



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA - UEPB
CAMPUS I BODOCONGÓ
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE - CCBS
CURSO DE PSICOLOGIA

HAYLA HAYANE CUNHA CAVALCANTI MARTINS

SOBRE ARTE E ESTRANHEZA: O CASO BELLMER

CAMPINA GRANDE – PB

2013

HAYLA HAYANE CUNHA CAVALCANTI MARTINS

SOBRE ARTE E ESTRANHEZA: O CASO BELLMER

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Bacharel/Licenciado em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Edmundo de Oliveira Gaudêncio.

CAMPINA GRANDE – PB

2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

M386s Martins, Hayla Hayane Cunha Cavalcanti.

Sobre arte e estranheza [manuscrito] : o Caso Bellmer /
Hayla Hayane Cunha Cavalcanti Martins. – 2013.

17 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia)
– Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências
Biológicas e da Saúde, 2013.

“Orientação: Prof. Dr. Edmundo de Oliveira Gaudêncio,
Departamento de Psicologia”.

1. Escultura. 2. Psicanálise. 3. Arte. 4. Comportamento
social. I. Título. II. Bellmer, Hans.

21. ed. CDD 150.195

HAYLA HAYANE CUNHA CAVALCANTI MARTINS

SOBRE ARTE E ESTRANHEZA: O CASO BELLMER

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Bacharel/Licenciado em Psicologia.

Aprovada em 10/09/2013.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Edmundo de Oliveira Gaudêncio / UEPB

Orientador



Profª. Drª. Jailma Souto Oliveira da Silva / UEPB

Examinadora



Prof. Ms. Jorge Dellane da Silva Brito / UEPB

Examinador

SOBRE ARTE E ESTRANHEZA: O CASO BELLMER

MARTINS, Hayla Hayane Cunha Cavalcanti¹

Este artigo propõe-se a discutir a arte grotesca a partir da boneca Olímpia, escultura de Hans Bellmer, relacionando-a ao sentimento de estranheza provocado no espectador, partindo do método hermenêutico. Serão discutidos neste artigo conceitos freudianos como estranho e compulsão à repetição, além do conceito de arte grotesca abordado por Victor Hugo, em “Do grotesco e do sublime” (2010). Pretende-se assim, fomentar uma discussão acerca da aplicação da psicanálise à arte.

PALAVRAS – CHAVE: Arte. Estranho. Grotesco. Psicanálise.

¹Graduanda do curso de Psicologia, pela Universidade Estadual da Paraíba – UEPB.
haylacavalcanti@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Ao sermos apresentados às esculturas do alemão Hans Bellmer, através de sites da internet, inicialmente fomos provocados a trabalhar com a perversão que possivelmente estaria expressa nas citadas obras, as quais, apesar de causar-nos repulsa, também nos despertavam um desejo em retornar a observá-las. Diante disto, passamos a associar o conceito de estranheza à boneca Olímpia, a obra mais relevante do artista. Assim, as questões a serem respondidas neste trabalho passaram a ser de outra natureza: Qual a origem do sentimento de estranheza gerado pela boneca de Bellmer? E por que, mesmo diante do conhecimento da arte tida como grotesca, fomos impelidos pela compulsão à repetição, quanto ao desejo de tornar a olhá-la? Para tanto utilizaremos a metodologia baseado na hermenêutica, a qual lidando com a interpretação propõe-nos que um tudo que seja manifesto – como deseja a psicanálise –, há sempre uma latência a ser explicitada (RICOEUR, 2008, p.52).

HANS BELLMER E SUA OBRA

Diante da ausência de material biográfico relacionado ao artista em foco, utilizamos apenas um livro como ferramenta de pesquisa. Dessa forma, discutiremos vida e obra de Bellmer, mantendo o foco em sua obra, baseados em “Leituras do sexo” (2006) de organização de Cláudia Amorim e Christine Greiner². No início do livro, Amorim, discute o corpo na arte, sendo muito frequente seu uso nos mais variados campos artísticos. Ela afirma:

São muitos os exemplos do uso do corpo na arte para exemplificar, para impor idéias, para passar uma moral ou um padrão: podemos dizer que o corpo serviu e serve para conviver com ou para denunciar a aliança entre o sexo, a morte e a religião. O erotismo e o desejo fazem parte do repertório das artes porque fazem parte do repertório humano (AMORIM, 2006, p. 15).

Amorim afirma que cada obra artística pertence a um contexto político, cultural e religioso, logo, cada obra utilizará ou não o corpo de acordo com o período no qual foi criada. No período renascentista, por exemplo, o corpo era comprometido com um olhar religioso, representado sem erotismo, enquanto que no período minimalista o corpo foi praticamente banido das artes; em outros momentos, o corpo foi utilizado pelas religiões para, de certa

² GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia. (Org.). *Leituras do sexo*. São Paulo: Annablume, 2006.

forma, conquistar, controlar e ilustrar suas crenças e valores. Sobre a arte contemporânea, livre de compromissos religiosos, a autora afirma que:

(...) ela tem servido de fórum para debates e tem produzido exposições com temas como o do super erotismo, da banalização e da diversidade do sexo. Tem sido veículo para discussão sobre as diferenças sexuais e usada para expor os limites porosos e flexíveis entre o erotismo e a pornografia. Porém, é o corpo real, insistente, que sempre acaba se impondo (pela sua presença, pela sua ausência, pela referencia à sua massa, equilíbrio ou capacidade (AMORIM, 2006, p.16).

