



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA**

MAYARA BEATRIZ MENDES DA CRUZ

**ARTE E PSICANÁLISE:
UM OLHAR SOBRE A VIDA E OBRA DE VINCENT VAN GOGH**

**CAMPINA GRANDE
2017**

MAYARA BEATRIZ MENDES DA CRUZ

**ARTE E PSICANÁLISE:
UM OLHAR SOBRE A VIDA E OBRA DE VINCENT VAN GOGH**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Psicologia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elisângela Ferreira Barrêto.

**CAMPINA GRANDE
2017**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

C957a Cruz, Mayara Beatriz Mendes da.

Arte e psicanálise [manuscrito] : um olhar sobre a vida e obra de Vincent van Gogh / Mayara Beatriz Mendes da Cruz. - 2017.

25 p. : il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e da Saúde, 2017.

"Orientação: Profa. Dra. Elisângela Ferreira Barreto, Departamento de Psicologia".

1. Van Gogh. 2. Arte. 3. Psicanálise. 4. Psicose. I. Título.

21. ed. CDD 150.195

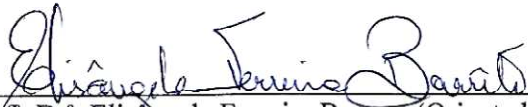
MAYARA BEATRIZ MENDES DA CRUZ


**ARTE E PSICANÁLISE:
UM OLHAR SOBRE A VIDA E OBRA DE VINCENT VAN GOGH**


Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a
Universidade Estadual da Paraíba, como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Psicologia.

Aprovada em: 27/04/2017.

BANCA EXAMINADORA


Prof.^a. Dr.^a. Elisângela Ferreira Barreto (Orientadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof. Dr. Edmundo de Oliveira Gaudêncio
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)


Prof.^a. Dr.^a. Jailma Belarmino Souto
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Aos meus pais e irmãos, pela dedicação e amizade.

“Se somos um pouco loucos, que seja; não somos também um pouco artistas o suficiente para contrabalançar as inquietações a este respeito pelo que dizemos com o pincel? Todo mundo talvez um dia sofra de neurose, de histeria, de epilepsia, ou outra coisa. Mas não há compensação? Em Delacroix, em Berlioz e Wagner? E é real essa loucura artística de nós todos, não nego que sobretudo eu não tenha sido atingido até a medula; mas digo e sustento que nossas compensações e consolos podem, com um pouco de boa vontade, ser considerados como amplamente preponderantes.”

(Van Gogh)

SUMÁRIO

1	ABERTURA	07
2	EXPOSIÇÃO.....	08
2.1	Arte e Psicanálise.....	08
2.2	<i>A estrutura psicótica.....</i>	10
2.3	<i>O tratamento possível na psicose.....</i>	11
2.4	<i>Arte como tratamento do real.....</i>	12
3	Vincent Willem van Gogh.....	13
3.1	<i>A vida de um artista.....</i>	13
3.2	<i>A arte e sua loucura.....</i>	16
4	ENCERRAMENTO.....	19
	REFERÊNCIAS	21
	ANEXO – OBRAS CITADAS.....	23

ARTE E PSICANÁLISE:
UM OLHAR SOBRE A VIDA E OBRA DE VINCENT VAN GOGH

CRUZ, Mayara*

RESUMO

Desde sua criação, a psicanálise entrelaça-se à arte, compreendendo que esta se apresenta como um fecundo campo de pesquisa, um saber que se antecipa. É nesse sentido que o presente trabalho se dedica à vida e obra de Vincent Willem van Gogh, implicando-se no que ele nos ensina sobre a arte e a psicose. Através de aspectos da biografia do artista e das cartas trocadas com seu irmão Theo, e utilizando-se do olhar da teoria psicanalítica de orientação lacaniana, neste trabalho serão abordadas a estrutura psicótica e seus fatores desencadeantes, bem como as saídas possíveis para uma estabilização psíquica, buscando elucidar o papel da arte na história do artista holandês.

Palavras-chave: Van Gogh; arte; psicanálise; psicose.

1. Abertura

Vincent Willem van Gogh foi um pintor holandês pós-impressionista reconhecido mundialmente (*post mortem*) por suas obras de cores intensas e de pinceladas fortes. Além da beleza de seus quadros, o artista é também amplamente conhecido pelo intrigante fato de uma vez em surto psicótico, ter se automutilado, cortando parte da própria orelha e a entregado a uma prostituta. A passagem ao ato experimentada por Van Gogh no campo da autoagressividade, seja no corte da orelha ou no posterior suicídio, desperta particular interesse em explorar os acontecimentos que o levaram a chegar a tal saída. Desta forma, esse interesse passa pelo funcionamento psíquico e, nesse sentido, na análise de como se daria a estrutura clínica da psicose na qual Vincent se mostra inserido. Através das contribuições de Freud e Lacan acerca da estrutura psicótica, busca-se também evidenciar as vias possíveis de tratamento para uma estabilização e, sendo a obra uma delas, qual teria sido o papel por ela desempenhado na vida do artista holandês.

Através da biografia de Vincent e das cartas trocadas com seu irmão, Theo, é possível encontrar informações importantes a respeito de sua vida, incluindo aspectos da infância, relações familiares, percurso profissional, até os acontecimentos de internação e

* Aluna de Graduação em Psicologia na Universidade Estadual da Paraíba – Campus I.
Email: mayarabeatrizm@gmail.com

morte. Utilizando-se desses meios, e entendendo a arte como um campo fecundo de pesquisa, onde a psicanálise se implica, produzindo saber, este trabalho entrelaça a teoria psicanalítica à arte de Van Gogh, em uma tentativa de aproximar-se da vida do artista e de sua obra.

