

# Loucura à

# “Loucura” da Criação

Tania Rivera\*

A única diferença entre um louco e eu”, disse Salvador Dalí, “é que não sou louco”. Ao menos dessa vez, talvez o pintor catalão de olhos lunáticos e bigodes retorcidos tivesse razão. Provocante, ele parece denunciar o despropósito e a inutilidade da comparação entre ele e um “doente mental” – aproximação que, sem dúvida, já ocorreu a muitas pessoas. Os especialistas em distúrbios mentais seriam, certamente, os mais indicados para examinar a questão. Mas com que autoridade o psiquiatra ou psicólogo tomaria o grande artista como um caso clínico, eventualmente buscando amarrá-lo a um diagnóstico imponente como o de “esquizofrenia paranóide”? Seria legítimo ver nos escritos de Dalí, ou mesmo em suas imagens, manifestações de um processo patológico, em vez de obras de arte? Suas telas, reconhecidas e admiradas como Arte, nada ganhariam com isso, e parece até sacrilégio reconhecer em seu trabalho traços de disfunção mental, quando o século XX o considera como um representante da mais sublime produção cultural.

Mas se Dalí desdenha e ironiza o saber psiquiátrico – ele receberá o jovem Jacques Lacan, em 1931, exibindo, altaneiro, um esparadrapo pregado no nariz – ele não deixa de confirmar, na mesma frase provocadora, sua proximidade da “loucura”: esta seria precisamente a “única diferença” entre ele e um insano. “Puro teatro”, diriam alguns, “esta frase não faz mais do que acrescentar uma característica ao rol de excen-

tridades com que Dalí compõe a si próprio como personagem”. É certo que convém ao artista pintar sua imagem como desviante em relação ao *establishment*; louco, perverso ou criminoso, ele freqüentemente apresenta-se como um indivíduo livre em relação aos valores vigentes – e acaba reencontrando assim, enquanto *vanguarda*, seu lugar na sociedade recusada. Dalí oferece nesse sentido um exemplo sem dúvida extremo, com seu deboche e sua profunda irreverência, mas que está longe de ser isolado.

Para além de uma semelhança superficial, ou de circunstância, pode-se porém suspeitar da existência de uma ligação mais consistente entre loucura e arte. Elas inúmeras vezes andaram juntas, espalhafatosas, em vidas e obras apaixonadas como as de Vincent Van Gogh e Antonin Artaud, ou ainda as de Hölderlin, Raymond Roussel, Camille Claudel... Em outros momentos, essa relação se insinua, mais discreta, em personagens inquietantes como Guy de Maupassant e Robert Schumann. Haverá na criação artística um grão de loucura? Ou: existirá na insanidade a maquinação de um gênio criador?

Se os exemplos de artistas que apresentam distúrbios francamente psiquiátricos não são poucos, é claro que inúmeros criadores não apresentam qualquer forma de perturbação mental. A relação entre loucura e arte não é uma constante, pelo menos no que diz respeito à individualidade do artista. Pode-se consi-

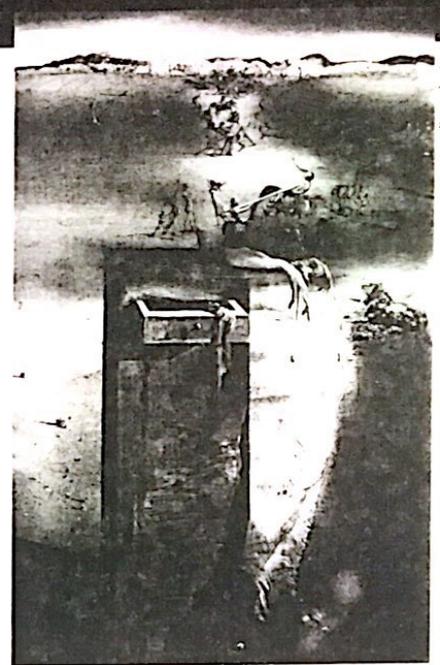
derar, de fato, que a conjunção da condição de artista e louco em uma mesma pessoa é mera coincidência, e que há artistas “loucos” assim como existem sapateiros alienados, operários, empresários, professores ou funcionários que perdem a razão. Sob um outro ângulo, no entanto, essa estranha ligação persiste: num determinado momento da história, artistas reconhecidos como arte a produção plástica de doentes mentais internados em asilos psiquiátricos. Dos artistas loucos, passamos assim aos loucos-artistas.