Segundo a autora, as bonecas de Hans Bellmer estão sempre aparecendo nas mais variadas obras de artistas contemporâneos, Cindy Sherman, Judy Fox, John Coplans e Mona Hatoum são apenas alguns desses artistas que utilizam os trabalhos de Bellmer em suas obras. Segundo ela “O que insiste nessas obras é a própria arte. Elas podem ser compreendidas de maneiras diferentes e muitas vezes se projetam sobre elas imagens particulares de um mundo particular” (AMORIM, 2006, p.17).

Moraes, autora do artigo “Os devaneios anatômicos de Hans Bellmer” (2006), afirma que o artista Hans Bellmer se enquadra dentro da estética moderna, onde os artistas estavam comprometidos com a decomposição da figura humana, sendo o artista em questão o nome que mais se destaca entre os europeus que, nas primeiras décadas do século XX, dedicaram-se a essa área da estética.

O alemão Bellmer nasceu em Kattowitzno, no ano de 1902, mas somente aos 32 anos teve seu trabalho publicado pela primeira vez na França, no ano de 1934, com várias fotos na revista surrealista *Minotaure*. Suas fotografias receberam o título “Variações sobre a montagem de uma menina desarticulada”.

Na origem desse trabalho estava a Boneca Olímpia, a réplica pela qual o personagem central de ‘O homem de Areia’ se apaixona, no conto publicado por Hoffman nas primeiras décadas do século XIX. Foi precisamente em 1933, logo após ter assistido à montagem de Max Reinhard da ópera ‘Os contos de Hoffman’, que Bellmer começou a desenvolver o projeto de suas bonecas. Diante da visão da insólita criatura artificial – que, na cena final do conto, aparece totalmente desarticulada –, ele intui “uma solução”, como veio a declarar mais tarde (MORAES, 2006, p.24).

Naquele mesmo ano, o artista recebeu de sua mãe uma velha caixa de seus antigos brinquedos, “que o faz reviver intensamente as brincadeiras da infância” (MORAES, 2006, p. 25). A brincadeira mais importante versava em montar e desmontar uma boneca de acordo com o desejo de seu criador, assim como Olímpia. Após estas experiências, o artista criou um organismo artificial, feito de madeira, fibra de linho, gesso calcinado e cola, que permitia as mais variadas anatomias. Bellmer apresentava um verdadeiro deslumbramento pela idéia de

um autômato em tamanho real, suas variadas partes de encaixe e seu caráter ambíguo animado/inanimado o encantavam. Para Bellmer (1957 *apud* MANDIARGUES, 1980 *apud* MORAES, 2006, p. 25), a “menina desarticulada” concretizava sua “ambição de enumerar as inumeráveis possibilidades integradoras e desintegradoras segundo as quais o desejo talha a imagem da figura desejada.”

Segundo a autora, Bellmer não considerava sua boneca uma escultura, nem tampouco uma marionete. No prefácio do livro de Paul Éluard, escrito por Bellmer, de nome “Jeux de La poupée”, onde se encontra vários poemas inspirados nas obras do artista em questão, ele a definiu como um “objeto provocante”. Nesse seu primeiro trabalho, um corpo feminino, carente de cabeça e membros, é cuidadosamente analisado, a boneca é tratada como natureza morta e suas fotos são de caráter apenas documental.

A boneca era uma menina reconstituída depois de dilacerada, feita de fragmentos que deixavam transparecer sua estrutura anterior, inteira ou decepada, careca ou com cabeça oculta por uma boina, o sexo nu ou encoberto por uma rosa, os pés fixados no meio das costas ou as pernas surgindo do prolongamento dos braços, seu corpo de brinquedo parecia ter sido violentamente dissecado para deixar as entranhas em descoberto (MORAES, 2006, p. 25).



Imagem I ³

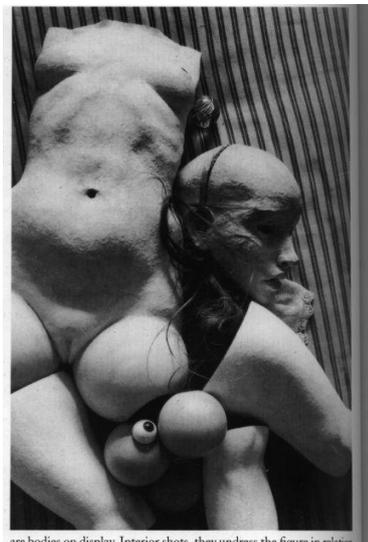


Imagem II ⁴

³ Fonte: <http://frankensteincontemporaneo.blogspot.com.br>.