2. Exposição

2.1. Arte e Psicanálise

Não conheço melhor definição da palavra arte que esta: “A arte é o homem acrescentado à natureza”; à natureza, à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, “resgata”, distingue, liberta, ilumina. (Van Gogh)

Assim como a linguagem, a arte qualifica a categoria de humano à qual pertencemos, até mesmo por se servir da primeira, uma vez que se coloca como meio de comunicação e simbolismos, expressando ideias, sentimentos, denunciando ou sendo reflexo de uma época e realidade social, ou mesmo criando uma nova realidade, seja como defesa ou como meio de instigar uma transformação. De difícil definição, uma vez que são várias as perspectivas sobre o que ela vem a ser, Coli (1995, p.8) afirma que “é possível dizer, então, que arte, são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo”, ou seja, há na arte algo que nos toca, seja ouvindo uma música, lendo um livro, assistindo um espetáculo teatral, ou observando uma pintura em um museu, há um inominável que nos afeta, e eleva aquilo de mera expressão humana à categoria de Arte. Nesta perspectiva, trata-se de uma experiência singular, e por isso de improvável consenso.

Seguindo sua nuance de expressão de uma época, a arte do século XX encontra-se com a teoria psicanalítica, recém-criada, ambas trazendo em suas obras um certo tipo de mudança radical, como salienta Rivera:

A obra do pintor francês Paul Cézanne mostra que não há ordenação natural do espaço visual. O quadro não mais se compõe a partir da posição inquestionável e bem centrada de um olho ordenador, segundo as leis da perspectiva, e assim o espaço da obra se desestabiliza. Com Freud, de maneira complementar, é o sujeito representado por este olho que perde sua estabilidade, sua posição central (RIVERA, 2005, p.7).

Com a teoria psicanalítica, Sigmund Freud (1856-1939) traz para a modernidade a descoberta do inconsciente, indicando que há um outro que nos habita, e que o “eu”, a consciência, não é senhor em sua própria casa. Considera, assim, sua colaboração à história da humanidade como um golpe doloroso no amor próprio do homem, juntamente às descobertas

de Copérnico e Darwin uma vez que o que o homem supõe saber, não sabe, são informações incompletas e de pouca confiança, não detém o controle total sobre si, tendo em vista que os processos psíquicos são inconscientes (FREUD, 1917/1996).

No desenvolvimento de sua teoria, Freud elabora diversos conceitos visando explicar o funcionamento psíquico, e em muitos de seus textos, recorre à arte e aos artistas para elucidar suas ideias, como em “*Escritores Criativos e Devaneios*” (1907), “*Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci*” (1910), “*O Moisés de Michelangelo*” (1914), dentre outros. Do mesmo modo, artistas interessados pela psicanálise retratam sua influência em suas obras, como é o caso de Salvador Dalí e demais surrealistas ao abordarem os sonhos e a histeria em suas pinturas (RIVERA, 2005).

Ainda no que tange à teoria psicanalítica, um dos conceitos fundamentais elaborados por Freud é o conceito de pulsão, como “um estímulo mental constante, com renovável poder de pressão, que visa a satisfação.” (CRUXÊN, 2004, p.8), e que para satisfazer-se, o que é impossível, utiliza-se de diversos destinos, como o recalque, o redirecionamento para o próprio eu, a transformação em seu contrário e a sublimação (FREUD, 1915/1996), movendo o sujeito a realizações socialmente aceitas. Esta última, a sublimação, diz respeito às atividades humanas que aparentemente não estariam relacionadas com a sexualidade, mas que encontrariam seu elemento propulsor na pulsão sexual, e que assim ofereceriam uma satisfação substitutiva (LAPLANCHE e PONTALIS, 1992). Freud descreveu como atividades de sublimação principalmente a atividade artística e a investigação intelectual. Desta forma, mais uma vez, arte e psicanálise se entrelaçam.

É importante ressaltar que a relação da psicanálise com a arte não se trata de dar à obra um sentido, assumindo desta forma uma relação de autoridade sobre a vida do artista, mas trata-se, pelo contrário, de um campo de pesquisa. Desse modo, “a psicanálise em extensão não se trata de uma psicanálise aplicada à arte (...) porque não se trata de analisar a criação pela fantasia do artista. A questão é a de uma psicanálise implicada na arte.” (LIMA, 2009, p.19), tendo em vista que, por vezes, o saber do artista antecede o saber do psicanalista.

Entendendo a arte como este campo fértil de pesquisa, Jacques Lacan (1901-1981), psicanalista francês que desenvolveu um retorno à Freud, aponta em seu percurso teórico que a arte diz respeito ao tratamento do “real”, àquilo de impensável, impossível de ser dito, que causa angústia ao sujeito. Nessa perspectiva, Lacan localiza a criação artística não só no campo da sublimação, que é campo da neurose, mas também a concebe, a partir de sua leitura de James Joyce, sobre o qual teoriza em *O Seminário 23 – O Sinthoma*, como uma saída para a extração do gozo excessivo experimentado por sujeitos psicóticos. Para entender

melhor essa perspectiva, e do que se trata esse gozo em excesso, faz-se importante conhecer um pouco da estrutura psicótica.

