

ARTE E PSICANÁLISE

por MANUEL GAMA

Afinidade e ambiguidades

Terá a arte alguma afinidade com a psicanálise, para além de poder ser seu objecto? Segundo os psicanalistas a arte representa um dos meios pelo qual o inconsciente se põe a nu. Aliás o próprio Freud reconhecia-o, e estava ciente de ter descoberto apenas um caminho para chegar a esses recônditos do psiquismo: «A arte, como a própria psicanálise, parece ser um modo de tornar o inconsciente consciente. Freud cita muitas vezes os artistas em apoio das suas descobertas psicanalíticas. Na comemoração do seu septuagésimo aniversário recusava ele o título de 'descobridor do inconsciente', dizendo que 'os poetas e filósofos antes de mim descobriram o inconsciente; o que eu descobri foi o método científico através do qual o inconsciente pode ser estudado'. Mas enquanto a *psicanálise* tenta atingir o inconsciente pelo desenvolvimento do consciente, a *arte* representa uma irrupção do inconsciente no consciente» ⁽¹⁾.

A psicanálise não elaborou uma teoria da arte. Mas é inegável o seu contributo para o estudo da arte. Ela apresentou novas ideias revolucionárias quanto à natureza do conteúdo temático da arte. Em certo sentido esse conteúdo temático da arte é sempre o homem; a contribuição psicanalítica para a análise do conteúdo da arte é, nada mais nada menos, que a sua contribuição para a compreensão da natureza humana. Isto é, a psicanálise e a arte têm um dado comum: a compreensão do homem ou, doutro modo, a psicanálise da arte é, no fundo, a psicanálise do homem.

⁽¹⁾ N. Brown: *Vida contra a morte*, Vozes, Petrópolis, 1972.

É por isso que, como método, a psicanálise carrega um elevado grau de subjectividade, pois diverge muito conforme a perspectiva em que nos colocamos. Assim, na perspectiva de Freud tudo é fruto da *libido*, na de Adler, *instinto de poder*, na de Jung, *instinto religioso e inconsciente colectivo*. «A psicanálise, segundo J. Plazaola, representa, sem dúvida, um grande passo para o conhecimento das causas mais profundas do comportamento humano. Mas algumas das suas teses ou hipóteses não podem admitir-se senão com muitas reservas. Sobre o pansexualismo de Freud (no que não foi seguido por muitos dos seus discípulos) é de advertir que a repressão não tem só razões morais ou sociais, e, sobretudo, que os impulsos reprimidos não são sempre sexuais: «O soldado corajoso reprime o seu instinto de conservação; o vaidoso, o seu orgulho, e quase todos os homens, a sua vontade de poder» (2). Mas, apesar de certa ambiguidade, nem por isso é rebaixado o seu grau de benemerência em favor da arte e, no fundo, em favor do homem.

Colocados no prisma freudiano, tomando como dialéctica de análise o 'princípio de prazer-princípio de realidade', verificamos que a arte está inseparavelmente imiscuída no princípio de prazer, e é de facto a mais poderosa prova — refere N. Brown — em favor da doutrina de Freud da indestrutível obediência do homem ao princípio do prazer:

A obra de arte é um prazer eterno.
A sua beleza aumenta; e nunca
Se desfaz; mas ainda há-de conservar
Tranquilo abrigo e um sono para nós
Pleno de belos sonhos, e suave, e salutar alento.
Assim, em cada madrugada, traçamos
Um laço de flores que nos liga à terra,
Apesar do desânimo, da escassez desumana
De naturezas nobres, dos tristes dias,
De todos os caminhos arriscados e sempre escuros
Ao nosso caminhar: sim, apesar de tudo,
Um pouco de beleza arranca a mortalha
Da nossa alma conturbada. (KEATS) (3).

Mas a nostalgia e reminiscência desse princípio de prazer não exclui que o princípio da beleza não implique trabalho árduo, e sofrimento, dando razão ao pensamento de Nietzsche que estabelece uma correlação

(2) J. Plazaola: *Introducción a la Estética*, B.A.C., Madrid, 1973, p. 184.

(3) Cf. N. Brown: *O. c.*, p. 78.

entre o sofrimento e a arte: «Pelo muito que esse povo sofreu deve ter-se tornado tão belo».