⁴ Fonte: <http://lizzabathory.blogspot.com.br>

Ainda no prefácio do livro de Éluard, Bellmer relaciona suas obras aos deslocamentos que acontecem nos sonhos, segundo ele “o corpo, assim como aparece nos sonhos pode deslocar caprichosamente o centro de gravidade de suas imagens (...) ele superpõe a algumas delas o que suprime em outras (...) para realizar condensações, provas de analogias ambíguas, jogo de palavras, estranhos cálculos de probabilidade anatômica” (BELLMER, 1957, *apud* JALENSKI, 1996, *apud* MORAES, 2006, p.25). Segundo Moraes, o artista apresenta, naquele prefácio, os temas que se tornam o motivo central de toda a sua obra, “a busca de um equivalente plástico para o inconsciente físico” (MORAES, 2006, p. 25).

Nos anos seguintes à sua primeira publicação na França, em 1935, Bellmer criou uma segunda boneca tridimensional, Olímpia II. Em referência à inspiração inicial, esta aparece em mais de cem fotos, muitas coloridas à mão pelo artista. Nas mais variadas anatomias e situações a boneca é “articulada a partir de uma ‘esfera de ventre’, objeto central em torno do qual se poderiam multiplicar diversos cenários anatômicos. Isto lhe permitia transpor os limites naturalistas do primeiro protótipo, para conceber uma criatura com dois ventres, ou dois pares de pernas, lembrando uma ampulheta reversível ou um animal tentacular” (MORAES, 2006, p. 26).

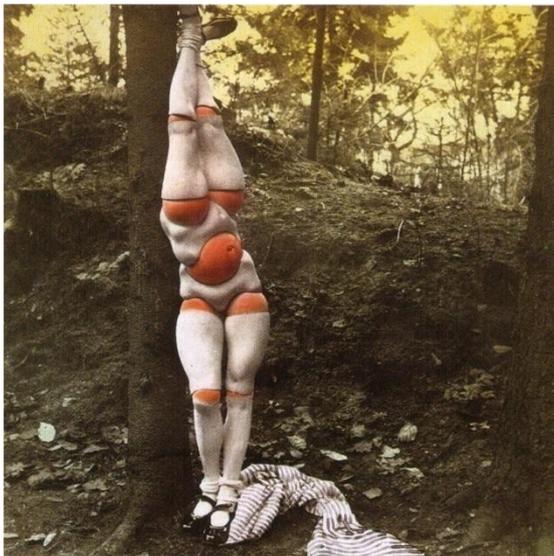


Imagem III⁵



Imagem IV⁶

⁵ Fonte: <http://frankensteincontemporaneo.blogspot.com.br>

⁶ Fonte: <http://cultura.culturamix.com>

Segundo Moraes, o princípio fundamental da obra de Bellmer seria a prioridade do corpo do desejo sobre o corpo natural, o que podemos observar na afirmação do artista, “um pé feminino, por exemplo, só é real se o desejo o tomar fatalmente por um pé” (BELLMER, 1957, *apud* GUIGON, 1985, *apud* MORAES, 2006, p. 26). Além das bonecas, o artista também produziu muitos desenhos, onde se percebe o mesmo princípio da reversibilidade contido em Olímpia, embora nos detenhamos em sua boneca, a obra mais relevante do artista.

Nas referências artísticas de Bellmer estão bonecas de madeira do século XVI, do Kaiser Friedrich Museum, que apresentam barrigas esféricas em torno das quais se arranjam as partes em várias combinações; objetos inanimados (roupas, instrumentos) são às vezes agrupados à imagem do corpo. Bellmer explora concepções peculiares da imagem do corpo e da experiência libidinal; fantasia o corpo como uma série de zonas erógenas equivalentes, sujeitas às forças do “inconsciente físico”. O artista se inspira no modelo de mobilidade da libido de Freud e no psiquiatra austríaco Paul Schilder, o qual trabalha com pacientes que têm membros amputados e partes corporais fantasmagóricas (“membros fantasmas”). Bellmer tem grande interesse na relação corpo/mente, busca inspiração nos documentos do famoso neurologista do século XIX Jean-Martin Charcot, em Paris, em fotografias, ilustrações e gravações de corpos históricos que se movem violentamente.

Usando termos psicanalíticos como “condensação” e “deslocamento” para desenvolver sua própria teoria, ele propôs que, no sentido próprio do corpo, várias partes podem representar ou simbolizar outras. Ele presumiu que porque os amputados retêm a consciência do membro que falta, as imagens das partes faltantes podem ser assumidas por outras áreas do corpo (TAYLOR, 2006, p. 42).

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, no ano de 1939, o partido nazista conseguiu fazer com que o trabalho do escultor fosse visto como pornográfico e, com isso, ele foi forçado a fugir para a França. Durante os anos de guerra, Bellmer fez desenhos e desenvolveu um estilo cada vez mais característico e figurativo. Na França, continuou com seu trabalho até falecer no dia 23 (vinte e três) do mês de fevereiro do ano de 1975.