## A loucura da arte moderna

Nos anos vinte, um livro causa furor nos meios artísticos europeus: *Bildneri der Geisteskranken* (algo como *Criações artísticas de doentes dos nervos*), de Hans Prinzhorn, mostra parte da coleção de obras de pacientes da Clínica Psiquiátrica Universitária de Heidelberg. Paul Klee exclamará, diante deste material: “Eis do melhor Klee!!!”. Ele verá aí a força do que chamava de o “originário” na pintura. Já os surrealistas reconhecerão nessa coleção um exemplo inegável da expressão pura do inconsciente por eles defendida, e não tardarão inclusive a encontrar “seus” loucos-artistas: entre outros, Adolf Wölfli, esquizofrênico que mereceu uma monografia de W. Morgenthaler, *Um alienado como artista* (1921), e cuja produção será louvada por André Breton, anos mais tarde, como “uma das três ou quatro obras capitais do século XX”.



Reprodução



Reprodução

Psiquiatra e amante de arte, Prinzhorn não foi o primeiro a fornecer a internos de asilos tinta e pincel, mas foi certamente um homem de seu tempo ao ousar a comparação entre arte e produção psicótica. Pois essa aproximação se baseia em certa concepção da produção artística, própria da arte moderna, que opõe ao império da técnica uma criação “pura”, “bruta”, logo “autêntica” e revolucionária. Ao lado dos alienados, serão objeto de curiosidade e admiração as obras de crianças, autodidatas, povos primitivos, médiuns. Seria ingênuo, contudo, crer que esses novos tempos levaram a uma “democratização” do gênio artístico, à ruptura definitiva das sempre litigiosas fronteiras do campo da arte e ao abandono dos ditames técnicos. Toda vanguarda se posiciona como revolucionária em face de sua predecessora, para num segundo momento tornar-se o *status quo*. A arte moderna certamente alarga o universo de possibilidades pictóricas do século XIX; ela não deixa, contudo, de ditar receitas (mesmo quando a receita é: “não siga receitas!”).

Antes de ser aceita e assimilada pela sociedade como potencialmente rebelde e virtualmente transformadora, a arte moderna viverá um momento-clímax com o nazismo, que reunirá ao material de Prinzhorn obras de Picasso, Klee e outros grandes pintores em uma exposição de arte dita “degenerada”. A ligação entre arte e loucura pode tornar-se, de fato, perigosa, servindo para corroborar uma suposta “fraqueza moral” de ambas.

Mas se a arte moderna pode mostrar-se tão “degenerada” quanto a loucura, a degeneração desta última nem sempre é artística. Assim como nem todo artista é louco, nem todo louco é artista. O revolucionário ateliê de Nise da Silveira no Engenho de Dentro, iniciado em 1946, teve a sorte de revelar em Emygdio, um dos internos mais cronificados da instituição, um grande artista. Quantos pacientes passaram, porém, por esse mesmo ateliê, sem que suas obras fossem reconhecidas como tendo valor artístico? E mais: não seria esse reconhecimento um fenômeno estritamente localizável na história, caracterizando uma curiosidade estilística sem maiores conseqüências? Dir-se-ia que, em dado momento, começou-se a pintar (ou desenhar etc.) *como* os loucos, as crianças e os autodidatas. A loucura teria sido, pela arte, transformada em mero estilo.