Numa perspectiva junguiana a relação psicanálise-arte já é encarada como — segundo Charles Baudouin — «um indagar das relações da arte com os complexos, quer pessoais, quer primitivos, tanto no artista criador como no contemplador da obra» (4).

Como reina uma certa ambiguidade na própria psicanálise, uma psicanálise da arte ressentir-se-á necessariamente dessa ambiguidade; isto é, uma análise da arte pela via psicanalítica é sempre limitada, por que limitada se encontra também a própria psicanálise, como veremos de seguida.

Limitações de uma psicanálise da arte

«Todo o quadro sincero é uma abertura infringida no psiquismo dum indivíduo. Os seus sentimentos, as suas tendências, os seus recalcamientos, tornam-se visíveis, como os órgãos ao radioscópio» (5). O que não deixa de ser verdade; no entanto, a psicanálise, nunca passará de ser um restrito método de análise da arte. A psicanálise servirá, sim, para analisar a arte, mas nunca será um método de contemplação. O saboreamento da beleza transcende, e é mesmo avesso a quaisquer mecanismos explicativos. A psicanálise vai no encalço de tentar abarcar o sistema artístico na sua totalidade, mas sente-se limitada. Daí que Charles Baudouin (6) tenha feito uma divisão entre estética «objectiva» que considera a obra de arte como fragmento do mundo exterior e sistema de percepções, e estética «subjectiva», que põe o assento no mundo interior, sobre as imagens, os sentimentos expressos ou evocados pela obra. A direcção de uma estética psicanalítica é decididamente subjectiva.

Já Charles Mauron (7), seguindo o tema de uma conferência de Roger Fry, intitulada: *L'Art et la Psychanalyse*, diz que se deve atender à divisão da arte entre «pura» e «impura», que equivale a emoções «puras» e «impuras». Por «emoção pura» entende ele o prazer mais

(4) C. Baudouin: *Psicoanálisis del Arte*, Siglo Veinte, B. Aires, 1946, p. 24.

(5) J. Metzinger: *Critique d'Art et Psychanalyse*, in *Rev. Psyché*, 75 (1953), p. 65.

(6) Cf. C. Baudouin: *O. c.*, p. 24.

(7) Cf. C. Mauron: *L'Art et la Psychanalyse*, in *Rev. Psyché*, 63 (1952), pp. 25 ss.

ou menos forte, mas distinto e original, e por consequência original, isolável, como um corpo puro que o químico faz cristalizar à parte»; a «emoção impura» é aquela que «é estranha ao prazer estético propriamente dito». A psicanálise só explica aquilo que é denominado arte impura, aquilo que é simplesmente a expressão de desejos insatisfeitos. Quando se chega à «arte pura», a psicanálise já não consegue explicar.

A psicanálise, prossegue Ch. Mauron, permanece objectiva, isto é, expressão abstracta, e aquém do ponto crítico onde conhecedor e conhecido se confundem. A arte, por seu lado, está para além ..., não como ponto ilusório, como se pretende sem razão, mas subjectivo-objectivo, liberta duma oposição que não tem qualquer sentido para ela. Isto é, a psicanálise tenta aproximar criticamente o sujeito do objecto, mas não consegue fazê-los coincidir naquela coincidência, característica da arte, em que sujeito e objecto se anulam e se revelam mutuamente. Não que uma análise psicanalítica possa destruir aquilo que pretende estudar, como nota H. Eysenck⁽⁸⁾; o que ela, ao analisar a relação sujeito-objecto, não consegue, é abarcar a verdadeira e genuína dimensão artística.

Dá J. Plazaola⁽⁹⁾ entender que «a teoria psicanalítica merece respeito e estima pelas interessantes achegas que advêm das suas análises monográficas. Tem servido — prossegue ele — para ver com evidência a insuficiência da razão para explicar também o labor consciente do artista, a dependência original do inconsciente do adulto em relação ao período da infância e ao influxo universal dos arquétipos. Mas não faltam sérias objecções à psicanálise como teoria e como método. Por proceder de terapeutas, orientados a um fim prático absorvente — a cura de enfermos —, a psicanálise dificilmente pode chegar a uma visão sintética dos problemas estéticos libertando-se da unilateralidade do psiquiatra, que só vê nas imagens a projecção de um estado psíquico mórbido».

