



UEPB

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

ALDA ALICE SIMÕES NEVES

**RELAÇÕES (IM)POSSÍVEIS ENTRE PSICANÁLISE E ARTE: UMA ANÁLISE DA
OBRA DE REMEDIOS VARO**

**CAMPINA GRANDE
2023**

ALDA ALICE SIMÕES NEVES

**RELAÇÕES (IM)POSSÍVEIS ENTRE PSICANÁLISE E ARTE: UMA ANÁLISE DA
OBRA DE REMEDIOS VARO**

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo) apresentado ao Departamento do Curso de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de bacharelado e licenciatura em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Jailma Belarmino Souto.

**CAMPINA GRANDE
2023**

É expressamente proibido 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 do trabalho.

N518r Neves, Aida Alice Simoes.
Relações (im)possíveis entre psicanálise e arte
[manuscrito] : uma análise da obra de Remedios Varo / Aida
Alice Simoes Neves. - 2023.
20 p. : il. colorido.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em
Psicologia) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Ciências Biológicas e da Saúde, 2023.
"Orientação : Profa. Dra. Jailma Belarmino Souto,
Coordenação do Curso de Psicologia - CCBS."
1. Arte. 2. Psicanálise. 3. Surrealismo. 4. Remedios Varo.
I. Título

21. ed. CDD 150

ALDA ALICE SIMÕES NEVES

RELAÇÕES (IM)POSSÍVEIS ENTRE PSICANÁLISE E ARTE: UMA ANÁLISE DA
OBRA DE REMEDIOS VARO

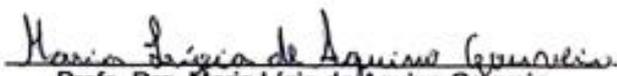
Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo)
apresentado ao Departamento do Curso
de Psicologia da Universidade Estadual
da Paraíba, como requisito parcial à ob-
tenção do título de bacharelado e licenciatu-
ra em Psicologia.

Aprovada em: 28/11/2023

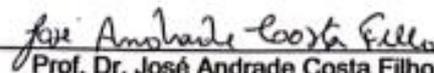
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Jailma Belarmino Souto (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dra. Maria Lígia de Aquino Gouveia
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. José Andrade Costa Filho
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	4
1	Relações (im)possíveis entre arte e psicanálise	6
1.2	Sublimação	7
1.3	A Coisa (<i>das Ding</i>)	7
1.4	Real-Simbólico-Imaginário	9
2	O SURREALISMO	10
3	O FEMININO	10
4	APRESENTANDO A PINTORA REMEDIOS VARO	12
4.1	Obras de Remedios Varo	13
	METODOLOGIA	16
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	16
	REFERÊNCIAS	17

RELAÇÕES (IM)POSSÍVEIS ENTRE PSICANÁLISE E ARTE: UMA ANÁLISE DA OBRA DE REMEDIOS VARO

NEVES, Alda Alice Simões¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo, mediante uma revisão bibliográfica, apresentar possíveis relações entre a teoria psicanalítica freud-lacanianiana e a arte; levando-se em conta a arte visual como possibilidade de sublimação, que serve de organização Imaginária e Simbólica em torno do Real. Considerando que a arte pode elevar um objeto à dignidade da Coisa, *das Ding*, o que foi perdido, que é irrepresentável e não poderá ser re-encontrado, a produção artística constrói algo em torno dessa perda, como um vaso que é constituído em torno de um vazio. Para ilustrar esta (im)possível relação, foram analisadas obras da pintora surrealista Remedios Varo, perpassando pelas noções do Feminino para a psicanálise e de sua relação com o corpo e o falo.

Palavras-Chave: Arte; Psicanálise; Surrealismo; Remedios Varo.

ABSTRACT

This article aims, through a bibliographical review, to present possible connections between art and the freud-lacanian psychoanalytic theory; considering visual art as a possibility of sublimation, which serves as an Imaginary and Symbolic organization around the Real. Considering that art can elevate an object to the dignity of the Thing, *das Ding*, what was lost, which is unrepresentable and cannot be recovered, the artistic production builds something around this loss, just as a vase that is constituted around of a void. To illustrate this (im)possible connection, works by the surrealist painter Remedios Varo were analyzed, going through the notions of the Feminine for psychoanalysis and its links with the body and the phallus.

Keywords: Art; Psychoanalysis; Surrealism; Remedios Varo.

INTRODUÇÃO

Desde o surgimento da psicanálise a temática do feminino e da arte apresenta pontos de interlocuções. É no encontro com as históricas que Freud descobre o poder da fantasia e o feminino como enigma. A relação que a produção artística tem, em suas várias formas, com o mecanismo de sublimação e a noção do vazio da Coisa (*das Ding*) presentes na teoria psicanalítica, são intrínsecas, sendo a arte um objeto de estudo frequente na psicanálise. Freud (1908), em *O poeta e o fantasiar*, faz uma associação entre a poesia e a psicanálise. Os primeiros indícios da atividade poética

¹ Graduanda em Psicologia pela Universidade Estadual da Paraíba – Campus I.
E-mail: alda.neves@aluno.uepb.edu.br

estão presentes na infância, e o escritor é aquele que leva muito a sério a fantasia, contudo mantém a distinção entre fantasia e realidade. Ao sair da infância, há uma substituição do prazer de brincar pelo prazer da fantasia e do humor. Freud constata que há uma narrativa heroica comum em romances, nos quais o herói tem a característica de sair ileso de perigos sem esforço. Com estas narrativas, o poeta consegue desviar a repulsa de suas fantasias mais íntimas por meio de um ganho estético.