Sem subestimar o aspecto histórico, podemos afirmar que essa relação mostra-se bem mais complexa. A arte moderna não toma a loucura como simples modelo formal, adotando distorções ou menosprezando a “realidade” que ela por tanto tempo teria tentado o mais fielmente possível retratar. Não é que o artista tenha subitamente se munido de óculos alucinogênicos. Tampouco nos parece correto afirmar que ele simplesmente se rebelou contra a tirania da figuração, introduzindo uma visão de mundo mais “subjetiva”. Pois isto equivaleria a aceitar que a “realidade” sempre esteve lá, objetiva e imutável, e que a arte a ela tenta

se sobrepor, numa perspectiva imitativa, ou de recusa da imitação. Talvez esse súbito interesse da arte pela psicose traia antes uma intimidade antiga e secreta existente entre ambas: um estranho poder gerador de realidade.

### O fim do mundo

É inspirado pela tese de doutorado de Lacan, *A paranóia em suas relações com a personalidade*, que Salvador Dalí concebe seu método “paranóico-crítico”, um meio de “sistematizar a confusão e contribuir para o total descrédito do mundo da realidade”. Se “sistematizar a confusão” parece ser mais uma das fórmulas paradoxais tão caras ao pintor catalão, ele mostra por meio dela, contudo, uma admirável compreensão da função do delírio psicótico. Longe de ser um pensamento desregrado, desnorteado ou difuso, o delírio tem sua lógica, e tende a uma sistematização. Ele representa uma tentativa de dar sentido a vivências de desintegração, muitas vezes de tipo alucinatório, por meio de uma complexa operação de *ressignificação*. Assim, Freud vê no trabalho do delírio (no mesmo sentido em que ele fala do “trabalho do sonho”) um exemplo privilegiado do princípio de Hipócrates, segundo o qual a doença é uma tentativa de cura.

O delírio poderia, de fato, ser tomado como um modelo do próprio processo de



*Ceci n'est pas une pipe.*

Na página oposta, da esquerda para a direita, A invenção dos monstros (1937) e A Espanha (1938), obras de Salvador Dalí. Ao lado, A traição das imagens (1929), de René Magritte

simbolização, de atribuição de significado, e eventualmente até servir de objeto de estudo depurado para a compreensão do modo de ação do julgamento dito "normal". Porém, a criação delirante de sentido apresenta-se de início em descompasso em relação a este julgamento "normal": ela tem de se haver com um mistério fundamental, ela não brota senão sobre o solo de um estranhamento radical. Esse estranhamento é "perda de realidade": o mundo não é mais o mesmo; o universo de significações partilhadas desfaz-se no indivíduo. Freud postula, dessa forma, um cataclismo apocalíptico – que ele chamará de "catástrofe interna" ou "fim-do-mundo" – como primeiro momento do processo psicótico, e a um só tempo base e motor da atividade delirante.

Tornadas estrangeiras e inquietantes, as coisas questionarão o indivíduo, e talvez até o ataquem. Esse estranhamento o levará a tentar domá-las pela criação de novas amarras, laços e relações de significação: é o tempo da produção delirante. Curiosamente, uma inquietação análoga parece ser o objetivo da arte de René Magritte, pintor belga que teve, como Dalí, importante participação no movimento surrealista. "Há um sentimento familiar de mistério, escreve Magritte, experimentado em relação a coisas que se usa qualificar como misteriosas, mas o sentimento supremo é o sentimento 'não-familiar' do mistério, experimentado em relação a coisas que se usa 'achar naturais' (nosso pensamento entre outras)".

Tal "sentimento supremo" é o que o pintor busca provocar com suas imagens perturbadoras, que devem segundo ele ter a força de resistir "ao mesmo tempo à explicação e à indiferença"<sup>10</sup>. Um grande cachimbo bem desenhado plana sobre a inscrição "Isto não é um cachimbo", no quadro mais célebre do pintor (*A traição*

**Se a arte moderna pode mostrar-se tão "degenerada" quanto a loucura, a degeneração desta última nem sempre é artística. Assim como nem todo artista é louco, nem todo louco é artista.**

*das imagens*, 1929). Ou ainda: de um par de sapatos de couro marrom brotam na parte anterior inquietantes dedos humanos (*O modelo vermelho*, 1937). Se essas potentes imagens são capazes de chocar e surpreender, resistindo à indiferença e a uma explicação imediata, elas não são menos capazes de gerar interpretações – ao menos em um segundo tempo, o da contemplação pelo público. Basta, para se assegurar deste poder, que se observe atentamente a reação de muitas pessoas diante de uma dessas obras, tentando "entendê-la".

