos, mamutes e 10 mãos em representações negativas e positivas. As pinturas surpreenderam por apresentar uma estética sofisticada, com elevado grau de profundidade e desenvoltura de movimento. Este conjunto pictórico fascinou o diretor e a equipe de cientistas que ele acompanhou na documentação e estudo deste precioso acervo da humanidade. O impacto do encontro com esta produção ancestral foi tão intenso que alguns integrantes da equipe de pesquisa precisaram se ausentar durante dias para conseguirem dar continuidade ao trabalho. Eles eram invadidos pelas imagens. Um deles relata que sonhava com leões todas as noites. O encontro com este berço arcaico foi um choque emocional, que clamava por um tempo de absorção e elaboração.

Pensar o poder da imagem é, portanto, reconhecer que somos afetados por ela, que a imagem nos atravessa. Perdemos o domínio, estamos implicados e nessa troca há sempre forças que escapam. Tal como ocorreu com o cientista da caverna de Chauvet, que buscou um distanciamento para elaborar internamente as sensações desencadeadas, o encontro com imagens fomenta um tear de simbolizações, imaginativo e criativo. Pois imagens não são somente superfícies, são condensações. É possível desdobrá-las, relacionar-se com elas, ampliar sentidos dialogais. Existem imagens dentro de imagens, como num sonho, pois na genealogia do humano a imagem está. Boehm (2015) sentencia a figurabilidade em nós: já nascemos iconográficos, queiramos ou não.

Freud (1900/1996) identificou esta densa iconografia por intermédio da análise dos sonhos, lançando, desta forma, uma condição fundamental da técnica psicanalítica: para torna-se psicanalista deve-se proceder à análise dos próprios sonhos (1912/2010). A densidade onírica, como sabemos, está relacionada aos

conteúdos inconscientes submetidos ao recalçamento. Espaço íntimo e muitas vezes contraditório da imagem que a pessoa tem de si, dos desejos que a mobilizam e que, justamente por isso, são submetidos à censura. Ao evidenciar as ligações invisíveis, as interconexões que emergem através do processo de análise, Freud liga o que antes parecia desconexo e ausente de afetos. O trabalho de análise faz surgir o sentido da latência antes camuflada pela imagem manifesta. Com Freud aprendemos que a imagem não é exatamente o que parece ser. Assim, mesmo os sonhos aparentemente simples guardam teias complexas.

Uma malha simbólica está, portanto, no enredar do encontro com a imagem. Tomando o sentido atemporal do inconsciente, é possível, então, ampliar seu arco e abranger a história da humanidade dissolvendo a separação entre os tempos? Em outras palavras, há uma atualidade da potência afetiva das imagens da caverna de Chauvet? Não estaria o sonhador, que foi invadido pela visão onírica dos leões, desalojado em seus domínios, atualizando esse processo de forma única no mundo?

Assim como na relação com o sonho defendida por Pontalis (1977/2015), na arte há a necessária manutenção de uma margem de exílio, de escapatória de padrões ou até rupturas incisivas com o aprisionamento em sufocantes malhas explicativas. É isso, portanto, que reverbera da relação arte-psicanálise e dos discursos de apropriações desse campo relacional: o feitiço da arte consiste justamente no ampliar o universo das perguntas, das dúvidas, das incertezas, enfim, do não-saber. Na arte e na vida, palavras mágicas, fórmulas prontas e manuais com receitas gerais aplicáveis atrofiam a potência de qualquer feitiço, de qualquer encantamento transformativo.

## FREUD E A PSICANÁLISE IMPLICADA NA ARTE

Ele sempre foi fascinando pela arte

Hannah Segal, *Freud e a arte*.

Freud (1914/2012), especialmente, tratou da relação de sentir-se implicado na obra de arte com o Moisés de Michelangelo. É neste ensaio, muito mais do que nos

direcionados a Leonardo ou Dostoievsky, que ele vai além da aplicação teórica e lança a si mesmo indagações. De fato, logo no início do trabalho ele anuncia o forte efeito que as obras de arte exercem sobre ele, que o fazem retornar inúmeras vezes ao encontro delas, tentando compreendê-las a seu modo. E nenhuma outra obra de arte foi tão afetivamente potente para Freud quanto o Moisés de Michelangelo, elaborada para o túmulo do Papa Júlio II.