Tais atitudes do poeta remetem à noção de sublimação, que pode ser associada com a arte. Na sublimação, as moções sexuais são movidas de seu uso propriamente sexual para outros fins. Deste modo, este mecanismo está associado à capacidade humana de criação, e a arte se caracteriza por uma criação que toma como centro o vazio da Coisa (WERNECK, 2022).

O ser humano, ao nascer, experiencia um desamparo inicial. O *infans* exprime um desconforto por meio do grito, que por vezes é interpretado pelo Outro materno como fome, e tenta tamponar o grito oferecendo o alimento. Desta forma, a experiência de satisfação depende inteiramente do Outro (LUCERO; VORCARO, 2009). Este desamparo que inaugura o ser humano, remete ao vazio de *das Ding*, a Coisa que foi perdida e jamais poderá ser encontrada. Segundo Freud (1925-26) a necessidade de ser amado acompanha incessantemente o sujeito na busca de encontrar o objeto experienciado e perdido.

Há uma conexão entre a sublimação e a busca por encontrar *das Ding*, pois a ciência e a religião não são suficientes para salvar a Coisa (Lacan, 1959-60). Portanto, a sublimação será uma forma de organizar de forma simbólica o vazio da Coisa, organizando de forma Imaginária o vazio, e se utilizando de elementos simbólicos para organizar o Real. Para Lacan, apenas a arte pode elevar o vazio à dignidade da coisa. Para ilustrar o vazio, o psicanalista francês se utiliza do exemplo do vaso, significante que molda algo em torno do vazio. Quando um artista pinta um objeto, não é para representá-lo, uma vez que *das Ding* é irrepresentável. O artista, portanto, busca presentificar os objetos através de suas pinturas.

Lacan teoriza que o ser humano se constitui em três ordens: Real, Simbólico e Imaginário. Para Vieira (2009), o que se aproxima do Real é a contingência, porém ela em si não é suficiente para defini-lo. A relação entre a contingência e o Real é sempre de desencontro, é estar diante do imprevisível, e é posto neste lugar de vazio. Em contrapartida, o simbólico pode ser representado pela metáfora da escrita, pois o que uma palavra e suas marcas representam contam mais que seu sentido estrito. Segundo Lacan (1953) há uma ordem das satisfações humanas que não encontram seu objeto pura e simplesmente no real e a utilização de símbolos é algo puramente humano, sendo assim, a arte pode ser utilizada como uma forma de simbolização frente ao real.

A arte surrealista tem como característica se utilizar de símbolos e de criação de cenas surreais como modo de expressão. O Surrealismo como movimento artístico e literário teve início na década de 1920, e seu marco inicial foi a publicação do Manifeste de Surréalisme, realizada por André Breton. Este movimento tem em sua base algumas influências freudianas, com os conceitos de automatismo mental, associação livre e elementos do sonho (HELLMANN, 2012).

Uma das artistas deste movimento surrealista foi a pintora Remedios Varo, de origem espanhola, nascida em 1908 em uma das passagens Anglès que sua família realizou devido a profissão de seu pai, que era engenheiro hidráulico. O ofício de seu pai a inspirou a desenvolver técnicas de desenho como por exemplo, a perspectiva. A artista buscou refúgio no México após a eclosão da guerra civil espanhola (REMEDIOS-VARO, 2022). Seus quadros tinham como características a criação de

novos mundos esotéricos, por vezes mesclados a cenários tecnológicos ou científicos. Em suas pinturas eram destacados personagens humanóides com rostos humanos e corpos de animais, figuras femininas, masculinas ou andróginas, com rostos arredondados em formato de coração e olhos grandes e amendoados (KAPLAN, 1987).

Neste artigo, articulamos as relações entre sublimação e *das Ding*, as conceituações sobre Real, Simbólico e Imaginário, assim como noções de Freud e Lacan sobre a arte, para traçar (im)possibilidades entre a atividade artística e a psicanálise. Para exemplificar, foram analisadas duas obras da artista surrealista Remedios Varo, que se utilizava de simbologias em suas pinturas. Nas obras destacadas, é possível também realizar aproximações com os conceitos sobre o Feminino na teoria Freud-Lacanianiana.