2.2. A estrutura psicótica

No início do século XX, com Freud e o advento da psicanálise, a loucura (psicose) que sempre intrigou o homem e ocupou durante a história diversas dimensões, sejam místicas ou patológicas, é então tomada por estrutura clínica e então vastamente estudada na tentativa de ter os seus mistérios desvendados. Freud, que se dedicou inicialmente ao estudo das neuroses, especialmente da histeria, não acreditava que a psicanálise pudesse ser aplicada a psicóticos e contraindicava o tratamento analítico nesses casos, alegando que na análise com psicóticos não aconteceria o fenômeno da transferência, tal como acontece na neurose, onde o analisante supõe um saber ao analista, necessário para o processo de análise.

O psicanalista percebia e elucidava que, no que diz respeito ao complexo de Édipo e à castração, aconteceria na psicose um mecanismo de defesa exclusivo e muito mais radical do que o recalque é para os neuróticos, esse mecanismo provocaria a não inscrição de uma representação fundamental no psiquismo do sujeito, fazendo com que este rejeitasse a castração, processo que situa o sujeito na realidade compartilhada.

O psicanalista Jacques Lacan aprofunda na teoria psicanalítica como se daria a estrutura e funcionamento da psicose, trazendo conceitos fundamentais para o seu estudo e tratamento. Desde seu doutorado em psiquiatria, dedicou especial interesse às psicoses, tema de sua tese “*Da psicose paranoica e suas relações com a personalidade*” (1932), tendo também enfoque em *O Seminário 3, “As Psicoses”* (1955), bem como *O Seminário 23, “O Sinthoma”* (1975). Para ele, a representação fundamental a que se refere Freud, se trata do que denominou “Nome-do-Pai”, significante primordial, representante da lei, que promove o encadeamento de todos os outros significantes.

É o Nome-do-Pai que funda o sujeito desejante, limitando e esvaziando o gozo do Outro, ou seja, interditando e apontando a impossibilidade de complementariedade entre o sujeito e o outro materno, pois assinala que a mãe é faltosa, desejante para além do filho; o que possibilita que o filho inaugure, a partir do encontro da falta existente na mãe, sua própria falta, e assim se introduza no campo do desejo.

Como Freud já apontava, enquanto na neurose este significante se inscreve no registro simbólico (campo da linguagem), fundando o mecanismo do recalque; na psicose ele é rejeitado, ou seja, não se inscreve, constituindo o mecanismo da forclusão, que não limita o

gozo do Outro e deixa o sujeito apoiado em identificações imaginárias, ou seja, colado à imagem do Outro e do objeto de desejo deste. Assim, o gozo não extraído pela castração vem a retornar no real, através das alucinações, delírios, e passagens ao ato.

Tendo em vista essas diferenças estruturais (neurose/psicose), Lacan retoma a questão transferencial, afirmando que há manifestação da transferência na psicose, justificando que esta:

Se presentifica no tratamento analítico através de uma forma de amor que ele denominou erotomaníaca, (...) Forma de amor projetiva, exacerbada e delirante que precisa ser manejada a fim de que o psicótico possa produzir, durante seu percurso analítico, uma solução subjetiva (GUERRA, 2010, p.8).

Entendendo o trabalho na psicose como possível, trata-se então de um manejo a fim de tornar suportável para o sujeito esse gozo em excesso. Guerra (2010), apoiada na teoria lacaniana, aponta três possíveis saídas encontradas pelo psicótico, sejam elas pela via da passagem ao ato, da construção da metáfora delirante, ou da obra, sendo esta última a qual se dará maior enfoque neste trabalho.

2.3. *O tratamento possível na psicose*

O sujeito psicótico responderá de forma única na reconstrução de seu mundo pós-desencadeamento, mas em termos gerais, essa singularidade se manifestará, entre outras possibilidades, a partir das saídas da metáfora delirante, da passagem ao ato, ou da obra. O delírio, ao contrário da visão clássica de enfermidade, era apresentado desde Freud como uma tentativa de estabilização psíquica, uma construção de cura feita pelo próprio sujeito, e com a análise do caso Schreber em “*Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides)*” (1911/1996), Freud defende sua teoria, apontando que através do delírio em ser “Mulher de Deus”, o jovem Schreber pôde se restabelecer e estar em uma posição de sujeito.

Lacan, por sua vez, apontará que o trabalho de estabilização “constitui o delírio enquanto metáfora que faz as vezes de metáfora paterna, em função de sua nomeação e de escrita de si” (GUERRA, 2010), desta forma, ao atingir o status de metáfora, *metáfora delirante*, o delírio faria suplência ao Nome-Do-Pai foracluído, promovendo a invenção de uma nova significação, onde o sujeito encontraria um referente, assim se localizando no discurso do Outro, permitindo a estabilização.

No que diz respeito à passagem ao ato, esta estaria associada à tentativa do sujeito de realizar a castração simbólica pela via do real, uma vez que o excesso de gozo não extraído durante o Édipo vem a angustiar o sujeito, a ponto de, muitas vezes, fazê-lo atentar sobre o próprio corpo – mutilando-se – ou contra o corpo do outro. Desta maneira, encontra um meio de dar vazão a esse gozo que o invade, provocando também assim uma separação radical do Outro (GUERRA, 2010).

Outra saída possível para a estabilização na psicose é pela via da obra, saída esta apontada por Lacan em *O Seminário livro 23 – O Sinthoma* (1975/2007). A criação artística se coloca como um trabalho do real sobre o real, de onde se pode inventar um modo possível de articulação dos registros real, simbólico e imaginário, prescindindo do significante primordial do Nome-Do-Pai.