Com sua peculiar habilidade literária ele narra as várias ocasiões que enfrentou a difícil subida dos degraus para ver o Moisés. O estranho magnetismo da escultura intrigava Freud, pois era pelo confronto com a postura tensa e pelo olhar do herói bíblico, olhar marcado pela cólera e desprezo diante dos atos de traição dos discípulos que Freud estava fascinado. Rivera (2002) associa a forte comoção de Freud com a identificação com a rebeldia de Carl Jung e Alfred Adler, que em breve sairiam da proteção do pai da psicanálise e forjariam suas próprias teorias. “Ao pretender interpretar uma obra, Freud estaria, portanto interpretando, necessariamente, a si próprio, e ao mesmo tempo convocando paixões, tanto quanto a renúncia a elas”. (Rivera, 2002, p. 20).

Um longo tempo contemplando o olhar afetado pelo que escapa do controle e assim tentando explicar o poderoso efeito da arte imbricada na vida. Diante do Moisés ele tem uma forte experiência e profere uma confissão estética, mescla de atração e repulsa. Frayze-Pereira (2012) alega que a leitura feita por Freud da obra de Michelangelo é constituída por várias camadas, ao mesmo tempo referindo-se ao “Moisés, ao Papa Júlio II, a Michelangelo e, sobretudo, ao próprio Freud” (p. 85). É desta forma que, ao afastar uma verdade estática da hermenêutica da obra Freud, “distancia-se da ideia de uma simples psicanálise aplicada” (Frayze-Pereira, 2002, p. 86), trazendo em contrapartida a possibilidade da implicação. Esse reconhecimento pressupõe uma compreensão na qual os efeitos da obra no espectador são únicos e inesperados.

Neste processo de deixar-se afetar, Freud relaciona-se com a obra “como rasgadura e não como fechamento” (Didi-Huberman, 1990/2013, p. 15). Este é um dos pontos cruciais da relação entre psicanálise e arte, pois “esperar uma clínica das imagens da arte ou um método de resolução de enigmas equivaleria simplesmente a ler

Freud com os olhos, com as expectativas, de um Charcot” (p. 15). Esta abertura na obra fornece, portanto, um contato com o que exige de nós criação, com os recursos inesgotáveis do olhar, já que este olhar é carne do mundo, corpo que é ao mesmo tempo vidente e visível (Merleau-Ponty, 1964/2012). E, nesta integração, no constituir-se da mesma carne, há um dado fundamental que consiste justamente no que escapa ao ver, do que se torna visível em determinadas circunstâncias especiais, como acontece no encontro com a arte.

O encontro com o Moisés de Michelangelo possibilitou em Freud uma poderosa experiência estética. Situação que coloca em cena também a psicologia do espectador e abole fronteiras que dão a ilusão de separação. Afinal, são infinitos os fios que trançam a trama da vida. “A arte seria uma dessas circunstâncias que permitem considerar uma relação particular entre o mundo percebido e aquilo que não aparece normalmente no que é, porém, percebido neste mundo” (Cauquelin, 2011, p. 90). Conforme elaborado por Frayze-Pereira (2012), esse campo relacional, esse espaço de troca, traz questões a quem se defronta com a arte, que indaga sobre o que procura na obra, o que recebe dela e por qual razão sente o que sente? Para ele “são questões de ordem transferencial que o intérprete, ao se abrir para o campo das obras, mais cedo ou mais tarde, terá que responder” (p. 67). E, por este caminho, perceber-se conjuntamente, na relação.

Frayze-Pereira (2012) avança na questão da psicanálise implicada. Para tanto evidencia as interpretações marcadas por unilateralidades, que tomam a obra como objeto e a colocam como ilustração da teoria psicanalítica. Aponta que certos analistas “parecem não saber mais olhar” e, tal como Édipo, precisam tragicamente perfurar os olhos para “imaginar que descobrem o invisível” (p. 70). Como explicitado por Didi-Huberman, quanto à cegueira demarcatória de certezas dos historiadores da arte, Frayze-Pereira ressalta a imprudência, a pressa na resolução explicativa do enigmático processo da criação na arte por parte de alguns psicanalistas, “sendo a obra reduzida à função sintomática de mascarar significados que o analista, como sujeito do saber psicanalítico, crê desvelar por um poder interpretativo oriundo deste saber” (p.70).

Afinal, na arte, na clínica e na vida é a incompletude que abre portas de significado.

Esse sujeito ordenador, imperioso cartesiano, espectro que ainda viceja em pretensões de controle e explicação de mundo, há muito foi descentrado pela psicanálise, pois o inconsciente o desalojou. E é por essa via, de descentramento e de incompletude, que a arte contemporânea também abre seu caminho.