A arte como objecto da psicanálise

O problema fundamental numa relação psicanálise-arte centra-se na relação do artista com a sua obra e desta com o público. Por isso, na dimensão desta análise, não interessa se determinada obra de arte tem cariz mimético, romântico, realista, surrealista ...; interessa apenas

⁽⁸⁾ Cf. Eysenck: *Verdades e Mentiras da Psicologia*, Ulisseia, Lisboa, s/d. p. 324.

⁽⁹⁾ J. Plazaola: *O. c.*, p. 187.

a obra de arte como resultado da criação do artista, e na sua relação com o contemplador. Em psicanálise da arte segue-se o aforismo de Buffon: «O estilo é o homem». Daí que «o estilo de Tiziano» e «no estilo de Tiziano», signifiquem coisas completamente diferentes⁽¹⁰⁾, interessando neste capítulo somente o primeiro, incluindo aí uma vasta gama de pormenores, que vão desde os elementos usados até à combinação de cores, no caso da pintura. E, embora em psicanálise não se possam estandardizar relações de causa-efeito, H. Eysenck⁽¹¹⁾ chegou à conclusão de que é possível mostrar que as preferências por certas combinações de cores dependem de dois factores.

«O primeiro é a simples soma das preferências pelas cores individuais; se ambas as cores são do gosto do indivíduo, então a combinação delas será também do seu agrado. Se ambas as cores lhe desagradam, a combinação deverá desagradar-lhe também. Se gostar de uma cor e de outra não, ou se ambas lhe são indiferentes, o valor afectivo pela combinação tenderá a ser neutro.

«O segundo factor refere-se à posição das duas cores componentes no círculo das cores. Quanto mais perto as duas cores estiverem naquele círculo, mais baixa será a classificação estética da combinação; e vice-versa. As mais preferidas de todas são os pares de cores complementares, isto é, cores exactamente opostas no referido círculo.

«Se combinarmos, conclui Eysenck, estes dois factores — o agrado pelas cores individuais e o conhecimento da sua separação no círculo das cores — poderemos então prever com grande rigor o valor estético da combinação das cores em questão».

Para além do aspecto da cor, como expressão peculiar, a obra de arte é sempre a expressão da personalidade do artista: «O segredo da vitalidade da arte está na psicologia do artista»⁽¹²⁾. E a personalidade deste, sendo em certa medida fruto da conjuntura sócio-ética da época em que viveu, também a sua obra de arte, em geral, reflecte essa conjuntura. Ainda que, muitas vezes, o artista seja profetizador de épocas vindouras... Mas, no fundo, que significa a arte? Porquê se «fabrica» beleza? Que significado tem tudo isso? E a resposta a esta questão — que a psicanálise tenta dar — é a resposta para a arte de qualquer época porque «a sensibilidade estética tem permanecido constante; o que

⁽¹⁰⁾ Cf. H. Read: *Las raices del Arte*, Infinito, B. Airés, 1971, p. 20.

⁽¹¹⁾ Eysenck: *O. c.*, p. 335.

⁽¹²⁾ H. Read: *O. c.*, p. 16.

tem mudado são os hábitos e as crenças das sociedades em que nascem os artistas. Cada obra de arte é a expressão de uma personalidade ou um temperamento particular, e por mais que possamos classificar os seres humanos com certo grau de precisão, classificando desta maneira os modos de expressão que correspondem aos diversos tipos, nem por isso suprimimos a visão geral de pluralidade e relatividade. Há artistas românticos em todas as épocas clássicas e artistas clássicos em todas as épocas românticas. Houve surrealistas na antiga Grécia e construtivistas na antiga Roma. Houve impressionistas no Egito e expressionistas nos mosteiros medievais. E sem dúvida que se poderia encontrar entre os pigmeus da África central um artista com todas as condições necessárias para chegar a ser membro da Real Academia» (13), segundo parecer de Herbert Read.

A psicanálise vai então analisar a obra, prescindindo da sua inserção ou não em Escolas, a dois níveis: do seu criador e do contemplador.