2.4. *Arte como tratamento do real*

Partindo da compreensão que a subjetividade seria formada por três registros, quais sejam: real, simbólico e imaginário, Jacques Lacan se utiliza da figura do nó borromeano, onde três elos se entrelaçam,

para demonstrar a existência de uma equivalência de importância entre os registros e ao mesmo tempo demonstrar que cada um deles possui propriedades distintas. Lacan, posteriormente, apresenta a ideia de que um quarto laço venha realizar a função de manter o enlace entre os três registros (AUTUORI, 2009, p.257).

Este quarto laço seria inicialmente, na neurose, o Nome-do-Pai, porém na psicose, esse significante encontra-se foracluído, deixando o nó impossível de ser mantido em consistência, fato que intrigou Lacan ao ler Joyce. Afinal, o que sustentava esse sujeito? Através de Joyce, Lacan pôde reconhecer a obra como tratamento possível do real, uma vez que a escrita desse autor fez suplência ao significante foracluído, mantendo os registros enlaçados. A este quarto laço chamou de *sinthoma*, e concluiu que o sujeito pode adquirir estabilidade psíquica através dessa invenção singular. Diferente do que acontece nas formações delirantes e passagens ao ato, na criação do *sinthoma* se faz possível a inscrição do sujeito no campo social. Faz-se importante dizer, no entanto, que nem toda criação artística se faz *sinthoma*. Apesar de toda arte servir de recurso para extração de gozo, por vezes, ela pode não oferecer o que se faz essencial para promover a amarração que daria suporte às questões cruciais do sujeito (FALBO, 2009), desta forma, pode vir a ter um caráter devastador tanto quanto algumas formações delirantes e passagens ao ato. Entendendo essa dupla possibilidade, se coloca como questão: a que serve a arte para Van Gogh?

3. Vincent Willem van Gogh

O que minha arte é, eu sou também. (Van Gogh)

Vincent Willem Van Gogh nasceu em 30 de março do ano de 1853, em Zundert, na Holanda, era o filho mais velho de Anna Carbentus e Theodorus van Gogh. Desde muito cedo apresentou particular interesse pela arte, tendo se tornado – somente após sua morte – um dos pintores mais populares do mundo, através de suas obras pós-impressionistas de cores vibrantes e pinceladas intensas, tal qual sua personalidade.

Vincent dizia-se um fanático, possuidor de um fogo que precisava manter aceso, fazendo de sua obra um registro profundo de sua vida (NAIFEH, SMITH, 2012). Em 1890, aos 37 anos de idade, Vincent provocou a própria morte. Sua arte, no entanto, mostra que o fogo não foi apagado, pois ela ultrapassa esse desconhecido, e o faz vivo até hoje.

3.1. A vida de um artista

O sétimo Vincent van Gogh de sua família, o “substituto” de um irmão mais velho natimorto de mesmo nome, desde criança Vincent se mostrava “um estranho para si mesmo”, como afirmou sua irmã Lies (NAIFEH, SMITH, 2012). A transmissão do nome o fez, por vezes, identificar-se e confundir-se aos demais “Vincent”. Nas visitas ao cemitério, acompanhado de sua mãe, olhava o túmulo de seu irmão, com o mesmo nome e data de nascimento – apenas um ano de diferença – e pensava ser um impostor, ser ele mesmo o morto. Como afirma LOPES e col. (2008), supõe-se que esse ponto instalou o traumático em Van Gogh, um lapso no nó (real, simbólico, imaginário). Na psicose, isto que é vivido como traumático, ou seja, de uma grande intensidade afetiva, não ganha representação, uma vez que o sujeito não está inscrito no campo simbólico, que permitiria um escoamento dessa energia, um sentido duplo/metaforização do vivido. Assim, no mundo do significado único (imaginário) do psicótico, a palavra é a coisa, e se “Vincent” está morto, é ele o próprio morto a quem vela.

O artista é recordado em sua biografia como uma criança esquisita, solitária, de modos estranhos e temperamento difícil, que por prazer fazia passeios para além dos limites territoriais estabelecidos por seus pais; caminhava incessantemente e voltava à noite para casa, “nunca prestava a menor atenção ao que o mundo chama de ‘ordem’”, disse um de seus

tios (NAIFEH, SMITH, 2012). Gostava, em seus passeios, de contemplar exaustivamente a natureza, tema que viria a ser muito presente em suas obras. Segundo Naifeh e Smith (2012):

Vincent passava cada vez mais tempo naquelas trilhas rurais solitárias, e cada vez menos tempo ‘visitando’ ou brincando com outros meninos. Os colegas de escola, mais tarde, o recordavam como ‘distante’ e ‘retraído’: um menino que ‘tinha pouco a ver com outros garotos’. Disse um deles: ‘Vincent costumava sair sozinho e vagueava durante horas... indo bem longe da [cidade]’ (NAIFEH, SMITH, 2012, p. 64).

O estranhamento e a errância de Vincent demonstram a impossibilidade experimentada pelo psicótico em ocupar um lugar. Os significantes encontram-se desordenados, não há um significante mestre que articule o encadeamento e aponte um direcionamento, uma localização, como na neurose se tem o Nome-do-Pai. No caso de Vincent, a errância parece dizer respeito a ele ser o filho morto, afinal, o que faz um morto?