REFLEXÕES SOBRE ARTE

A palavra arte, na Língua Portuguesa, tem sua matriz em *ars*, que está na raiz do verbo *articular*, que significa a ação de fazer junções entre partes de um todo. Segundo Bosi:

A arte é uma produção; logo, supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmo do caos. (BOSI, 1986, p. 13).

A arte, assim como todas as atividades humanas, possui várias funções sociais. Atualmente, o que temos visto é o foco da função de mercadoria dos diversos setores artísticos, o que se justificaria pelo fato de estarmos inseridos em uma sociedade caracterizada pelo consumismo. Contudo, não podemos deixar de refletir sobre suas outras funções, é o que nos diz Bosi :

É preciso refletir sobre este dado incontornável: a arte tem representado, desde a Pré-História, uma atividade fundamental do ser humano. Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações (BOSI, 1986. p.8).

Sobre a arte e sua finalidade, Hugo afirma que “finalidade múltipla da arte, é abrir ao espectador um duplo horizonte, iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens.” (HUGO, 2010 p.70). Na obra freudiana podemos encontrar estudos aprofundados sobre esta função psicológica da arte, onde podemos perceber o exterior da arte e o interior dos homens.

Freud, entretanto, assumindo uma postura modesta, afirma que não são muitos os estudos psicanalíticos que indiquem haver uma aplicação de seus conceitos ao campo artístico. Contrariamente Sklar, aceitando os vários domínios artísticos estão relacionados com a Psicanálise, já que lidam essencialmente com imagens.

O artista trabalha com imagens que tem o poder de deslocar a criação no tempo, sendo capaz de produzir uma espécie de teatro onde as imagens ao representarem cenas idênticas às do cotidiano ganham um valor psicológico. Haveria nesse sentido, a possibilidade de analisar psiquicamente o processo que leva o artista a expressar no plano da criação (SKLAR, 1989. p. 20).

Na obra freudiana podemos encontrar três escritos que se dedicam a analisar obras artísticas, são eles: “O Moisés de Michelangelo”, “Leonardo da Vinci e uma memória de sua infância” e “Os delírios e os sonhos na Gradiva de W. Jensen”. Nesses estudos há uma questão em comum: eles apontam para a subjetividade dos autores, tomando como ponto de partida a objetividade da própria obra. Se tomamos esta articulação como ponto de partida, na obra de Freud, para compreendemos a arte a partir da psicanálise, podemos considerar “o texto ‘Uma nota sobre o bloco mágico’ como marco inicial do desenvolvimento da relação da Arte com a Psicanálise no pensamento de Freud” (SKLAR, 1989 p. 29) . Naquele texto, Freud utiliza um objeto lançado na época, de nome “Bloco Mágico” para demonstrar o funcionamento do aparelho psíquico, evidenciando que a Arte trabalha com uma dimensão temporal descontínua

do espaço. Segundo Sklar, a aplicação da Psicanálise à Arte se caracteriza essencialmente por um princípio visível/invisível, uma relação entre o espaço e o tempo.

Em “A interpretação dos sonhos” (1900), Freud aborda a relação arte-sonho, afirmando serem as imagens oníricas análogas ao processo de criação artística. Com isso ele aproxima o artista ao sonhador, afirmando que os dois utilizam as imagens da mesma maneira. Sobre as limitações que ambos apresentam em suas expressões, Sklar aponta que as imagens oníricas possuem um limite em seu processo de elaboração, limite dado pela realidade motora: “De forma análoga, em relação à arte escultórica e pictórica, as imagens do psiquismo estariam limitadas pelo material físico que o artista utiliza e por sua habilidade motora em utilizá-lo.” (SKLAR, 1989, p. 13). Sobre este aspecto, Bosi nos afirma que “A intencionalidade do artista vai plasmando, graças ao domínio das técnicas aprendidas, o seu próprio modo de formar que, a certa altura, pode alcançar o nível de estilo pessoal” (BOSI, 1986, p.24).

Outro aspecto importante na aplicação dos conceitos psicanalíticos ao campo artístico é a relação autor/obra/espectador. Para Freud, segundo Sklar, a arte tem duas dimensões importantes no que diz respeito ao espaço envolvido na criação.

A primeira refere-se ao instante em que o espectador se fixa na obra e se detém no vínculo físico ali estabelecido. O fenômeno – a obra – é o próprio acontecimento, não havendo fronteira entre o que é e o que se vê. Neste momento não há diferença entre a obra, o artista e o espectador. A segunda dimensão é aquela em que o espectador extrapola o vínculo físico que se estabelece entre ele e a obra. No caso, o instante de ver a obra evoca situações que o conduzem a ressignificá-la (SKLAR, 1989, p.72).

A interpenetração destes instantes citados é o que marca, segundo Sklar, fundamentalmente, a aplicação dos conceitos freudianos à arte. No instante do encontro entre o espectador e a obra-de-arte:

Pode ocorrer de o espectador ser tomado por um sentimento cuja força do realismo seja tal que o torne capaz de reviver experiências marcantes da sua realidade. Esse processo se dá por meio de uma espécie de fusão entre o espectador e a obra-de-arte, na qual o espectador constrói um domínio intermediário entre ele e a obra, uma nova imagem da realidade onde se coloca também como participante dessa imagem (*ibidem*, p. 91).