Ao nível do criador. O artista é sempre um homem com características peculiares e com uma sensibilidade própria que o dotam de uma percepção mais directa da forma natural. Não se trata necessariamente de uma percepção consciente. «O artista, diz H. Read, pode revelar inconscientemente as suas percepções nas suas obras de arte. Os artistas são em grande medida autómatos, isto é, sem o saberem, transmitem nas suas obras um sentido de escala, de proporção, simetria, equilíbrio e outras qualidades abstractas que adquiriram da sua reacção puramente visual, e por conseguinte física, perante o seu meio ambiente natural» (14). Ou, na expressão de J. Plazaola (15), referindo-se à arte no caso da poesia: «o poeta é o que sabe expressar certos conflitos humanos universais numa forma socialmente discernível».

Quanto ao processo criativo, ele comporta o aspecto da inspiração e o da criação. A inspiração é um momento de harmonia no conhecimento de espírito e matéria que provoca um estado de exaltação do homem todo, gratuito e inesperado. No aspecto da criação parece-nos

(13) H. Read: *O. c.*, p. 12.

(14) *Ib.*, p. 13.

(15) J. Plazaola: *O. c.*, p. 186.

interessante e subtil a síntese de O. Pfister (16), que, analisando a génese de uma obra, chegou às seguintes conclusões:

a) As pinturas eram a expressão dissimulada dos complexos recalçados do sujeito;

b) Eram produto de inspirações súbitas, podendo estas estar relacionadas com uma impressão recente que, por associação, tinha feito vibrar o complexo, combinando-se com ele para produzir, depois de uma incubação mais ou menos breve, a visão da obra;

c) Os seus temas modificaram-se no sentido do equilíbrio e da harmonia à medida que progrediu a análise;

d) Nesta sublimação, as próprias pinturas pareciam desempenhar um papel, distinto do papel da análise;

e) Com elas, o artista, que havia corrido o risco de afundar-se num «autismo» patológico e acaso fatal, reabria-se um caminho de comunicação até aos homens e ao real.

Realiza-se um mecanismo «de imitação analógica inconsciente dum modelo interior, anterior e inconsciente, se bem que susceptível, em geral, de ser evocado pela consciência (...) Criar, continua Jean-Paul Weber, é aproximar, indefinidamente, inconscientemente uma lembrança ou uma situação esquecidas da infância» (17).

Portanto a obra de arte é sempre algo que brota da essência do indivíduo, chegando muitas das vezes a ser fruto de um trabalho puramente inconsciente, como os casos de La Fontaine e Condillac que escreveram trabalhos inteiros de noite, sonâmbulos, sem deixarem de dormir. Coleridge afirmou ter escrito o «Kubla Khan» enquanto dormia sob a influência de um anódino. Voltaire relata que um canto inteiro da sua «Henriade» lhe ocorreu durante um sonho. Fra Angelico pintava horas a fio, sem parar, e ao fim do dia lamentava-se aos seus superiores de não ter feito nada (18).

Pondo a obra de arte a nu os recônditos do artista, a psicanálise chegou à conclusão que ela tem por substracto os complexos: sentimentos considerados nas suas raízes inconscientes. Três complexos: narcí-

(16) J.-P. Weber: *Genèse de l'oeuvre poétique*, Gallimard, Paris, 1960, p. 532.

(17) Cf. em C. Baudouin: *O. c.*, pp. 134-5.

(18) Cf. O. Quevedo: *A face oculta da mente*, pp. 143 ss.

sista, espectacular e de Édipo, que poderão ser constatados independente ou simultaneamente.

Pelo complexo narcisista, que inclui o egoísmo e o narcisismo em si, o artista revela um desejo de retorno ao seio materno. Por este complexo manifestam-se dois pormenores interessantes: o uso de heterónimos, causado por um narcisismo ambivalente (tipo esquizofrenia), e o medo de envelhecer das personagens.

Pelo complexo espectacular é manifestada uma tendência expansionista. A obra de arte é uma forma do artista se mostrar. «Se expressa e entrega ao público os seus sentimentos mais íntimos, o poeta, diz Ch. Baudouin, obedece a uma tendência espectacular, com certeza fortemente sublimada»⁽¹⁹⁾.