Para além dos passeios incessantes nas trilhas rurais, essa errância também se mostra evidente nas constantes mudanças de cidades e de profissão na vida do artista, numa possível tentativa de ancoragem, o que poderá ser observado mais adiante.

Foi em sua infância “triste, fria e estéril” como a qualificava, que teve seu primeiro contato com a arte e a religião, elementos de grande tradição familiar que permearam sua vida. Seu avô (Vincent) e seu pai eram pastores, já seu tio (Vincent) era comerciante de arte. Sua mãe, que desenhava e pintava com aquarelas, também o inspirou na via artística, e, por vezes, lhe entregava desenhos seus para que os colorisse, principalmente flores (conteúdo evidente nas futuras obras do artista, como “*Amendoeiras em Flor*”, “*Girassóis*”, “*Vaso com Pámulas, Lírios, Crisântemos e Peônias*”, “*Natureza Morta com Fritálias num Vaso de Cobre*”, “*Íris*”, entre outros. *Ver anexo*). Profundamente afeiçoado à mãe, estava sempre tentando agradá-la de algum modo, coisa que nunca aconteceu, mesmo depois de sua morte e consagração artística, uma vez que ela o enxergava como um causador de sofrimentos à família, bem como considerava sua arte “ridícula”, jogando no lixo seus desenhos e muitos dos quadros que ele a enviou em vida. Segundo Naifeh e Smith,

Vincent nunca entendeu a rejeição da mãe (...), às vezes culpava a si mesmo por ser uma “pessoa meio estranha, meio cansativa... que só traz perdas e mágoas”. Mas nunca deixou de tentar ganhar sua aprovação. No fim da vida, ele pintou o retrato dela (a partir de uma fotografia) e afixou um poema com a triste pergunta: “Quem é a donzela que meus espíritos buscam/ Entre a censura fria e a praga das calúnias?” (NAIFEH, SMITH, 2012, p. 32).

Alienado ao Outro, Vincent está preso em identificações imaginárias, ao desejo dessa mãe, e a isso responde. Quem o censura, a mãe ou ele mesmo? A quem busca? Os adjetivos que se empresta: estranho, cansativo, causador de mágoas, são os adjetivos dados pela mãe, é

a voz do Outro falando dele e nele. Essa autodepreciação é uma formulação típica da psicose melancólica, onde o sujeito é o próprio objeto/dejeto, aquilo que fica da perda do ideal do eu que supria a forclusão, um buraco por onde se esvai toda a libido. O melancólico está submetido ao vazio, identificado ao nada.

Aos doze anos de idade, Vincent foi enviado por seus pais a um colégio interno, assim ficando distante da família por longos períodos e isolando-se ainda mais em seu próprio mundo. Em cartas a seu irmão Theo, anos mais tarde, rememora essa época com tristeza, chegando a comparar-se a Jesus em suplício ao pai, no momento de aparente abandono. Aos quinze anos de idade resolve desistir dos estudos, deixando o internato e voltando para casa sem avisar, para decepção dos pais. Passa então pouco mais de um ano sem desempenhar nenhuma atividade profissional ou estudantil, atendo-se a seus extensos passeios e observações detalhadas da natureza, até que resolve trabalhar no comércio de quadros para seu tio Vincent (Cent), na Casa Goupil, importante galeria de arte da Europa. Será comerciante como Vincent é.

Durante anos presta serviços à galeria, sendo um profissional “modelo”, mas quando é promovido e transferido para a filial de Londres, sente-se sozinho, e apaixona-se então por uma dama, Ursula Loyer, mas ela o rejeita. Não podendo relativizar a perda desse objeto de amor, isso o deixa desorganizado, de modo que começa a fazer viagens, sem permissão do trabalho, para sua casa na Holanda, o que acarretou sua demissão da Casa Goupil. O fato da demissão foi de grande decepção para a família, o que o deixou mais triste e solitário. Resolve então se afastar do mundo do comércio das artes e ingressar no mundo religioso: “Sinto-me atraído pela religião (...) quero consolar os humildes. Acredito que o ofício de meu pai é mais sagrado. Gostaria de ser como ele...”. Mais uma vez é amparado no espelho que é o Outro, onde busca sua própria imagem. Será então pastor como seu pai e seu avô Vincent.

Na religião não encontra refúgio, embora tenha tentado significativamente, não tinha talento para a oratória. Desiste da faculdade de teologia e decide ser missionário, mas apenas lhe conferem uma missão, com os mineiros em Borinage, os quais observa e cuida dos adoentados de tifo. Logo os mineiros sentem-se escandalizados pelos comportamentos ditos excêntricos de Vincent, para além do forte fanatismo religioso, ele não se alimentava, não tomava banho com frequência, não cuidava de suas roupas, da própria saúde e bem-estar; tendo chegado a ser visto perambulando despido. Como afirma LOPES e col. (2008), ele estava identificado aos mineiros em sua vertente de resto humano, objeto/dejeto.

Em *Luto e Melancolia* (1917/1996), Freud afirma que o sujeito melancólico representa seu ego como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível, percepções que se evidenciam na fala de Vincent sobre si mesmo.