## Fábrica de monstros

De maneira análoga, Dalí parece buscar uma potente efusão de sentido em suas obras "paranóicas". No magistral *A Espanha* (1938), o combate de cavaleiros pintados à maneira de Da Vinci, em segundo plano, forma o rosto diáfano da mulher que se apóia languidamente em uma espécie de gaveteiro. *Metamorfose de Narciso*, de 1937, faz o contemplador participar ativamente do processo de transformação: diante de seus olhos, Narciso, recurvado sobre o espelho d'água, petrifica-se numa forma de mão que segura um ovo, de onde irrompe a flor Narciso. Imagens duplas se auto-engendram, partilham os mesmos contornos, de tal maneira que o contemplador vê o quadro metamorfoseando-se diante dele.

O efeito poético assim alcançado é devido a uma espécie de *metáfora visual*. A metáfora é substituição de um signo por um outro, inusitado, que evoca o signo substituído, tendo o poder não apenas de presentificar uma comparação, mas de transformar a realidade desse signo, gerando lirismo. Com a frase "um beijo seria uma borboleta afogada em mármore", por exemplo, Cecília Meireles mata o doce farfalhar de asas num gelido beijo que já foi borboleta<sup>11</sup>. Visualmente, uma relação de lirismo pode ser criada entre dois objetos que usualmente nada têm em comum, por meio da apresentação de



Reprodução



ambos segundo determinadas estratégias. É o que parece ocorrer quando, por exemplo, o perfil de uma cadeia de colinas e a silhueta de um corpo nu são intercambiáveis<sup>12</sup>. Nas obras de Dalí, a transformação metafórica se faz diante do espectador, numa alternância entre a percepção de um signo e de um outro que está nele imbricado, apesar de dissimulado, à espera de ser desvelado. O mecanismo consiste na apresentação visual e simultânea de dois ou mais signos que, no entanto, não podem ser percebidos de maneira concomitante pelo espectador – eles se alternam então, na visão deste último, substituindo-se um ao outro, numa estranha e poética alquimia.

Em vez de trazer apenas *um* sentido novo, esse mágico arranjo daliniano remete ao surgimento de infinitas significações, através da proliferação de imagens surpreendentes e autofecundantes (talvez à maneira de uma fábrica de monstros, para aludir ao óleo sobre tela *A invenção dos monstros*, de 1937). O próprio pintor indica essa dinâmica entre a composição enigmática da obra e seu poder de geração arrebatadora de sentido: “O fato de eu mesmo não compreender minha pintura no momento da sua realização não quer dizer que meus quadros não possuem nenhuma significação; pelo contrário, eles têm uma significação tão profunda, complexa, coerente e involuntária, que ela escapa à simples análise lógica. Para se descrever e explicar

meus quadros na linguagem cotidiana, é necessário aplicar-lhes uma análise especial (...). Todas as explicações nascem *a posteriori*, quando o quadro já existe enquanto fenômeno”. Portanto, essa “significação”, encontrada apenas num momento posterior ao da criação, não é estável e definitiva, capaz de *calar* o quadro, mas provisória, como indica o próprio Dalí: “A imagem dupla pode ser alargada graças à continuação da impulsão paranóica; a presença de uma outra idéia dominante basta para fazer aparecer uma terceira imagem, e assim sucessivamente, até que se tenha um número de imagens limitado unicamente pelas restritas capacidades paranóicas da razão”<sup>13</sup>. O poder de criação de imagens que possui o quadro é infinito, sendo barrado apenas pela racionalidade que resiste a tal profusão “paranóica”.