1 Relações (im)possíveis entre arte e psicanálise:

Freud (1908) já propunha uma relação entre psicanálise e a poesia em seu escrito *O poeta e o fantasiar*, relacionando a obra dos poetas com suas fantasias, em que uma poderosa experiência no presente desperta no escritor a lembrança de uma vivência anterior. O psicanalista assegura que ao poeta é estimado reduzir a distância entre o que lhe é singular e o que é particular à essência humana em geral. Desta forma, o poeta dispõe de algo que é essencialmente humano: “ele nos assegura, com frequência, que em cada um existe um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer junto com o último homem.” (FREUD, 1908)

Os primeiros indícios da atividade poética estão presentes na infância. Freud (1908) traça um paralelo entre a arte de escrever e o brincar, na qual a linguagem mantém a afinidade entre as duas atividades. O escritor é aquele que leva muito a sério o mundo de fantasia que cria, porém mantém a distinção entre fantasia e realidade, deste modo, na poesia, o que pode ser considerado penoso, pode se tornar prazeroso para os espectadores das obras.

Para o ser humano, um prazer experimentado é muito difícil de ser renunciado. Ao sair da infância, o sujeito renuncia o prazer da brincadeira, porém esta não é uma renúncia, mas uma substituição. Ao invés de brincar, o adulto fantasia, ou se utiliza do recurso do humor em busca de um prazer que faz suplência ao ato de brincar (FREUD, 1908).

É também possível comparar a atividade poética aos sonhos diurnos. Para Freud (1908), é comum dentre as narrativas poéticas a presença de um herói central, para quem o autor pretende direcionar a simpatia dos leitores. O herói é aquele que, embora seja vítima de um naufrágio, no próximo capítulo irá surgir com uma milagrosa salvação, ou caso apareça sangrando em um capítulo, no outro capítulo estará a caminho da recuperação. Desta forma, o personagem heroico, sua majestade o Eu, nos romances tem a característica de ser ileso aos perigos sem esforço.

Para Freud (1908), “quem tem sonhos diurnos esconde suas fantasias cuidadosamente diante dos outros, porque sente que aí há motivos para se envergonhar.” No entanto, mesmo que estas fantasias pudessem ser comunicadas, não poderiam proporcionar nenhum prazer. Caso conseguíssemos realizar as fantasias, rapidamente iríamos nos livrar dela. Portanto, há um mistério no ato do poeta em conseguir superar a repulsão às fantasias mais íntimas. O poeta apresenta aos leitores seus sonhos diurnos pessoais, que são suavizados por meio de alterações e ocultamentos, que se movem em direção ao leitor por meio de um ganho estético, que possibilita a exposição de suas fantasias.

1.2 Sublimação

Freud teoriza em seus escritos o conceito de sublimação, na qual as moções sexuais são movidas de seu uso propriamente sexual para outros fins (LIGEIRO, 2021). Segundo Werneck (2022) “a possibilidade de sublimar aparece como a capacidade humana que possibilita a criação, e o campo da arte é o que torna isso mais evidente. Desse modo, encontramos na literatura psicanalítica o conceito de sublimação quase sempre ligado à arte.” Freud (1908) destaca que há uma impossibilidade de satisfazer por completo as pulsões sexuais, devido às imposições da sociedade, desta forma, o sujeito pode utilizar a sublimação como uma saída para estas exigências.

Freud (1908) ressalta a conjectura de que o destino pulsional pode esvaziar a pulsão sexual, ou seja, há uma ideia de dessexualização, de atividades humanas que aparentemente não tem relação com a sexualidade, mas que encontram na relação sexual seu elemento propulsor. Sendo assim, a arte se caracteriza por uma forma de sublimação do vazio da "Coisa", tendo como centro de criação este vazio (WERNECK, 2022).

1.3 A Coisa

O ser humano nasce prematuramente, o desconforto expressado pelo choro do *infans*, geralmente interpretado como fome pelo Outro materno, que tenta tamponar o primeiro grito oferecendo alimento. O organismo humano a princípio não pode promover esta ação por si só, ficando o recém nascido lançado ao desamparo que o inaugura no mundo, e o grito adquire uma função de apelo. Desta forma, a experiência de satisfação depende inteiramente do Outro que atende aos pedidos do recém nascido. (LUCERO, VORCARO, 2009)

Esta condição de desamparo, peculiar a entrada do humano na vida, remete ao conceito freudiano de objeto perdido, um objeto experienciado, e para sempre perdido, uma vez que jamais foi nomeado, a “Coisa” (*das Ding*), mencionada por Freud no texto "Projeto para uma Psicologia científica" (FREUD, 1895).

Assim, afirma Lacan, a lei da homeostase que regula o princípio de prazer define o funcionamento inconsciente como um obstáculo à função adaptativa. Testemunhada pelas formações do inconsciente, a função do princípio de realidade mostra sua precariedade. Mesmo que a realidade se imponha, ela é, no que o humano tem de singular, submetida ao princípio de prazer. (...) a importância da descoberta de Freud é a de permitir conceber que a verdade que não se sabe está articulada ao princípio de prazer. A despeito dos meandros e desvios pelos quais esse princípio busca realizar-se, a partir do instante em que a realidade se impõe para a sobrevivência, a busca da satisfação insiste, correndo paralela à realidade concreta. (LUCERO, VORCARO, 2009, p. 237-238)

Nesse sentido o objeto que foi perdido e que se busca encontrar faz seus contornos pulsionais na procura pela satisfação experienciada e perdida. Para Chateletard; Seganfredo (2014), diante do desamparo, o humano necessita de algo que o ampare e amenize o mal-estar, e objetos vão se constituindo e caindo tentando o encontro com um objeto que imaginariamente faça suplência com valor de onipotência.