Todas as suas missões tinham fracassado. Suas congregações o haviam rejeitado; o Deus delas o traía. Sua família o renegara muito antes que ele a renegasse. (...) Sem lar, sem um tostão, sem amigos, sem fé, Vincent atingira o fundo do poço em sua longa descida. Estava esmagado pelo sentimento de culpa e de desgosto por si mesmo. Definiu-se como “um tipo de sujeito instável e censurável... de uma safra ruim... que nunca faz nada direito”. Reclamou que sentia “uma frustração medonha roendo” seu espírito e “uma onda de náusea crescendo por dentro”. “Como posso ser de valia para alguém?”, concluiu amargurado. “A melhor solução e mais sensata de todas seria partir... deixar de existir.” (NAIFEH, SMITH, 2012, p.259).

Sem rumo e sem devido acolhimento dos pais, que “desprezavam as pretensões religiosas e artísticas do filho como “vagabundagens sem futuro” e comparavam sua vida errante a uma morte na família” (NAIFEH, SMITH, 2012), Vincent recorre ao suporte emocional e financeiro de seu irmão Theo, construindo com ele uma compensação imaginária, uma espécie de prótese que estabiliza o sujeito em uma relação especular, onde esse outro é um semelhante, totalmente idealizado (OLIVEIRA, 2010). Theo agora trabalha na Galeria Goupil, o antigo emprego de Vincent, e então o auxilia a seguir aquilo que acredita ser seu caminho: o de ser pintor.

3.2. *A arte e sua loucura*

E é a consciência de que nada (exceto a doença) pode me arrancar esta força que começa agora a se desenvolver, é esta consciência que faz com que eu encare o futuro com coragem, e que no presente eu possa suportar muitos dissabores. (Van Gogh)

Vincent agora se agarrava a arte para sobreviver à melancolia, à rejeição de seus pais, das mulheres por quem se interessava, da sociedade que o julgava. Dedicava sua vida aos desenhos e pinturas frenéticas, buscando seu espaço no mundo. De Haia, enviava a Theo suas obras juntamente com cartas, e esperava dele uma aprovação, um incentivo que o fizesse continuar e acreditar que poderia viver de sua arte, que não era um inútil como o diziam ser. Theo, por sua vez, tentava ajudar o irmão, o enviava materiais e dicas para melhorar suas obras, sugestões essas nem sempre bem recebidas por ele. Aos poucos, Vincent vai se desvencilhando da arte em preto e branco e sendo influenciado pelas tendências impressionistas e neoimpressionistas de sua época, tornando-se também um colorista, como sua mãe o incentivara na infância.

A partir de 1886, ao se mudar para Paris e morar com Theo, conhece artistas como Paul Gauguin, Émile Bernard e Henri de Toulouse-Lautrec, compartilhando saberes e afinidades artísticas. Realiza pequenas exposições e troca quadros com Gauguin, por quem tem uma enorme admiração. Dois anos depois decide deixar Paris em busca de revigorar a força de suas cores e parte para o sul da França, Arles, onde estaria mais perto da natureza que tanto amava observar e reproduzir em suas obras. Lá, buscando um modelo de vida simples e de contemplação, sugere a seu irmão um projeto para reunir artistas em um tipo de república, a Casa Amarela, alegando que assim teria um espaço mais amplo para suas obras e dividiria as despesas com outros artistas. Para *Coleção Grandes Mestres – Van Gogh* (2011, p.20) essas eram motivações secundárias, pois “tornava-se cada vez mais urgente para o seu bem-estar psicológico, quebrar o isolamento em que vivia em Arles”. Naifeh e Smith apontam essa solidão e saúde psíquica de Vincent em Arles, afirmando que:

Sua única companhia esporádica, o tenente Milliet, contou que Vincent era acometido por mudanças de humor tão violentas como o mistral: num minuto era tomado por acessos coléricos de raiva (‘quando ficava bravo, parecia louco’); no minuto seguinte, por ‘sensibilidade exagerada’ (‘às vezes reagindo como uma mulher’). Suas cartas passavam rapidamente da exuberância à raiva e depois à resignação (NAIFEH, SMITH, 2012, p. 711).

As mudanças de humor citadas referem-se ao aspecto cíclico da melancolia, onde o sujeito reveza entre fases de total anestesia sexual, com as de mania/euforia e intervalos lúcidos (psicose maníaco-depressiva). Sobre isso, QUINET (2009, p.198) evidencia que o que acontece com o furo (decorrente da perda do objeto) nos momentos de intervalos lúcidos é a ação de uma “tampa”, por isso mesmo instável, que funciona como suplência. A arte de Van Gogh, através de sua pintura e escrita de cartas, talvez se coloque como um possível tratamento a esse gozo excessivo, uma espécie de “tampa” para o sujeito.

Vincent consegue convencer Theo a investir no projeto, e Gauguin, depois de muita relutância, deixa a colônia de artistas construída em sua volta, na Bretanha, para viver na Casa Amarela. A admiração que Vincent nutria por Gauguin o fez decorar toda a Casa com grandes telas, tentando impressioná-lo, ele previa que seu estilo de criação mudaria com a influência do artista: “Sua vinda vai mudar minha maneira de pintar, e atrevo-me a acreditar que ganharei em muito”, escreveu em uma de suas cartas a Theo.

A convivência entre os artistas, no entanto, não foi o mar de rosas esperado, Gauguin parecia obter maior reconhecimento que Vincent, uma vez que Theo vendia cada vez mais os quadros daquele na galeria de Paris. Vincent se mostrava desesperançoso e culpado por não conseguir vender suas obras e ressarcir o irmão de toda ajuda financeira. Além disso, tinha construído sobre Gauguin a imagem de um semelhante de saúde frágil, com pouco sucesso

artístico, e sem sucesso com as mulheres; e tudo isso foi derrubado com a temporada do artista em Arles. A relação especular estabelecida então se desfaz ao emergirem as diferenças entre o eu e o outro, Vincent e Gauguin. Tinham ideias diferentes sobre os lugares, as cores e os modos de pintar, a cada dia a relação se tornava mais insustentável, o ideal estava caindo, o laço com o Outro não se mostrou possível.