As imagens dissimuladas aparecem aos olhos do contemplador com a força de uma aparição. Ele vê-se, querendo ou não, como sujeito de uma revelação fundamental, num instante de advento brusco de sentido, que pode ser aproximado do que o grande psiquiatra Kurt Schneider chama “percepção delirante”. Trata-se do aparecimento súbito de uma significação delirante que se impõe ao indivíduo como uma revelação fornecida por ocorrências aparentemente banais no mundo externo. Um paciente relata: “Quando percebi que chamavam três vezes às doze horas em ponto no andar

inferior e que um Volkswagen vermelho passava rápido pela rua, senti um medo terrível e compreendi que se havia decidido o destino da Europa”<sup>14</sup>. Tal “revelação” está no mundo externo; ela irrompe para o indivíduo de maneira brusca, como uma significação inelutável. Esse *acontecimento* perceptivo marca o tempo em que, de um mundo tornado estranho e inquietante, um primeiro sinal é dado, enfim, imposto ao indivíduo do exterior. Em torno dessa significação maciça ele tecerá então sua criação delirante.

#### A arte abalando o sentido do mundo

De um único traço, contorno intercambiável, geram-se, nas obras “paranóicas-críticas” de Dalí, sentidos em profusão. O mesmo traço fecundante revela-se nas belíssimas obras de um dos pacientes da Coleção Prinzhorn, Carl Lange, que traz o diagnóstico de esquizofrenia. Num verdadeiro labirinto de imagens, rostos humanos melancólicos ou embotados acavalam-se como animais, transformando-se, com efeito, numa cabeça equina e num galo de pontacabeça; de um dos crânios humanos floresce uma singela rosa (detalhe de *Sem título*, por volta de 1900). Esse conjunto se encontra, ao lado de outra imagem labirintica, circundado pelo traçado cuidadoso de uma sola de sapato. Um



Nesta e na página oposta, três obras de artistas esquizofrênicos. Da esquerda para a direita, Sem título, de Carl Lange, O conjunto de Ideias de um homem proptado, no mundo externo, de Heinrich Welz, e Universal, do brasileiro Emygdio de Barros.

desenho de outro autor considerado esquizofrênico, Heinrich Welz, traz o estupendo título *O conjunto de ideias de um homem, projetado no mundo externo* (s/d). Do alto da cabeça de um homem expande-se um mundo de coisas amontoadas: edifícios, uma espécie de torre, rostos humanos, uma estranha pirâmide, uma silhueta vagamente leonina. Essas duas obras surgem de um simples traço de lápis – elas dão até a impressão de formarem-se a partir de uma complexificação desse traço contínuo, como se o desenhista fosse obrigado a seguir a regra de não levantar o lápis do papel.

Por esse movimento de lápis que lembra a escrita de uma palavra em letra cursiva, esses loucos-artistas encarnam a afirmação de Roland Barthes de que escrever “é abalar o sentido do mundo”. A ferida aberta por esse traço (“Quem deixa um traçado deixa uma ferida”, disse Henri Michaux) é um cataclismo; é o vazio que a imagem virá indicar, mesmo ao tentar preenchê-lo; é o silêncio que a literatura tornará eloqüente. Do fim-do-mundo que é, no psicótico, o desaparecimento de seu desejo, surge, na atividade delirante, um turbilhão de sentido possivelmente capaz de remendar este rasgo. Não resistimos, nesse ponto, em indicar uma aproximação que não tem outro valor senão o de uma anedota: um homem capaz de delirar seria de algum modo um salvador – o Salvador do

desejo. Ora, “dali”, em catalão, significa justamente *desejo*.