O complexo de Édipo — que, como qualquer outro complexo, não sendo resolvido na altura em que aparece, a infância, mas recalcado, tem tendência para aparecer mais tarde — tem sido aquele sobre o qual assentam o maior número de estudos feitos. Segundo O. Rank⁽²⁰⁾ o complexo de Édipo pode expressar-se sob a forma de: ódio ao tirano, rivalidade entre irmãos e amor à irmã (incesto). Mas também se pode exagerar no *disfarce* do Édipo. Nalguns casos é preferível considerar uma transferência. Dentre o vasto número de estudos feitos à base do complexo de Édipo salientemos alguns, dos quais Ch. Baudouin⁽²¹⁾ nos oferece algum desenvolvimento:

- Freud sobre *Leonardo da Vinci*
- J. Sadger — *Lenan*
- O. Rank — «Grávida» de *Jensen*
- Ernest Jones — «Hamlet» de *Shakespeare*
- K. Abraham — *Segantini*
- Alice Sperber — *Dante*
- J. Harnik — *Goethe*

A título de exemplificação, reportemo-nos a Leonardo da Vinci, ao qual Freud dedicou um estudo⁽²²⁾. Há três pontos a considerar:

a) A recordação de Leonardo da Vinci sobre um abutre que, quando ainda era menino de berço, lhe meteu a ponta da cauda na boca;

⁽¹⁹⁾ C. Baudouin: *O. c.*, p. 102.

⁽²⁰⁾ Cf. em *Ib.*, p. 82.

⁽²¹⁾ Cf. *Ib.*, pp. 66 ss.

⁽²²⁾ S. Freud: *Obras Completas*, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, s/d.

b) Leonardo, filho ilegítimo, viveu os seus primeiros anos na exclusiva intimidade da mãe. A ausência de toda a autoridade paterna na primeira infância suprimiu uma das inibições que a maioria das crianças encontram e que interfere na curiosidade. A ausência dessa autoridade foi sublimada por Leonardo, dando lugar à indagação anormal que o caracterizava, tornando-se assim verdadeiro precursor do espírito moderno na demanda da ciência objectiva, negando determinadamente a tutela da autoridade e do dogma, precisamente porque, na sua infância, não conheceu a tutela paterna;

c) A questão do abutre é interpretada como «gozo bucal», que foi o primeiro gozo do menino, e cuja nostalgia conservou. Estará aqui a explicação do sorriso enigmático das personagens das suas obras, especialmente da «Gioconda».

Ainda no aspecto da obra artística como exteriorização de complexos, atenhamo-nos agora a um interessante estudo de Constantino Paleólogo: *Psicanálise e Criação Literária*⁽²³⁾, em que ele anota nomeadamente que «o problema da criação literária sempre constituiu um desafio apaixonante à argúcia dos críticos. A criação do escritor era um verdadeiro mistério. Sentado diante das folhas brancas do papel, punha-se, como numa espécie de transe, a criar tipos e situações, dramas e tragédias, verdadeiros mundos palpitantes de vida, como um pequeno Deus.

«A psicanálise veio situar o problema de maneira diversa. O romancista pode ser responsabilizado pelo seu estilo, pelos seus conhecimentos objectivos. Mas quanto aos temas de que trata, quanto aos conflitos psíquicos, lógicos ou sociais que descreve, a responsabilidade cabe toda, pelo menos até à satisfação dos seus desejos recalçados, ao subconsciente»⁽²⁴⁾.

O mesmo autor passa posteriormente a uma análise de três escritores: Dostoievski, Machado de Assis e Eça de Queirós onde, com olho psicanalítico, vai encontrar facetas que confirmam o que atrás foi dito. Sobre Dostoievski começa por perguntar: por que motivo, em quase todos os seus romances, matava ele um personagem? De onde proviria essa necessidade irrefreável de derramar sangue? Que misteriosas causas

⁽²³⁾ C. Paleólogo: *Psicanálise e Criação Literária*, in «Rev. Brasileira de Saúde Mental», 2 (1956).

⁽²⁴⁾ *Ib.*, p. 69.

o impeliam para o homicídio, como se cumprisse um rígido destino do qual nenhuma consideração de ordem estética ou filosófica o poderia desviar? E o próprio C. Paleólogo responde: «Pareceu-me evidente que Dostoievski era vítima de um recalçamento. Refazendo o caminho por outros percorrido, examinei as características psicológicas dos personagens assassinados e não me foi difícil perceber que apresentavam semelhanças impressionantes com as do pai do romancista — era, pois, parricida o impulso que Dostoievski manifestava nos seus livros» (25).