Em seu livro “*Antes e depois*”, Paul Gauguin afirma que nos últimos dias de sua estadia em Arles, Vincent se tornara brusco e barulhento, e que algumas vezes o surpreendeu em pé, perto de sua cama. Pela loucura que supunha do anfitrião, e pela convivência conflituosa que mantinham, passou a ter medo de que algo pudesse lhe acontecer. Em determinada noite, em um café, e sem motivo aparente, Vincent jogou em sua cara um copo. Na psicose, o outro especular facilmente pode passar do amado para o perseguidor, uma vez que a proximidade desse outro torna-se ameaçadora, uma possibilidade do sujeito perder sua identidade. O eu ou o outro da agressividade especular se presentifica em situações de perseguição.

No dia seguinte, em dezembro de 1888, Gauguin anunciou sua partida, mas enquanto caminhava à noite, ouviu passos que lhe perseguiam: era Vincent armado com uma navalha aberta. Gauguin o olhou, e supõe ter sido um olhar poderoso, pois fez com que Vincent baixasse a cabeça e corresse de volta para casa. Ficou sabendo então que, ao voltar para casa, Vincent havia mutilado a própria orelha e a entregado, embrulhada em jornal, a uma prostituta apreciada por Gauguin, mandando como recado: “lembre-se de mim”. Aceitar essa separação/castração, impossível de ser simbolizada, só foi possível agindo sobre o real do corpo. Com a passagem ao ato, o sujeito se desvencilha radicalmente do Outro, ainda que deixando para este um pedaço de si: “lembre-se de mim”.

O episódio o levou a ser internado no Hospital de Arles e, quando de sua saída, em janeiro de 1889, escreveu para Theo pedindo que não se preocupasse com ele. Passa, porém, a ter delírios de que Gauguin teria espalhado comentários depreciativos sobre sua pessoa e que estava sendo envenenado pelas pessoas de Arles. Depois de várias internações, decide, em maio do mesmo ano, se mudar para o hospício de Saint-Rémy-de-Mausole, alegando não estar com a cabeça equilibrada para recomeçar, e que estando lá internado teria mais tranquilidade para si e para os outros.

Um ano se passou e, entre crises, Vincent produzia freneticamente e se correspondia com Theo. Em busca de maior liberdade, muda-se de Saint-Rémy para Auvers-sur-Oise, onde é acompanhado pelo Dr. Gachet. A situação financeira de Theo não estava das melhores, com esposa e filho para sustentar – filho esse também nomeado Vincent Van Gogh – se lamentava

para seu irmão; este, por sua vez, se achava culpado pelas despesas que gerava a Theo e por não poder pagar sua eterna dívida para com ele, uma vez que a única crítica positiva sobre seu trabalho e o único quadro que vendeu em vida, “*Vinhedo Vermelho*” (ver anexo), não lhe davam sustento.

O alarme de poder vir a não ter mais o auxílio do irmão e de sentir ser para ele um fardo, afinal existia um outro Vincent pra quem Theo agora deveria se dedicar; aliado ao fato do Dr. Gachet estar sempre viajando (o que levava Vincent a achar que não poderia contar com ele) possivelmente colaboraram para mais uma crise melancólica, desta vez, porém, resultando em sua morte. Para QUINET (2009, p.193), o suicídio se coloca para o sujeito como a maneira de suprimir “um ser incapaz, inútil ou mesmo perigoso para os outros”. Assim como para ele nascer, um outro Vincent precisou morrer, talvez agora fosse sua vez de partir. Em 27 de julho de 1890, com um tiro no abdômen, Vincent atentou contra a própria vida, morrendo dois dias depois nos braços de Theo, daquele – o único – que sempre o apoiou.

4. *Encerramento*

Há na arte certo tipo de encantamento. Há nela algo que nos capta, nos toca, um enigma inapreensível que pede ser lido. A arte de Vincent van Gogh tem este efeito enigma, não é mera reprodução de figuras e paisagens, é uma criação, que sobre o já conhecido confere uma nova roupagem, um novo sentido. É a forma singular dele representar o mundo ao seu redor, seu olhar sobre a natureza e sobre o homem nela inserido. É o que convocou a escrita deste trabalho, e é o que se percebe ao concluí-lo.

Passeando pelo percurso de entrelaçamento entre arte e psicanálise, foi possível localizar a arte para além da sublimação experimentada por sujeitos neuróticos no registro simbólico, mas também como via de estabilização psíquica na psicose, assinalando seu aspecto criativo como tratamento do real sobre o real.

Buscando compreender o papel desta na vida do pintor holandês, verificou-se que a obra de Vincent talvez não lhe tenha assegurado uma amarração que permitisse sua inscrição no Outro social, tal como a escrita proporcionou a Joyce, mas por vezes pôde servir como uma saída para extração da angústia que o tomava, ainda que ela - como outros meios de tentar uma suplência - tenha vacilado, não dando conta das suas questões. Nem o amor, nem a religião, nem a arte, o deram sustentação. Restou-lhe a saída pelo ato.