### PSICANÁLISE E ARTE CONTEMPORÂNEA: UM ESPAÇO TENSIONAL

Se a arte de hoje tornou-se diferente  
é porque a angústia a perfura  
João A. Frayze-Pereira. *Arte, Dor.*

Taisa Palhares (2014), ao falar sobre a obra de Mira Schendel, menciona um estado permanente de tensão. A coexistência de polaridades é o campo de forças que irriga a elaboração artística de Mira, dando vigor à sua poética visual. Nesse sentido, há na atividade de entrega ao processo de construção do trabalho de arte um contato com um campo de passagem: um entre o não ser artístico e a forma perceptível. De forma similar, na clínica psicanalítica, há um espaço entre o não-dito e o dizível. (Frayze-Pereira, 2005).

Segundo a teoria freudiana somos conduzidos pelo império de nossas pulsões, que estão constantemente em busca de satisfação e alívio das tensões. Entretanto, após o texto de 1920, *Além do princípio do prazer*, este trânsito pulsional é marcado pela tensão de uma dualidade: Eros e Tânatos, respectivamente pulsão de vida e pulsão de morte. Este implacável conflito entre Eros e Tânatos está sempre presente, produzindo fissuras e incertezas de porvir (Freud, 1930/2010).

A busca pelo prazer agindo no interjogo com o anseio pela destrutividade. Um pouco antes, Freud já se embrenhava nas formas de uma estética do desconforto. É no texto sobre o estranho, de 1919, que ele lapida o sentimento de repulsa, a aversão diante de uma forma que acaba por virar do avesso a teoria estética associada à necessidade de representação atrelada à beleza.

Historicamente é forte a herança que tributa a associação das artes visuais com a pintura, o desenho, a gravura ou a escultura em seus meios tradicionais de

apresentação, todos estes meios ancorados em padrões. São premissas que, desde o Renascimento, sedimentam o imaginário social com formas padronizadas da arte, com regras compositivas arraigadas em tradições acadêmicas e com um discurso impositivo que indica o que é arte e o que não é. No entanto, o impressionismo do século 19 e os movimentos que o sucederam propiciaram mudanças radicais nos padrões estabelecidos, marcados por cânones de composição estética, como a representação, a perspectiva e a experiência estética associada ao belo.

Foi, portanto, uma revolução o que Marcel Duchamp proporcionou, ao alterar a passividade marcada pelo olhar direcionado ao contemplativo. A fonte, o mais famoso *ready-made* da história da arte, abriu uma rasgadura, promoveu deslocamentos. Pois, até então, o meio ditava como deveria ser realizada uma obra de arte:

Duchamp argumentava que até aquele momento o meio – tela, mármore, madeira ou pedra – havia ditado o modo como o artista iria ou poderia abordar a feitura de uma obra. O meio sempre vinha primeiro, e só depois era permitido ao artista projetar suas ideias sobre ele com pintura, escultura ou desenho. Duchamp queria inverter isso. Considerava o meio secundário: o primordial era a ideia. Só depois de ter escolhido e desenvolvido um conceito de artista estava em condições de escolher um meio, e o meio deveria ser aquele que permitisse expressar a ideia da maneira mais bem-sucedida. (Gomperzt, 2012/2013, p. 24).

A ideia confrontou o outro em sua passividade e abriu espaçamento para que o espectador participasse, enfim, do processo criativo. *Os Bichos* de Lygia Clark são emblemáticos dessa propositura relacional, abrindo um rasgo nas molduras identificatórias da arte e estabelecendo linhas que transitam entre a arquitetura, a geometria e a sensorialidade. O bicho é uma estrutura metálica composta com dobradiças, e, desta forma, clama por uma troca com o espectador, pois anuncia seu sentido de existir somente na interação com o outro. E, ao alterar o bicho, o espectador perde sua condição de passividade. Campo que mobiliza o corpo em mútuos afetos e desterritorializa inúmeros referenciais construídos, assim como fez Hélio Oiticica com os *Parangolés*.

Este espaço tensional na arte – e, mais intensamente, a partir das experiências estéticas que borram as fronteiras entre arte e vida; ganha corpo e expansão com os deslocamentos propostos por artistas na contemporaneidade, como faz Adriana Varejão. As séries propostas pela artista abrem rasgos em narrativas históricas convencionais. Neles mostram-se mundos que antes estavam camuflados pelas imagens. Varejão procede a um constante agregar de referências, aproximações, apropriações, associações, afastamentos, deslocamentos. Seus múltiplos fios percorrem ficção e realidade, memória e invenção, propiciando reelaborações mestiças. “A intervenção da artista ajuda a iluminar, a partir das minúcias, como a leitura da colonização foi empreendida a partir de um processo ambivalente de hibridização, tão sensual quanto violento” (Schwarcz, 2014, p.53).