Se o louco pode talvez, por meio de sua obra, reconstruir sua despedaçada ligação libidinal aos objetos, recriando seu desejo, podemos nos perguntar se um processo semelhante não se realizaria na contemplação da obra de arte por um

**Do fim-do-mundo que é, no psicótico, o desaparecimento de seu desejo, surge, na atividade delirante, um turbilhão de sentido possivelmente capaz de remendar este rasgo**

espectador. Em outras palavras: seria o contemplador levado a uma espécie de delírio, diante de uma obra de arte? Seria todo artista um Salvador Dalí, um redentor do desejo – seu e de seu público? O contemplador não parece, habitualmente, experimentar uma vivência de “fim-de-mundo” – não se solicita ao indivíduo que adentra um museu ou galeria de arte que deposite no guarda-volumes seus laços libidinais com as pessoas e com as coisas. Contudo, o objeto de arte coloca-nos numa situação

de *estranhamento* que não está tão distante desta catástrofe. Radical e explícito no caso de René Magritte, tal estranhamento parece estar presente mesmo na contemplação de obras menos “estranhas”. O objeto-arte apresenta-se sempre como um objeto *fora do comum* (mesmo quando se trata de figurar uma lata de coca-cola, como em Andy Warhol), e, ao sê-lo, ele esmaece o resto do mundo, ele pede atenção plena, ou *contemplação*.

O prazer suscitado por esta contemplação coloca questões complexas e delicadas. Certamente não se trata de uma simples “satisfação de desejo” via identificação com o autor – como o sedutor sorriso da Mona Lisa “satisfaria” os desejos do contemplador? Muitas dificuldades encontrar-se-iam em apontar a pulsão e o objeto pulsional em questão na arte como um todo, especificando-os em relação a outras produções sublimatórias. Muitas vezes a obra de arte não se apresenta como o objeto (de amor) buscado, mas sim como o objeto inquietante e surpreendente. Se ela de fato suscita um efeito – que chamaremos, para evitar a simplificação que representa a expressão “prazer estético”, de “feito estético” ou “eficácia estética” –, esse está mais próximo do riso provocado pela piada, pelo chiste. Ou seja, ele não calca simplesmente sobre uma impulsão que aguarda e encontra na obra de arte seu objeto de satisfação, mas é concomitante ao *aparecimento de um desejo*

que apenas a contemplação da obra leva a (re)conhecer. É neste sentido que Alain Didier-Weill fala, em seu ensaio "A nota azul", da música como sendo capaz de "causar" o desejo<sup>15</sup>. Uma peça musical faz pulsar no ouvinte um íntimo movimento desejante que ele próprio desconhecia, e que ele reconhece como tendo estado presente também no autor dessa peça. A música cria no público um eco que leva o mais leigo dos ouvintes a sentir-se ele próprio um criador.

O artista seria então capaz de incitar o delírio, de fazer, em suas criações, com que outros homens delas participem, esses últimos *criando* também, numa espécie de reação em cadeia. Parece ser uma função importante do artista, dentro do contexto especial do que é delimitado pela sociedade como arte, a de levar os indivíduos a ousarem a "transformação da realidade" que Freud aponta como necessária a uma sublimação por assim dizer "verdadeira", para além da tão comum substituição do objeto e/ou objetivo da pulsão por outros socialmente mais valorizados<sup>16</sup>.

#### "Mudei para o mundo das imagens"

Emygdio de Barros, o louco-artista do Engenho de Dentro considerado pelo crítico Ferreira Gullar como "talvez o único gênio da pintura brasileira"<sup>17</sup>, constrói a partir de um traço ou de uma cor toda uma arquitetura que, como bem nota Nise da Silveira, ergue esse sujeito e

o sustenta, mesmo que precariamente. Em *Universal (s/d)*, elementos os mais diversos intrincam-se num complicado jogo de superposições em cores vivas, culminando no surgimento de um sol multicolorido no alto da tela, ao lado de uma torre prateada de igreja. Em 1949, desejoso de retomar sua profissão de torneiro mecânico após nada menos que 25 anos de internação, Emygdio realiza uma pintura em que máquinas apresentam-se numa justaposição coerente, em tons de vermelho e cor-de-rosa. Quando a pintora Djanira, numa visita, elogia o equilíbrio dessa tela, Emygdio responde: "Não sou pintor. Sou um operário"<sup>18</sup>. Com efeito, ao pintar ele trabalha com afinco no repovoamento de seu mundo, e se faz existir como construtor.