Ainda que, nesse caso, possivelmente não se possa falar de sintoma, é preciso salientar a importância da arte como via de tratamento para a psicose, principalmente ao pensar a questão da prática clínica que, frente à psicose, não deve recuar; fazendo-se necessário, portanto, reconhecer no sujeito seu estilo de resposta às soluções de tratamento, apostando naquilo que possa lhe trazer uma estabilização psíquica, um laço com o social.

Dada a riqueza e complexidade do tema, as questões aqui trabalhadas não se esgotam. Assim, mostra-se de fundamental importância dar continuidade à pesquisa, explorando mais profundamente essas e outras questões do campo da arte, psicanálise e psicose.

ART AND PSYCHOANALYSIS:
A LOOK AT THE LIFE AND WORK OF VINCENT VAN GOGH

ABSTRACT

Since its creation, psychoanalysis has become interlinked with art, understanding that it presents itself as an inexhaustible field of research, a knowledge that is anticipated. It is in this sense that the present work is dedicated to the life and work of Vincent Willem van Gogh. Implicating himself in what he teaches us about art and psychosis. Through aspects of the artist's biography and letters exchanged with his brother Theo, and using the look of the Lacanian-oriented psychoanalytic theory, the approach of this work will bring the psychotic structure and its triggering factors, as well as the possible outputs for a psychic stabilization, seeking to elucidate the role of art in the history of the Dutch artist.

Keywords: Van Gogh; art; psychoanalysis; psychosis.

REFERÊNCIAS

- AUTUORI, Sandra. A arte sinthomática na clínica das psicoses. In: LIMA, M.M.; JORGE, M.A.C. (org.). *Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2009. p.257.
- Coleção Grandes Mestres: Van Gogh*. São Paulo: Abril, 2011. 160 p.
- COLI, Jorge. *O que é Arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. p.8.
- CRUXÊN, Orlando. *A Sublimação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p.8.
- FALBO, Giselle. Psicanálise e Arte: modos de tratar o real pelo simbólico. In: LIMA, M.M.; JORGE, M.A.C. (org.). *Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2009. p.76.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. [1907]. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 9, p. 135-143.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. [1917]. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14, p. 249-263
- FREUD, Sigmund. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides). [1911]. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 12, p. 21-86.
- FREUD, Sigmund. Os instintos e suas viscissitudes [1915]. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14, p. 123-144.
- FREUD, Sigmund. O Moisés de Michelangelo [1914]. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. 13, 1996. p. 219-246.
- FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise [1917]. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17, p. 145-152.
- GAUGUIN, Paul. Antes e Depois. In: VAN GOGH, V. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- GUERRA, A.M.C. *A Psicose*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- LACAN, Jacques. *Da psicose paranoica e suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2011.
- LACAN, Jacques. *O Seminário*, livro 3, *As Psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LACAN, Jaques. *O Seminário*, livro 23, *O sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.495.

LIMA, Marcia. Freud, Lacan e a arte: uma síntese. In: (org.) LIMA, JORGE. *Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2009. p.19.

LIMA, Marcia. Freud, Lacan e a arte: uma síntese. In: (org.) LIMA, JORGE. *Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2009. p.24.

LOPES, G.S.; BAPTISTA, M.E.N.; REIS, R.M.L.; DA FONTE, R. A que responde a arte de Van Gogh? *Opção Lacaniana Online*. Disponível em: <<http://www.opcaolacanianana.com.br/antigos/pdf/artigos/gslvgogh.pdf>>. Acesso em: 28 de mar. 2017.

NAIFEH, S.; SMITH, G.W. *Van Gogh: a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OLIVEIRA, R.A.S. *A invenção do corpo nas psicoses: impasses e soluções para o aparelhamento da libido e a construção da imagem corporal*. Rio de Janeiro: Instituto de Psicologia, Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, 2008.

QUINET, Antonio. *Psicose e laço social: esquizofrenia, paranoia e melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

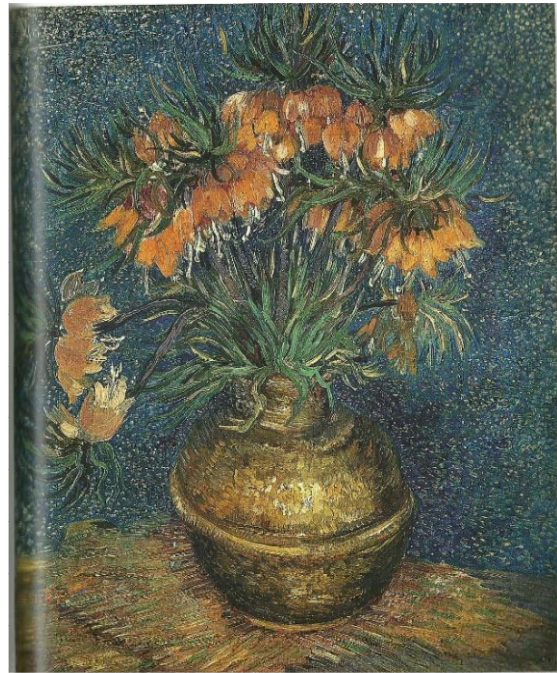
RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2010. Arquivo Kindle, 314 p.

ANEXO – OBRAS CITADAS



Vaso com Papoulas, Lírios, Crisântemos e Peônias, 1886.



Natureza Morta com Fritálias num Vaso de Cobre, 1887.



Girassóis, 1889.



Íris, 1890



Amendoeiras em Flor, 1890.



Vinhedo Vermelho, 1888.



A Cadeira de Gauguin, 1888.