De acordo com Freud (1925-26), a necessidade de ser amado acompanha o sujeito na busca incessante de encontrar o suposto objeto experienciado e perdido.

“Portando o corte do simbólico, esse próximo, autor da ação específica, não vai dar conta de amenizar toda a avalanche de estímulos que submerge o humano. Algo escapa, resta no real, *das Ding*.” (Chatelard; Seganfredo, 2014). Sobre esta Coisa que escapa e que nunca poderá ser encontrada, Lucero e Vorcaro (2013) afirmam:

Algo do Real do objeto, de *das Ding*, atravessa a experiência do sujeito e este núcleo irreduzível encontrará seu apoio nos orifícios reais do corpo. Os furos do corpo não podem se fechar, de tal forma que os objetos os invadem, criando as bordas por onde a pulsão terá que passar, as zonas erógenas. (LUCERO; VORCARO, 2013, p. 27)

Conforme afirmado por Lacan (1997 [1959-60]), a ciência e a religião não são suficientes para salvar nem dos dar a *Coisa*. Portanto, apenas a arte consegue efetivamente elevar um objeto à dignidade da *Coisa*, porque ela faz isto a partir de um objeto que pode ser colocado no lugar de vazio. Deste modo, a sublimação será uma forma de organizar de modo Imaginário o vazio, se utilizando de recursos Simbólicos para organizar o Real. “A elaboração de construções fantasmáticas, místicas, religiosas, científicas, enfim, tudo que se pode fazer com o significante, relaciona-se, de alguma maneira, com *das Ding*.” (LUCERO; VORCARO, 2013)

Sendo assim, há também uma conexão entre a sublimação como forma de tentar encontrar *das Ding*. De acordo com Lucero e Vorcaro (2013), o conceito de sublimação sempre privilegiava a pulsão, como um desvio da pulsão sexual para objetos não sexuais, socialmente aceitos. Porém, Lacan se opõe a esta ideia freudiana de sublimação, para ele, o fato do objeto ser valorizado culturalmente é um indicador de que a coletividade pode se satisfazer com algo que esteja inserido em um consenso social, por este motivo “não se pinta na época de Picasso como se pintava na época de Velásquez, não se escreve tampouco um romance em 1930 como se escrevia no tempo de Stendhal”, conforme cita Lacan (1959-60/1997). Portanto, o reconhecimento social da obra de arte advém de algo que permanece enigmático e irreconhecível. Desta forma, a obra de arte captura fantasias que nem sempre são prazerosas. Nas palavras de Lucero e Vorcaro (2013):

É esse ponto que captura e suscita fantasias, nem sempre prazerosas, mas que guardam certa relação com os prazeres preliminares — descritos por Freud —, na medida em que estes se ligam à parcialidade das pulsões e também ao gozo. Esse ponto estranho (Unheimlich), que o psicanalista francês encontra descrito no próprio texto freudiano, remete à *das Ding*, ao que é inexplicável até para os próprios artistas. (LUCERO; VORCARO, 2009, p. 31)

Para ilustrar o modelo do vazio, Lacan (1959-60/1997) utiliza o exemplo do vaso e do vazio, sendo o vaso um significante que molda algo em torno do vazio, portanto este objeto só pode ser considerado pleno se em essência for vazio. “Pois bem, se a significação busca preencher os furos, tamponá-los, ela não pode estar do lado da obra de arte. Afinal, na perspectiva lacaniana, aquilo que garante a “vida eterna” do pote, sua dignidade de Coisa, é o furo.” (LUCERO, VORCARO, 2013)

Para Lacan (1959-60), a finalidade da arte não é a representação, uma vez que *das Ding* é irrepresentável, Lacan (2008, p. 198), conforme citado por Lucero e Vorcaro (2009), também declara em sua teoria que no inconsciente se enuncia uma verdade da qual nada podemos saber dela. Deste modo, o objeto tem relação com a Coisa, a fim de extrair uma nova significação, um novo sentido. Sendo assim, quan-

do um artista pinta um objeto, não é para representá-los, mas para tornar o objeto presente sob a forma de imagem, presentificá-lo.

O psicanalista francês tece uma discussão sobre a obra “O par de sapatos”, de Vincent van Gogh (1853-1890), na qual se representa um par de botinas desgastadas. Nesta pintura, o psicanalista francês comenta que o par de botinas é um “significante do que significa um par de botinas abandonadas, isto é, ao mesmo tempo, de uma presença e de uma ausência pura — coisa, se podemos assim dizer, inerte, feita para todos, mas coisa que, por certos aspectos, por mais muda que seja, fala” (LACAN, 1959-60/1997, p.356). Deste modo, para Lucero e Vorcaro (2013) a obra de arte é inesgotável e está sempre aberta a interpretações, os objetos representados não são por si só a Coisa, mas indicam a Coisa para além de si mesmo. A obra de arte não é capaz de representar o *das Ding*, mas pretende expô-lo sob uma nova perspectiva na forma de sublimação, e esta característica confere à arte o caráter de ser inesgotável, pois nunca será possível dizer tudo sobre ela.