Para Freud (1973), a arte tem a capacidade de interferir na própria vida. Diante disso ele relaciona a vida à Arte em três momentos diferentes: Segundo Sklar, ao discutir os sonhos diurnos em “Escritos Criativos e Devaneios”, Freud afirma que

Uma vivência forte do presente desperta no poeta a lembrança de uma vivência antiga, pertencente quase sempre à infância, partindo daí o desejo que cria satisfação na obra poética deixando reconhecer tanto os elementos

do motivo recente como os da antiga lembrança (FREUD, 1973, p. 1346 *apud* SKLAR, 1989, p. 92).

O segundo momento é apresentado por Freud quando ele discute a vida como um sentimento coletivo de identificação. Neste momento, ele afirma, a civilização impõe várias renúncias ao indivíduo, sendo a arte utilizada para compensá-las (SKLAR, 1989, p.92). E por fim o terceiro momento que “é aquele que decorre da construção, pelo artista, de novas realidades percebidas pelos homens como imagens importantes da própria realidade (...) isto mostra que o artista, tanto quanto o espectador, tem frustrações que busca compensar através de suas criações” (SKLAR, 1989, p.92). Sobre essa compensação, para Freud a obra passaria a ter uma finalidade, que, para o artista, seria depositar na sua produção suas tensões; já para o espectador essa finalidade ocorre, fundamentalmente, através da extração de prazer e da captação do belo. Diante disso o artista e o espectador dariam vida à produção artística.

Contudo:

O artista, na sua criação, lida com sentimentos positivos e negativos. Enquanto os sentimentos positivos estão próximos do belo – da vida – os negativos estão próximo do disforme – da morte. A morte emerge para o artista como um sentimento de pavor. Sentimento esse marcado por um caráter regressivo – sair da forma para o disforme – significando sair de uma situação de completude para uma situação de incompletude (SKLAR, 1989, p.96).

Este sentimento de incompletude é trabalhado e discutido por Freud em seu artigo intitulado “O Estranho”, o qual será discutido adiante.

O ESTRANHO E O GROTESCO

Apesar de ser uma categoria estética característica da Modernidade, o grotesco está presente nas criações artísticas desde a Antiguidade, porém de maneira mais tímida. Segundo Victor Hugo, (2010), o grotesco sempre gera discussões sobre seu valor estético. Alguns argumentam que esse tipo de arte não segue o padrão, que é fantasiosa e sem sentido e que por isso não tem valor estético. Outros, pelos mesmos motivos, julgam-no de um valor artístico inquestionável. Hugo afirma que “Somente diremos aqui que como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode oferecer à arte” (HUGO, 2010, p.33).

O estilo grotesco tem como características fundamentais o híbrido, o contraste, a monstruosidade, a deformidade e a falta de conexão com a realidade, as quais também estão presentes nos conteúdos oníricos, o que nos mostra a proximidade entre os dois. Segundo Hugo, “caberá ao grotesco às paixões, os vícios, os crimes, é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador e hipócrita” (*ibidem*, p.36).

Em sua obra “Do grotesco e do sublime”, prefácio do livro *Cromwell*, Hugo afirma que o artista deve ser livre para criar, procurando sempre representar a harmonia dos contrários, o feio que existe ao lado do belo, o disforme ao lado do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz, o corpo com a alma, o animal com o espírito, para, só assim, superar o comum que, segundo o mesmo, é seu maior inimigo. Sobre isso Hugo declara: “(...) O real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários” (HUGO, 2010, p. 46). A partir destas considerações acerca do Grotesco, Hugo quebra barreiras para os futuros artistas quanto a inserção do Grotesco na arte.

Para que possamos compreender a definição do grotesco apresentada por Hugo, temos que perceber o que ele entende por sublime, já que ele os usa como contrários. Segundo ele, o sublime, vai além do belo, é algo que nos remete a um mundo mais elevado, sobre humano; enquanto o grotesco é o que nos lembra o mundo noturno, desumano, não apenas o feio, como também o monstruoso, o disforme, o horrível.

Ao observarmos essa definição de grotesco podemos concluir que um conceito bastante relacionado com esta categoria estética é o conceito de Estranho. Do latim, *Extraneu*; adjetivo: desconhecido; que não é habitual; esquisito; anormal; desusado; espantoso; extraordinário; que é de fora. Substantivo masculino: estrangeiro; que é de fora. Além destas definições, podemos fazer um paralelo com o que Freud dirá sobre o Estranho, em seu artigo de mesmo nome.

Para Freud, a psicanálise deveria ousar em interessar-se pela estética, não da forma já habitual na qual era insistentemente estudada, mas envolvendo outra camada até então negligenciada do assunto. Segundo ele:

O tema do “estranho” é um ramo desse tipo. Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador - com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir

como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador (FREUD, [1919] 1996, p.237).

Freud afirma que: “Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime (e não) com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição” (*ibidem*, p.238).