E, como a princípio, Dostoievski ainda sofria grande influência do super-ego, C. Paleólogo, depois de ordenar as obras por ordem cronológica, verificou como, tímido a princípio, ousado depois, o impulso foi adquirindo forma e consistência, até se revelar em plena pujança na figura de Raskolnikof, de *Crime e Castigo*, para se realizar completa e definitivamente em *Os Irmãos Karamazov*.

Quanto a Machado de Assis, o analista começou por verificar que o escritor brasileiro era um grande mestre de dissimulação, sobretudo quando tratava de ocultar os segredos mais íntimos da sua personalidade. Na sua adolescência foram deveras marcantes aqueles dias em que viveu no mesmo quarto de um sobrado, com a pobre lavadeira Maria Inês, sua madrasta e viúva de seu pai. O adolescente e a viúva, o enteado e a madrasta. «Não sei, diz C. Paleólogo, quais as emoções, quais os sonhos, quais os desejos, que fizeram palpitar, durante a época daquela perigosa coabitação, o coração do jovem e extremamente sensível mestiço» (26). O que é certo é que nas suas obras se vêem repercutidos todos esses supostos sentimentos, como por exemplo em dois contos famosos: *Uns Braços* e *Missa do Galo*. O primeiro é a história de um menino apaixonado pelos braços roliços da esposa do seu patrão e que culmina com o sonho de um beijo. O segundo gira em torno da conversa enervante entre uma adolescente e uma jovem senhora, antes da missa do galo, ambos sozinhos na casa vazia, com a atmosfera carregada de pensamentos inexpressos, de desejos irrevelados, de loucas ideias reprimidas. Igualmente em *Helena*, e sobretudo em *Memorial de Aires*, romance escrito pouco antes da sua morte, se projecta todo um manancial de desejos reprimidos, gerados na adolescência.

(25) *Ib.*, p. 70.

(26) *Ib.*, p. 71.

«Procurei em seguida, aplicando o mesmo método — refere ainda C. Paleólogo — descobrir o que se ocultava atrás da gargalhada sarcástica e do estilo coruscante de Eça de Queirós» (27). Eça era um filho ilegítimo, que os pais solteiros esconderam na casa modesta de um alfaiate e de uma costureira, em Vila do Conde, para que o mundo não visse a prova viva do seu pecado. Mais tarde os amantes tornaram-se marido e mulher, tiveram outros filhos — estes legítimos — e receberam Eça em sua casa, já com cinco anos. Estas referências bastarão para concluir de uma infância atormentada, de uma alma profundamente ferida, terreno propício para a germinação de toda a espécie de recalçamentos e de complexos. Quem se poderá admirar, depois disso, que a ironia de Eça nada tenha poupado, nem mesmo a sua pátria?

Analisando as suas obras, C. Paleólogo concluiu que o impulso claramente incestuoso norteou a arquitectura das principais obras do romancista. Primeiro, *O Crime do Padre Amaro*; um sacerdote, isto é, um homem que não pode manter relações carnis, equivalendo, portanto, a um irmão, amante de Amélia, filha da famosa Sta. Joaneira. Depois, *O Primo Basílio*. Ao sacerdote segue-se o primo; o autor, agora mais ousado, estabelece o primeiro laço de parentesco, ainda distante, entre o homem e a mulher. Em seguida, *Os Maias*, a sua obra prima, dominada pelo incesto, a paixão pecaminosa de Carlos Eduardo e Maria Eduarda, com a censura presente: o velho avô assistindo, esmagado e vencido, à vitória do impulso libertador! Em *Ilustre Casa de Ramires*, Gonçalo Mendes de Ramires, o fidalgo defende com ferocidade a honra de sua irmã Gracinha, contra as investidas despudoradas de André Cavaleiro. O irmão, agora, não mais deseja a irmã — protege-a. Mas Eça vai mais longe na sua ânsia catártica e escreve *A Cidade e as Serras*, hino à simplicidade e à pureza, ao mesmo tempo uma condenação veemente dos desejos impuros que antes alimentara.

Na sua interessante análise sobre Eça, C. Paleólogo anota ainda um pormenor significativo. Trata-se de um sofá que, apesar de simples móvel inanimado, participa de maneira curiosa de todo o drama subconsciente do romancista. Foi num sofá que Luísa teve a primeira entrevista amorosa com o seu primo Basílio. Os sofás são inúmeros nas aventuras de Carlos Eduardo, em *Os Maias*, e o primeiro beijo inces-

(27) *Ib.*, p. 73.

tuoso que os dois irmãos trocaram, foi também num sofá. Mas na *Ilustre Casa de Ramires*, Gonçalves, depois que expulsa para sempre André Cavaleiro, resolve *destruir* o velho sofá onde fora surpreendido a namorar Gracinha, sua irmã. O sofá perdeu a sua utilidade.