Figura 1: Sapatos - Vincent Van Gogh, 1853 - 1890



Fonte: Site Van Gogh Museum (s.d)

1.4 Real - Simbólico - Imaginário

Lacan teoriza que o ser humano se constitui a partir de três ordens fundamentais: imaginário, simbólico e real, tendo na intersecção das três o objeto "a" que pode funcionar como objeto "causa", de desejo ou como objeto mais de gozar. Segundo Jorge (2022) Esta tripartição pode ser traduzida por meio das afirmações “O inconsciente é estruturado como uma linguagem” e “A relação sexual é impossível”. Desta forma, o inconsciente se organiza em torno de uma falta ôntica de objeto, portanto, há um ponto que a linguagem não irá alcançar, pois esta é incompleta, “não-toda”.

Para Vieira (2009), o que se aproxima do real é a contingência, mas ela em si não é o suficiente para defini-lo, pois pura em si mesma não existe. Esta definição se apresenta desta forma, porque para se supor uma falta, é necessário que haja uma existência. Portanto, a relação entre a contingência e o real é sempre de desencontro. É estar diante de algo que é surpresa e que se seguiria assim e que encontra com o imprevisível.

Enquanto para o real pode se afirmar que seja esta relação entre a contingência, o vazio, ou esse além da vida, o que pode representar o simbólico é a metá-

fora da escrita. Vieira (2009) exemplifica esta categoria utilizando a palavra trem. Não se sabe porque esta palavra tem 4 letras e não 20, considerando o que ela representa. Sendo assim, “o simbólico está mais nos registros que provocam os sentidos do que no sentido em si” (Vieira, 2009). Sendo assim, o que a palavra e suas marcas representam conta mais que seu sentido estrito.

Lacan (1953) afirma que há uma outra ordem das satisfações humanas que não encontram seu objeto pura e simplesmente no real, ou seja, o que se desvia do instinto, é simbólico. Quanto mais humano, mais afastado do processo natural. Sendo assim, a utilização de símbolos é algo essencialmente humano, e a arte surge como uma expressão destes símbolos. Desta forma, a arte visual também pode ser uma forma de simbolização frente ao real. O autor em seu texto *O simbólico, o imaginário e o real*, afirma:

O que caracteriza a espécie humana é justamente cercar o cadáver de, algo que constitua uma sepultura de sustentar o fato de que isso durou. A lápide ou qualquer outro sinal de sepultura merece exatamente o nome de “símbolo”. É algo humanizante. (LACAN, 2005, p.36)

2 O Surrealismo

O marco histórico do surgimento do surrealismo foi a publicação do Manifeste de Surréalisme, realizada por André Breton (HELLMANN, 2012). Surgiu como um movimento artístico e literário na década de 1920, destacando-se no período pós-guerra. Recebeu forte influência da psicanálise freudiana através dos conceitos sobre os processos de automatismo mental, da associação livre e dos elementos estudados nos sonhos.

Para Hellman (2012), a arte surrealista parece emergir da necessidade de uma noção introspectiva de si mesmo, da libertação do controle e liberação dos instintos primários. Segundo a autora, para os surrealistas existe outra realidade para além da realidade exterior, que é a realidade dos sonhos, da fantasia, dos jogos espontâneos do inconsciente, que podem ser alcançados através do automatismo, da associação livre, etc.

Simanke (2008), afirma haver um diálogo entre Lacan e a arte surrealista, desta forma, há uma familiaridade do psicanalista francês com o ideário deste movimento artístico. De acordo com Simanke (2008, apud KOFMAN 1985/1996), Freud já indicava uma relação entre psicanálise e a poesia, apontando a poesia como uma antecipação das verdades psicanalíticas.

3 O Feminino

A psicanálise, criada por Sigmund Freud, originou-se na escuta das histéricas. Freud, nos primórdios pré-psicanalíticos, após os estudos com Charcot, na Salpêtrière em Paris, fez mudanças em seus métodos de trabalho passando da neurologia para a psicopatologia. Inicia a prática clínica utilizando a hipnose, mas sendo fiel ao seu método investigativo, dá primazia ao conteúdo falado pelas histéricas; abandona a hipnose, assim como o método catártico e adota a associação livre e a atenção flutuante como única regra da nova ciência que denominou de psicanálise. A partir da escuta clínica, a psicanálise trouxe uma importante contribuição para que a histeria deixasse de ser considerada uma “doença” contraída por mulheres, reconhecendo-a comum aos dois sexos; sendo entendida como um tipo clínico, na estrutura da

neurose, ou seja, é um modo subjetivo de expressão do sofrimento, somatizado, escrito na carne (VALDIVIA, 1997).