O desenvolvimento do trabalho *Carne a la Taunay* é ilustrativo desse ponto. A paisagem representada pelo artista que integrou a Missão Artística Francesa e ilustrou a narrativa visual sobre o Brasil, é calma, contemplativa, sem indício de rebuliço. Apenas um detalhe trai a cena, indicando o movimento: dois escravos pulam a janela. Taunay era excelente miniaturista e a pintura exige do espectador um olhar atento para perceber a discreta fuga. Adriana Varejão prestou muita atenção em todos os detalhes da cena elaborada por Taunay. Passava várias horas no museu reproduzindo pinturas históricas, repetindo a cena, para depois atravessá-las, mostrando suas entranhas e uma interioridade preservada por um discurso de poder. O esquitejamento da pintura, as volumosas massas de tinta representando vísceras, permitem ver o que estava por baixo do invólucro pictórico.

Os pedaços da superfície que foram retirados da pintura são servidos em pratos coloniais. Estranho? Assim como no sonho, o que está do lado de lá, as forças recalçadas no inconsciente assumem formas estranhas quando ultrapassam a barreira do recalçamento. Retomando o argumento do estranhamento em Freud, o que causa estranhamento também traz a força muito familiar do que não queremos ver e reconhecer.

Podemos encetar dois caminhos agora: explorar que significado a evolução da língua depositou na palavra *unheimlich*, ou reunir tudo aquilo que, nas

peças e coisas, impressões dos sentidos, vivências e situações, desperta em nós o sentimento do inquietante, inferindo o caráter velado do inquietante a partir do que for comum a todos os casos. Já antecipo que os dois caminhos levam ao mesmo resultado: o inquietante é aquela espécie de coisas assustadora que remonta ao que há de muito conhecido, de bastante familiar. (Freud, 1919/2010, p. 331).

A artista faz antropofagia com a história, já que transita em vários tempos, devora uma série de referências, as relíquias e as ruínas do processo civilizatório e as devolve com outra corporalidade, com outros protagonistas e possibilidades de elaboração. Esse rasgo, afinal, abre linhas de conexão. Na arte e na psicanálise o movimento de aprofundamento dessas linhas de força possibilita a elaboração de mundos novos, que escapam da impotência e seguem até o que era considerado impossível. Com novas rotas e perspectivas, caminhos e linhas de fuga. Enfim, mapas de mundo autorais, que dão corpo e sentido à construção de uma história.

## REFERÊNCIAS

- A CAVERNA dos sonhos esquecidos. Direção: Werner Herzog. Zeta filmes, 2011. (90 min). Título original: *Cave of forgotten dreams*.
- Barros, E. M. da R. (2012) O símbolo e a vida emocional. In *Sobre a linguagem e o pensar*. Avzaradel, J. R. (org.). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Boehm, G. (2015) Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In *Pensar as imagens*. Emmanuel Alloa (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Cauquelin, A. (2011). *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes.
- Didi-Huberman, G. (1990/2013). *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Coleção Trans. São Paulo: Editora 34.
- Frayze-Pereira, J. A. (2005) *Arte, dor*: inquietudes entre estética e psicanálise. Cotia, SP: Ateliê editorial.
- Freud, S. (1900/1969). *A interpretação dos sonhos* (II) e sobre os sonhos. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago (1996).

- \_\_\_\_\_. (1913/2010). Totem e tabu. In *Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos* (1912-1914). Obras completas, volume 11. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1911/2010). Recomendações ao médico que pratica a psicanálise. In *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber")*: artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913).
- \_\_\_\_\_. (1919). O inquietante. *História da uma neurose infantil*. Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1930/2010) *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos* (1930-1936). Obras completas, volume 18. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gombrich, E. H. (2011). *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC.
- Gompertz, W. (2012/2013). *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Janson, H. W. (1971/2009) *Iniciação à História da arte*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Maia, A. V. (2008). *Pulsão irrefreável: arte contemporânea no feminino*. Fortaleza: Expressão Gráfica.
- Palhares, T. (2014). Viver entre: a poética de Mira Schendel. In *Mira Schendel*. São Paulo: Ipis.
- Rivera, T. (2002) *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (2013/2014). *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify.
- Safatle, V. (2015). *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac Naify.
- Schwarz, L. M. e Varejão, A. (2014) *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Segal, H. (1991/ 1993). Freud e a arte. In *Sonho, fantasia e arte*. Rio de Janeiro: Imago.