De "louco" a "operário", passando pelo "não-pintor", é de fato uma transformação do sujeito que se opera, por meio da criação artística. A arte permite a Emygdio ser pintor ou "não-pintor, operário", e não mais simplesmente "louco". A inauguração de tal jogo identificatório nos parece ser uma chave para a compreensão da eficácia "terapêutica" da arte em pacientes psicóticos. Não é necessário que o paciente se transforme em um artista, e seja socialmente reconhecido como tal, para que essa nova identidade de "artista", sem dúvida mais valorizada que a de "louco", permita uma mudança no posicionamento de seu mundo. Poucos são os pacientes que seguem esse caminho. Contudo, a atividade artística exerce um papel

terapêutico não tanto pelo fato de renomear o sujeito como "artista", mas sobretudo por ela exigir que ele se dispa de sua "identidade", ao menos por um instante, levando-o a tornar-se *outro*, para depois deixar de sê-lo. A atividade artística parece, de fato, ser por si só capaz de pôr em marcha o jogo de identificações constitutivas do Eu – jogo que se encontra justamente desmantelado na psicose.

A arte parece implicar, de fato, uma espécie de *despersonalização*, magnificamente indicada na frase de Hölderlin: "O eu poético não é o eu do poeta". Essa despossessão de si mesmo também é exemplificada na frase de Paul Klee: "A cor me possui. (...) Sou pintor"<sup>19</sup>. Fernando Diniz, outro psicótico que freqüentava assiduamente o ateliê de Nise da Silveira, sofreu também esta transmutação, que o leva a dizer: "Mudei para o mundo das imagens"<sup>20</sup>.

Será que Fernando nos leva com ele para esse mundo? Talvez o contemplador não se mude, de mala e cuia, para o mundo feérico das cores em movimento de Fernando. Ele não deixa, contudo, de nele mergulhar numa curta viagem, o tempo de uma contemplação. Convidado a deixar seu mundo habitual por um instante, ele se verá por fim mudado, transformado. *Desalterado*: tornado outro, um *alter* – quem sabe até desagregado, fragmentado em seu corpo próprio, como na vivência esquizofrênica – para em seguida deixar de sê-lo, e voltar a ser si mesmo, mas um "mesmo" transformado

por essa experiência. Tal transmutação implica numa espécie de “liberação”, ou “satisfação”, que lembra o sentido corrente do verbo “se desalterar”: aplacar fome ou abrandar o desejo, obter alívio.

Se a arte de fato possui esse poder de “desalteração”, aproximá-la da loucura torna-se quase natural. Afinal, nenhuma condição humana estampa mais fortemente a bela frase de Rimbaud: “Eu é um outro”.

\*

Este ensaio não tinha por objetivo fazer um elogio da loucura, mostrando que ela pode ser “artística”. Essa visão romântica do psicótico não se coaduna com o seu terrível sofrimento. Tampouco quisemos defender a arte “louca”, localizando o belo na primazia do desvario. Guerras cruéis ou massacres de inocentes parecem por vezes estar sob o signo da desrazão, sem no entanto revestirem-se de um valor estético. Nossa intenção foi indicar as semelhanças entre o arranjo simbólico implicado na arte e certas operações características da psicose, mostrando algumas semelhanças estruturais entre essas duas experiências extremas do humano.