Desde a escrita do texto dos "Três ensaios sobre a teoria sexual" (1905) que Freud aponta a desnaturalização da sexualidade humana. Os genitais do corpo biológico são um indicativo, mas não uma garantia de correspondência na psique; faz-se necessário uma escolha do sujeito, frente ao falo, e um posicionamento em relação à própria identificação na partilha dos sexos, assim como uma escolha frente ao objeto de gratificação sexual. Escolha essa, colocada por Freud como sempre mais complexa do lado mulher. Lacan avança nessa questão e coloca como uma escolha complicada do lado do feminino, tenha o sujeito na posição feminina, o sexo de mulher ou de homem, haja vista que não se nasce definido, mas com um indicativo que requer um processo de escolha constitutiva em se torna mulher ou homem, coincidindo ou não no corpo biológico e a identificação psíquica. Na conferência "A feminilidade" (1933), Freud afirma que o feminino e o masculino não estão inseridos simplesmente em características anatômicas, mas que estas características são atribuídas socialmente à cultura e a funções simbólicas.

O feminino sempre esteve no foco dos estudos freudianos como sendo o "continente negro", um enigma a ser decifrado; reconhecido de um lugar de não ter o falo, ou seja, é pensado para além da questão fálica (Ewerton, 2013). Enquanto no masculino identifica-se a preocupação com a manutenção do falo como forma de significação, o feminino se aproxima mais do real, ou ainda, pois essa busca pela significação fálica não acontece. É dessa concepção que resulta o aforismo Lacaniano de que "a mulher não existe". Isto não implica necessariamente em dizer que não há uma posição feminina, mas que essa posição é de vazio (Miller, 2010). A mulher é sinalizada por um "menos", marcada pela inexistência fálica, sendo dessa forma associada a uma lógica de incompletude, portanto não é que não exista a mulher, ou mulheres, mas que não possível existir um significante que possa apreender o conceito de mulher como um todo (EWERTON, 2013).

Segundo Miller (2010), esse lugar do vazio é um lugar onde "Se encontram somente máscaras; máscaras do nada, suficientes para justificar a conexão entre mulheres e semblantes". Se para o masculino o reconhecimento do falo e de sua posse é o que possibilita a significação, para o feminino é o reconhecimento da falta dessa posse que o possibilita ser semblante a este falo, na posição do que falta aos homens. Freud visualizava que uma das saídas para a mulher era pelo caminho de ter um filho. Sendo a maternidade a maneira com que a mulher pode deixar de ser um menos. Lacan, de maneira diferente, aponta que a maternidade não é suficiente para dar conta do feminino, sendo assim, Lacan visualiza que a saída para mulher deve ser pela via do ser (o falo). Lacan nos apresenta diferentes maneiras em que a posição feminina da mulher pode ser posta diante do homem, ela pode ser vista como objeto causa do desejo, como semblante de objeto para a fantasia masculina ou até mesmo como sintoma, este que por sua vez desencadeia a repetição (EWERTON, 2013).

Contudo, é através do desnudamento destes semblantes que o feminino irrompe com a ideal fálica masculino. O feminino em sua natureza sacrifica sua própria significação para que possa revelar a contingência das significações fálicas masculinas. Sendo assim, ao encarnar um algo que não se pode ser dito, ela encarna também um conhecimento secreto, misterioso, configurando a si mesma como um lugar de um sujeito suposto saber. Se o homem busca na significação fálica dar

sentido ao feminino, é a partir desse saber misterioso, por sua vez não capaz de ser tomado pelo falo, que se desnuda a sua contingência (MILLER, 2010).

4 Apresentando a pintora Remedios Varo

María de los Remedios Varo Uranga nasceu em 16 de dezembro de 1908 em Anglès (Girona), na Espanha. Filha de Rodrigo Varo y Zejalvo e Ignacia Uranga y Bergareche. Seu pai era engenheiro hidráulico e viajava a Espanha inteira com a família devido a sua profissão. Foi em uma destas viagens, passando por Anglès, que Varo nasceu.

Ignacia Uranga, mãe de Remedios Varo a nomeou em homenagem à virgem dos Remédios, e segundo Walter Gruen, último marido da pintora, aparentemente a artista tinha uma impressão infundada de que era apenas uma substituta em um lugar que não lhe pertencia. Incentivada pelo pai a desenvolver o manejo de utensílios do seu ofício, artista surrealista aprendeu sobre a perspectiva, a matemática e o desenho profissional.

Remedios Varo foi a primeira mulher a ingressar a Real Academia de Belas Artes de San Fernando, em Madrid. Na vida adulta, a pintora espanhola se relacionou com alguns artistas como José Luis Florit, Óscar Domínguez e Esteban Francés, com quem compartilhou um estúdio. No ano de 1936, participou da exposição coletiva *Logicofobista*, que pertencia a um grupo de artistas vanguardistas de grande afinidade com o surrealismo. Em 1937, Varo participa da Exposição Internacional de Surrealismo em Tóquio. Neste mesmo ano, sua obra *Le Désir* (1935), foi reproduzida no décimo volume da revista de surrealismo *Minotaure*.