Segundo Freud, podemos entender o que é estranho de duas maneiras: investigando o uso linguístico da palavra em várias línguas, ou reunindo todas aquelas propriedades que nos despertam o sentimento de estranheza e observando o que nelas encontramos em comum. Porém, ele se antecipa dizendo:

que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. Como isso é possível, em que circunstâncias o familiar pode tornar-se estranho e assustador, é o que mostrarei no que se segue (FREUD, [1919] 1996, p.238).

Ao analisar a palavra em questão, em alemão, Freud percebe que entre os diferentes significados a palavra *heimlich* (familiar) exhibe um que é idêntico ao seu oposto *unheimlich* (estranho). Assim ele conclui que “o que é *heimlich* vem a ser *uhneimeich*.” (*ibidem*, p.242).

Ele esclarece que o familiar pode vir a se tornar estranho de duas maneiras diferentes: pode originar-se a partir de pensamentos primitivos superados ou a partir de complexos infantis reprimidos:

Nós – ou os nossos primitivos antepassados – acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, *superamos* esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo *acontece realmente* em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho (*ibidem*, p. 264).

Quanto à segunda categoria, ele nos diz que o que hoje nos causa tal sentimento, antes, na nossa infância mais remota, era algo bastante familiar, ou melhor, algo desejado ou mesmo uma crença infantil. Ele afirma: “Pode ser verdade que o estranho [*unheimlich*] seja algo que é secretamente familiar [*heimlich-heimisch*], que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição” (*ibidem*, p.262). Assim ele conclui: “(...) uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se” (*ibidem*, p.266). E ainda acrescenta que entre essas duas categorias a mais resistente é a que se refere aos complexos infantis.

Ainda Freud: “O animismo, a magia, a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária, o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho” (*ibidem*, p. 260).

COMPULSÃO À REPETIÇÃO

Em sua clínica, Freud se encontrava com aquilo que persistia, que não parava em buscar se fazer dizer, que derivava do passado, que não encontrava seu caminho em direção à consciência e que redundava na formação do sintoma. A repetição foi, assim, se transformando, ao longo do trajeto freudiano, de um fenômeno clínico a um conceito de grande importância: a compulsão à repetição.

Fundamentado no artigo intitulado “Compulsão à repetição: às origens da metapsicologia freudiana” (2006), Caropreso e Simanke afirmam que o conceito de compulsão à repetição que foi introduzido formalmente, por Freud, em “Além do Princípio do Prazer” (1920) já estava presente em “Projeto de uma psicologia” (1895). Contudo, é importante esclarecer, segundo os autores, que não foi uma mera repetição, ocorreram algumas novidades como também algumas reformulações. No artigo “O estranho” (1919) Freud também nos fala sobre a compulsão à repetição e sua capacidade de prevalecer sobre o princípio do prazer.

Pois é possível reconhecer, na mente inconsciente, a predominância de uma ‘compulsão à repetição’, procedente dos impulsos instintuais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos - uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, e ainda muito claramente expressa nos impulsos das crianças pequenas; uma compulsão que é responsável, também, por uma parte do rumo tomado pelas análises de pacientes neuróticos. Todas essas considerações preparam-nos para a descoberta de que o que quer que nos lembre esta íntima ‘compulsão à repetição’ é percebido como estranho (FREUD, [1919] 1996, p. 256).

Freud afirma em “Além do Princípio do prazer” (1920), que inicialmente acreditava que o funcionamento psíquico era regido exclusivamente pelo princípio de prazer, contudo ele observou uma série de comportamentos neuróticos, como por exemplo, o brincar, os sonhos nas neuroses traumáticas, a transferência na análise, que os levou a acreditar que: “se tal dominância existisse, a imensa maioria dos nossos processos mentais teria de ser acompanhado pelo prazer, ou conduzir a ele, ao passo que a experiência geral contradiz completamente uma conclusão desse tipo.”

Ao citar, neste mesmo trabalho, a transferência como um dos meios nos quais a compulsão à repetição se manifesta Freud afirma, que experiências reprimidas, das quais o paciente não consegue lembrar, acabam sendo repetidas como vivências atuais. E afirma em outro trabalho sobre o mesmo tema, “Recordar, repetir e elaborar” (1914) sendo este mais referente à técnica analítica, que: “Enquanto o paciente se acha em tratamento, não pode fugir a esta compulsão à repetição, e, no final compreendemos que esta é a maneira de recordar.” A partir desta observação de Freud podemos concluir que a compulsão é uma maneira de recordar conteúdos inconscientes (complexo de Édipo e seus derivativos), não só durante o processo analítico, como também nas mais variadas situações por nós vivenciadas (FREUD, [1914] 1996, p.166).

Segundo Sklar, para Freud esta compulsão à repetição apresenta um caráter regressivo que objetiva um restabelecimento com um estado primitivo, e este aspecto é generalizado para todas as pulsões.