Conclui C. Paleólogo⁽²⁸⁾: «É lícito dizer, depois desses exemplos, a cada momento confirmados, que a psicanálise desvenda o segredo do mecanismo da criação literária.

«A inspiração do romancista jorra do subconsciente, não de maneira gratuita, mas obedecendo a um plano rígido de libertação, de catarse, cujo objectivo final consiste na satisfação de desejos específicos, recalcados durante a infância. E esse facto determina, com notável precisão, aquilo a que chamamos 'enredo' ou 'trama' do romance.

Embora a conclusão de C. Paleólogo dê ares de demasiado peremptória, na realidade a psicanálise toma a obra de arte e, a montante, segue no encaixe dos mecanismos que levaram à gestação e 'fabrico' dessa obra. Daí que, retomando as palavras de J. Mendes⁽²⁹⁾, «a arte pela arte seja inadmissível, sobretudo por dois motivos: primeiro, porque, não há nenhum artista que não reflecta uma maneira de pensar e sentir, tanto pessoal como social: todos nascemos comprometidos. Depois, porque o artista não só reflecte o seu meio, como exalta o que diz, nem que seja um pessimismo como o de Picasso ou de Beckett: todos são, a seu modo, propagandistas da própria mundividência, e portanto dependentes do objecto que exprimem».

Ao nível do contemplador. «Em 1943, tendo Alfredo Barr Jr., então director do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, dirigido uma pergunta escrita a Picasso sobre se o touro de *Guernica* representava o povo espanhol vitorioso ou a brutalidade, ou mais especificamente o nacionalismo do governo de Franco, ambas interpretações correntes e ambas, em épocas diferentes, aceites pelo próprio criador, recebeu do artista uma resposta aparentemente contraditória mas profundamente arguta: 'Este touro é um touro, este cavalo um cavalo'. Há também uma espécie de pássaro, uma galinha ou um pombo, não me lembro mais, sobre a mesa ... Naturalmente, os símbolos ... mas não é necessário que o pintor os crie, a esses símbolos, pois de contrário seria melhor para ele escrever justamente o que quer dizer, ao invés de pintar. É pre-

⁽²⁸⁾ *Ib.*, p. 74.

⁽²⁹⁾ J. Mendes: *Arte*, in «Enclp. Verbo», vol. 2, Lisboa, 1964, cl. 1395.

ciso que o público, os espectadores, vejam no cavalo, no touro, símbolos que eles devem interpretar como os compreendem»⁽³⁰⁾.

Portanto o contemplador é um recriador, um novo artista à sua maneira, empatizando com aquelas obras que melhor se ajustam aos seus arquétipos e aos seus complexos: «Temos adquirido esta dupla convicção — anota Ch. Baudouin — apoiada numa abundante experiência: o artista criador projecta os seus próprios complexos e conflitos na sua obra; de igual maneira, o contemplador projecta os seus nas obras em que se goza»⁽³¹⁾.

O contemplador passa por ser um novo artista, mas, se assim lhe quisermos chamar, um artista de segundo grau. Há uma certa identidade de experiência entre o artista que cria e o apreciador que recria; só que o artista está dotado, em acto, do talento de criar, enquanto que no contemplador esse talento está latente. Mas, para ambos, a arte é a realização imaginária de desejos, e de desejos inconscientes, como vimos atrás.

Em síntese, o contemplador é um artista em potência ou, generalizando, pode-se afirmar que todos temos um artista adormecido, que acordará ao estímulo da contemplação de uma obra que esteja em sintonia com os nossos complexos, isto é, que fale a nossa linguagem. Portanto, a diferença entre a criação e a contemplação é apenas uma diferença de grau de talento e de investimento de energias.

⁽³⁰⁾ M. Pedrosa: *Arte e Psicanálise*, in «Rev. Brasileira de Saúde Mental» 2, (1956), p. 46.

⁽³¹⁾ C. Baudouin: *O. c.*, p. 226.