Com o início da guerra civil espanhola, Varo se refugiou no México, e com a mudança de país, inaugurou seu novo estilo. Entre 1943 e 1944, começa a se interessar pela doutrina esotérica de G. I. Gurdjieff, e este interesse místico tem grande influência em sua arte. Em 1952, a artista decide se unir a Walter Gruen, refugiado político austríaco e empregado de uma pequena empresa. Nesta época, também decide largar alguns trabalhos comerciais que fazia, para se dedicar a “pintar a sério”.

Em 1963, Remedios Varo termina sua última pintura a óleo chamada de *Naturaleza muerta resucitando*, também começou outra pintura, chamada *Musica del Bosque, muy afirmativo*, porém esta não pôde terminar, pois neste ano ela morreu de infarto, aos 54 anos de idade (REMEDIOS-VARO, 2022).

De acordo com Kaplan (1987), a qualidade única do universo fantástico e também de eventos plausíveis são intensificados pelo refinamento do estilo distinto de Remedios Varo. A pintora realizou sua obra a partir de variadas referências, como manuscritos iluminados, arquitetura medieval e pinturas de Bosch, El Greco, e Goya. Em seus quadros, Remedios Varo apresenta um mundo distinto, sobrepondo propriedades do orgânico e inorgânico, animal e vegetal, natural e tecnológico. “O mundo de Remedios Varo é povoado por corujas artistas, insetos geologistas, ninfas da floresta musicistas exploradores místicos que enganam nossas concepções arbitrárias de como as coisas deveriam funcionar.” (KAPLAN, 1987)

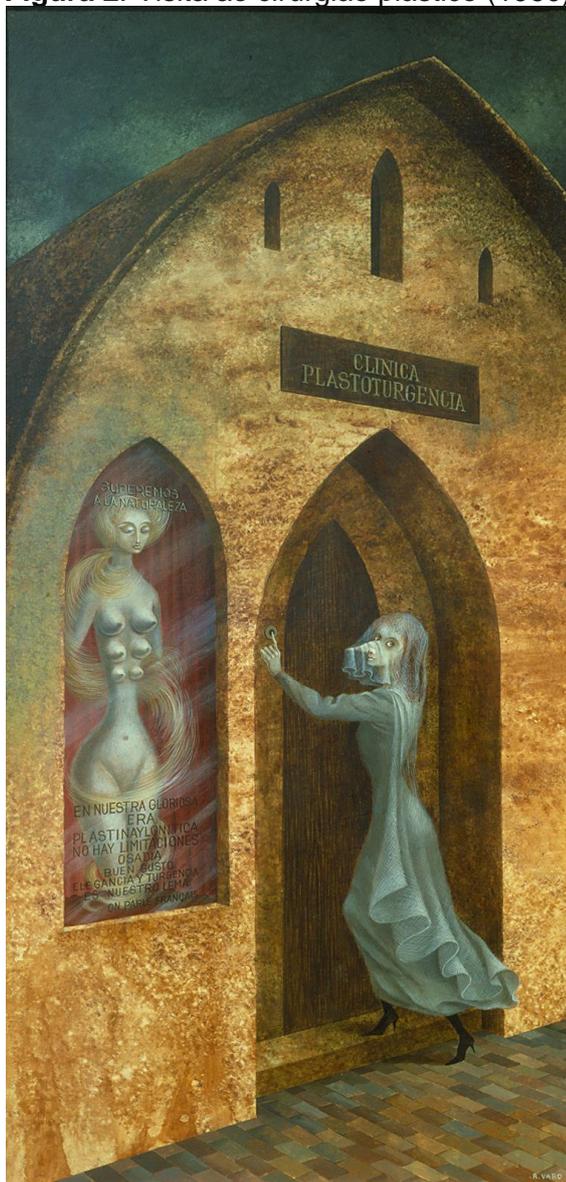
Os personagens de Remedios Varo eram representados por figuras masculinas, femininas ou até andróginas, com características particulares de seu estilo, como rostos em formato de coração, olhos amendoados e narizes compridos. Algumas situações nas quais as figuras estão situadas em suas pinturas são baseadas em suas próprias experiências, outras são puramente inventadas. (KAPLAN, 1987)

A artista foi fortemente marcada pelas realocações e privações forçadas como o exílio para o México. Temas incluindo figuras ameaçadoras podem ser vistas como maneiras de exorcizar os terrores adultos, enquanto busca fantasias da infância. Varo possuía um fascínio pelo misticismo e pela tecnologia, e em seus desenhos eram retratados sonhos, alquimia, astrologia, mágica e ocultismo, e em contrapartida, temas como física, química, astronomia, arqueologia e engenharia, conhecimento que a iniciou nas artes (KAPLAN, 1987).

4.1 Obras de Remedios Varo

As obras de Varo por vezes são enigmáticas, místicas e esotéricas, representadas seus personagens são representados por figuras femininas, humanoides ou andróginas, postas em cenários metafísicos ou tecnológicos em mundos irrealis, características que compõem uma arte surrealista.

Figura 2: Visita ao cirurgião plástico (1960).