A compulsão à repetição apresenta um caráter regressivo de ‘restabelecimento de um estado primitivo’. Freud generaliza este aspecto para as pulsões, e possivelmente para ‘toda a vida orgânica’: uma pulsão seria um impulso imanente do orgânico animado para o restabelecimento de um primitivo estado’. Ele conclui que o fim da vida é a busca desse primitivo estado, que, no entanto, jamais é alcançado, se contrapondo à natureza orgânica e conservadora da pulsão. Tal estado é considerado por Freud como um estado de morte, levando-o a concluir categoricamente que o objetivo da vida é a morte (SKLAR, 1989, p.95).

Em “Além do Princípio do Prazer” (1920), Freud afirma que apesar da repressão exercida pelo ego, que tem como finalidade evitar o desprazer que seria se as representações fossem liberadas para a consciência, o inconsciente ainda consegue obter um prazer substitutivo através da compulsão à repetição. A partir destas considerações Freud acrescenta que experiências geradoras de um desprazer na verdade trata-se de uma busca de satisfação por parte do inconsciente, que resulta em algo desprazeroso para o pré-consciente. Sobre esta questão ele assegura:

Os pormenores do processo pelo qual a repressão transforma uma possibilidade de prazer numa fonte de desprazer ainda não estão claramente compreendidos, ou não pode ser claramente representados; não há dúvida, porém, de que todo prazer neurótico é dessa espécie, ou seja, um prazer que não pode ser sentido com tal (FREUD, [1920] 1996, p.21).

Contudo, é importante esclarecer segundo Freud que nem todas as experiências infantis revividas através da compulsão à repetição foram inicialmente geradoras de prazer, há

aquelas que mesmo quando vivenciadas pela primeira vez, não foram capazes de gerar prazer algum ao indivíduo. Sobre este ponto ele afirma:

“É claro que maior parte do que é reexperimentado sob a compulsão à repetição, deve causar desprazer ao ego, pois traz à luz as atividades dos impulsos instintuais reprimidos. Isso, no entanto, constitui desprazer para um dos sistemas e simultaneamente satisfação para outro. Contudo, chegamos agora a um fato novo digno de nota, a saber que a compulsão à repetição também rememora experiências do passado que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação, mesmo para impulsos instintuais que desde então foram reprimidos” (FREUD, [1920] 1996, p.31).

Sobre estas experiências, que nunca geraram prazer algum, Freud acrescenta que “causariam menos desprazer hoje se emergissem como lembrança ou sonhos, em vez de assumir a forma de experiências novas” (FREUD, [1920] 1996, p.32). Diante destas considerações, Freud afirma ser legítima a suposição de que existe realmente na vida psíquica uma compulsão à repetição que opera para além do princípio de prazer. E acrescenta ainda que apenas em raros casos, a compulsão à repetição se apresenta sem a interferência de outros motivos, na maior parte dos casos, a obtenção de prazer e a compulsão à repetição estariam operando juntas. Sobre este aspecto da repetição Freud afirma: “Contudo, é de notar que apenas em raros casos podemos observar os motivos puros da compulsão à repetição. Desapoiado por outros motivos” (FREUD, [1920] 1996, p.33).

Segundo Green (2007), a afirmação mais extrema de Freud sobre a compulsão à repetição seria a seguinte: “esse parece ser o fim da soberania do princípio de prazer; sob a pressão de uma compulsão, as situações indesejadas e as emoções dolorosas são repetidas. A hipótese de uma compulsão à repetição parece mais primitiva, mais elementar, mais instintiva do que o princípio de prazer, que ela sobrepuja” (FREUD, 1914, p. 23 *apud* GREEN, 2007, p.3).

A BONECA OLÍMPIA

Diante da obra de Bellmer, o sentimento de estranheza é visivelmente despertado, levando-nos a problematizar a origem de tais experiências e questionamentos acerca das provocações sugeridas pela arte, que entendemos como grotesca.

Eleger um objeto como arte, é algo que surge primariamente do inconsciente. Ao construir uma obra, o autor da mesma não domina sua produção, embora saibamos que muitos

outros aspectos externos a ele influenciam e acrescentam elementos à sua construção. A arte grotesca tem em si uma característica marcante, a de expor em suas obras o que há de mais feio nos homens, expondo nossa bestialidade adormecida pela civilização.

A boneca Olímpia carrega consigo vários elementos dignos de nos causar a estranheza, elementos estes que despertam no espectador uma questionadora tendência de observar a obra repetidamente, com o intuito de, nela, encontrar sentido na sua elaboração. Somos levados, diante da Boneca, a uma infância que está indelevelmente marcada em todos nós. A figura que é apresentada diante de nossos olhos tem o poder de tornar o nosso inconsciente perigosamente mais exposto, eis aí o nosso sentimento de estranheza, isso que nos é familiar vem à tona na forma de temeridade, provocando no espectador uma eclosão da pulsão de morte.