Não nos preocupa, nesse sentido, a psicologia do ator. Ele é parte de uma estrutura, e não deve ser tomado como “caso clínico”. Tampouco o ponto de vista do contemplador nos parece separável desta montagem. Autor, ator e público interessam sobretudo enquanto eles se tornam *personagens* no palco que qualquer forma de arte constrói. Esse processo de

destacamento de si mesmo que neles se opera parece ser fundamental tanto na arte quanto na psicose. Posto à luz, tal parentesco subterrâneo esvazia a questão da distinção entre criação patológica e produção artística – para a qual o século XX experimentou, na realidade, sérias dificuldades em estabelecer critérios firmes. André Breton, o pai do surrealismo, se recusa a aceitar o julgamento que separa, *a priori*, documento clínico e obra de arte, fazendo questão, numa carta endereçada a ninguém menos que Claude Lévi-Strauss, de manter essa “contradição fundamental” (*sic*). Pois ele sabe que nela “reside o segredo do movimento adiante que permitiu ao surrealismo durar”<sup>21</sup>. Curiosamente, o “segredo” ao qual alude Breton faz eco a nossas elaborações, quando o poeta aponta como essencial à criação uma atitude de “identificação progressiva do eu consciente com o conjunto de suas concreções (...) tomado como o teatro no qual ele é chamado a se produzir e se reproduzir”<sup>22</sup>.

\* Psicanalista, doutora em Psicologia e professora da Universidade de Brasília

#### Referências bibliográficas

- 1 Carta a Demyen de 15 de maio de 1871, *apud* Pierre, J., *L'Aventure Surréaliste autour d'André Breton*. s.l., E.P.I. Filipacchi/Arctural, 1986, p. 129.
- 2 *Apud* Maddox, C., *Salvador Dali 1904-1989 - Excentricité et Génie*. Colônia, Taschen, s.d., p. 78.
- 3 Cf. Peres, U. T., “O Surrealismo no Divã”, in *A Tarde*, Salvador, 18 de maio de 1991.
- 4 *Apud* Dessaintes, A., “La Beauté Insensée. Les Dess(e)ins de la Folie”, in *Art et Culture*. Bruxelas, outubro de 1995, p. 16.
- 5 *Apud* Pierre, J., *L'Aventure Surréaliste autour d'André Breton*, *op. cit.*, p. 131.
- 6 *Ibid.*, p. 80. Interessante notar, com Peres (*op. cit.*), que Lacan foi, em retorno, fortemente influenciado pelo Surrealismo.
- 7 Cf. Freud, S., “Notas Psicanalíticas sobre um Relato Autobiográfico de um Caso de Paranoia (Dementia Paranoides)” (1911), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1980, vol. XII, p. 94-95.
- 8 *Ibid.*, p. 92-95.
- 9 Magritte, R., *Les Mots et les Images*. Bruxelas, Labor, 1994, p. 147.
- 10 *Apud* Pierre, J., *Ma. itte*. Paris, Somogy, 1984.
- 11 Tal poder da metáfora tem sido objeto de reflexão de diversos linguistas e filósofos. Para uma abordagem mais acurada desta questão, numa perspectiva psicanalítica, ver Rivera, T., “O Fetiche, Subversão do Símbolo”, *Percurso*, ano X, nº 19, 2º sem. 1997, p. 13-20.
- 12 Cf. Maddox, C., *op. cit.*, p. 70.
- 13 *Apud* Maddox, C., *op. cit.*, p. 64.
- 14 Paim, I., *Curso de Psicopatologia*. São Paulo, E.P.U., 1986, p. 105.
- 15 Cf. Didier-Weill, A., *Nota Azul. Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 1997, p. 57-84.
- 16 Cf. Freud, S., “A Perda da Realidade na Neurose e na Psicose” (1924), *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, Rio de Janeiro, Imago, 1996, vol. XIX, p. 207.
- 17 *Apud* da Silveira, N., *O Mundo das Imagens*. São Paulo, Ática, 1992, p. 75.
- 18 *Ibid.*
- 19 Klee, P., *Journal 9260*, *apud* Patsch, S., *Klee*. Colônia, Taschen, 1993, p. 20.
- 20 *Apud* da Silveira, N., “Entrevista”, in *Psicologia, Ciência e Profissão*, ano 14, nº 1, 2 e 3, 1994.
- 21 Breton, A., “Reponse d'André Breton”, in Lévi-Strauss, C., *Regarder. Écouter. Lire*. Paris, Plon, 1993, p. 143.
- 22 *Ibid.*, p. 146.