A repetição se articula com a subjetividade e está relacionada com poder fazer outra coisa com aquilo que, inicialmente, levava o sujeito ao sintoma, repete não como lembrança, mas como ação e sem saber que está repetindo. A obra de Bellmer nos parece ser algo que se repete, que volta sempre no mesmo lugar, em que o sujeito procura e não acha, encontrando sua origem na busca, tão repetitiva quanto inútil, do momento de satisfação de uma necessidade. Segundo Freud, existe uma irônica impossibilidade no retorno, na repetição de uma experiência anterior. Além disso, desde a infância estamos sempre repetindo tais experiências, na tentativa de resgatar um momento já vivido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabe-se que a aplicação da psicanálise à arte se caracteriza essencialmente pelo princípio visível/ invisível, e que este princípio relaciona-se com a capacidade que a arte tem de expor tanto o interior quanto o exterior dos homens, como também a competência da Psicanálise quanto a perceber o conteúdo latente a partir do que está manifesto. Assim, ao buscarmos, através da Psicanálise, compreender a origem do sentimento de estranheza gerada pela arte de Bellmer, somos inevitavelmente levados ao que há de mais pessoal e de mais íntimo em cada um de nós.

Buscou-se, durante a elaboração deste trabalho, perceber o papel do espectador na relação autor/obra/espectador, quando observamos que o espectador possui uma atuação fundamental nessa relação e que, através da fusão que ocorre entre os três componentes, o espectador é levado a reviver experiências íntimas e marcantes de sua realidade, quase sempre pertencentes à infância.

No tocante às obras que nos remetem ao sentimento de incompletude, que seria o caso da boneca Olímpia, geradoras do sentimento de estranheza, apresentam sempre um caráter regressivo que podemos confirmar através da compulsão à repetição, que tem como objetivo nos remeter a um estado primitivo, nesse caso, experiências infantis relativas ao Complexo de Édipo. Segundo Freud, a estranheza é originada a partir de conteúdos inconscientes reprimidos que, ao serem reavivados através da experiência atual (contemplação da arte), causam um prazer inconsciente que, devido à repressão do ego, é sentido como desprazer conscientemente. Assim, concluímos que, apesar do sentimento de repulsa gerado pela obra em questão, desejamos retornar a admirá-la, pois há uma força que nos impulsiona a retornar a essas experiências infantis, embora tais experiências atuais nos gerem estranheza, pois tornam perigosamente expostos nossos mais obscuros desejos infantis.

Neste trabalho buscamos discutir a aplicação da Psicanálise à Arte. Contudo, temos ciência de que este é um campo bastante vasto para o desenvolvimento de muitos outros estudos, inclusive no que toca a Bellmer e aos sentimentos e sensações provocados por sua obra. Diante disto, buscamos promover a discussão destes dois temas tão relevantes para a compreensão do homem, tendo conhecimento de que ainda há muito a se discutir sobre Arte e Psicanálise e sobre o arrepio que a Arte sempre nos produz, seja diante do Belo, seja diante do Feio, tal como percebido pela Arte.

ABOUT ART AND WEIRDNESS: THE CASE BELLMER

MARTINS, Hayla Hayane Cunha Cavalcanti

This article proposes to discuss the grotesque art from Olympia doll, sculpture of Hans Bellmer, relating it to the feeling of strangeness provoked in the viewer, starting from the hermeneutic method. Will be discussed in this article Freudian concepts as strange and repetition compulsion, beyond the concept of grotesque art approached by Victor Hugo in "The grotesque and the sublime" (2010). It is intended promoting a discussion about the application of psychoanalysis to art.

KEY - WORDS: Art. Strange. Grotesque. Psychoanalysis.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1986.

CAROPRESO, Fátima; SIMANKE, Richard Theisen. **Compulsão à repetição: um retorno às origens da metapsicologia freudiana**. Rio de Janeiro: Agora, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/agora/v9n2/a04v9n2.pdf>>. Acesso em 15 agost. 2013.

FREUD, S. O estranho [1919]. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII, p. 237-269.

_____. Recordar, repetir e elaborar [?], In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XII.

_____. Além do Princípio de prazer [1920]. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVIII.

_____. A interpretação dos sonhos [?]. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. V.

GREEN, André. Compulsão à repetição e o princípio de prazer. **Rev. bras. psicanálise**, São Paulo, v.41, n. 4, dez. 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2007000400013&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 20 agosto. 2013.

HUGO, Vitor-Marie. **Do Sublime e do Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

INFOPÉDIA: enciclopédias e dicionários Porto Editora. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/estranho>>. Acesso em 20 de jul. 2013.

MORAES, Elaine. **Os devaneios anatômicos de Hans Bellmer**, In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia. (Org.). *Leituras do sexo*. São Paulo: Annablume, 2006. (p. 21-30).

RICOEUR, Paul. **Hermenêutica e ideologias**. Tradução de Hilton Japiassu. Petrópolis: Vozes, 2008.

SKLAR, Sérgio. **O espaço imanente: um estudo psicanalítico sobre a arte em Sigmund Freud e em Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

TAYLOR, Sue. **Hans Bellmer no Instituto de Arte em Chicago: a Libido Transviada e o Corpo Histórico**. In GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia. (Org.). *Leituras do Sexo*. São Paulo: Annablume, 2006. (p. 31- 60).