Fonte: Remedios Varo site oficial (2022)

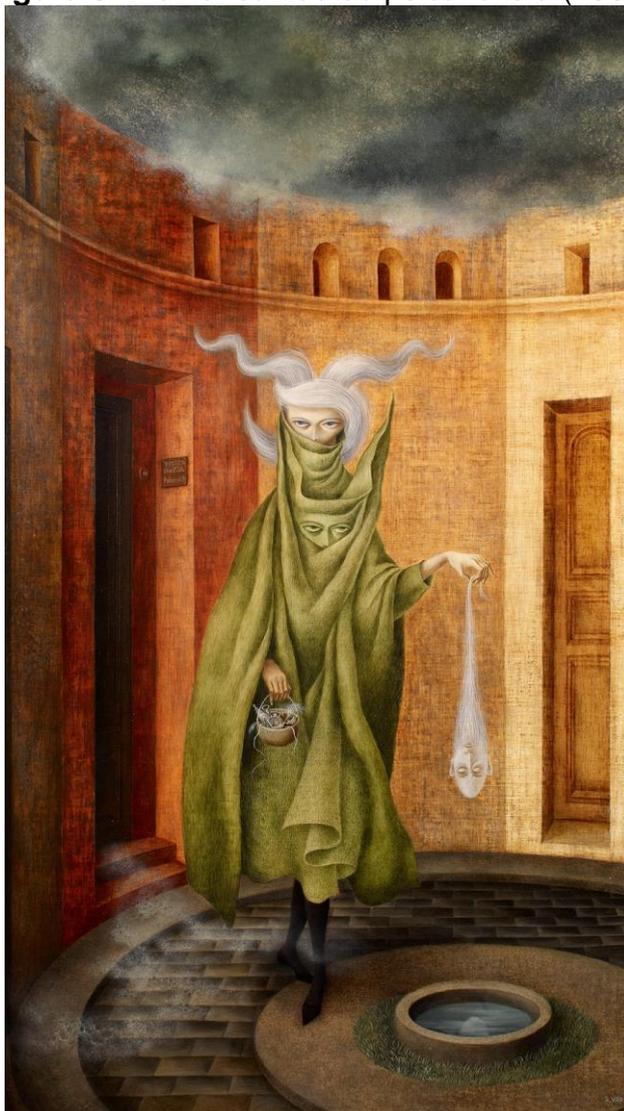
No quadro *Visita ao cirurgião plástico* (1960), uma mulher visita um consultório de cirurgia plástica localizado em um edifício de arquitetura medieval típica de suas pinturas. A personagem toca a campainha da clínica olhando para trás, sua cabeça é coberta por um véu transparente e seu nariz é irrealisticamente longo, o movimento de suas pernas e de seu vestido trazem à personagem uma certa sensação de urgência.

Na vitrine é exposta uma modelo que parece significar um padrão ilusório: uma figura feminina com cabelos longos que envolvem o seu corpo alongado, de cintura extremamente delgada e quadril largo, e em seu tórax é ressaltado um detalhe irrealista (ou surrealista), a manequim exposta na vitrine possui seis seios. Na parte superior da vitrine, está escrito a frase, em espanhol “superemos a natureza”. Abaixo, os dizeres: “Na nossa gloriosa era ‘plastinaylonítica’ (possivelmente um neologismo para a era da cirurgia plástica) não há limitações. Ousadia, bom gosto, elegância e turgidez é o nosso lema. On parle Français (falamos francês).” Desta forma, com a superação da natureza, são criadas alternativas de (re)inventar as possibilidades de seu corpo.

Zanotti (2012), destaca em seu artigo as relações entre o corpo e o feminino. Não há um significante que defina a mulher, e na falta de tal significante, “o corpo desempenha um papel fundamental na vida das mulheres.” (ZANOTTI, 2012) Desta forma, o sujeito possui um corpo, e possuí-lo implica em fazer algo com ele. À luz da teoria Freud-Lacanianana, o autor analisa um romance intitulado *Corpo*, escrito por Fabienne Jacob, cujo foco principal é abordar o feminino através do corpo, enfatizando as histórias de cada mulher e o que cada uma delas tem de particular. “A autora apresenta um retrato delicado e ao mesmo tempo impressionante da mulher contemporânea e de sua relação com o corpo próprio. Não basta ir ao Instituto de beleza, elas precisam falar, contar suas histórias...” (ZANOTTI, 2012)

Monika, funcionária do Instituto de beleza, constata que quase nenhuma das mulheres que frequentam o local amam seu corpo, e que estas que frequentam o Instituto vêem mulheres em revistas com corpos que não existem, e desejam se parecer com elas. Estas mulheres também desejam negar o corpo que se tem. A personagem também se pergunta qual a funcionalidade do corpo das mulheres que frequentam o ambiente em questão. Para ela, o corpo não as serve para nada, além de ir ao instituto ou se consultar com os médicos. “O livro demonstra que as mulheres querem esquecer seus corpos, mas quando entram na cabine, é a verdade do corpo que aparece” (ZANOTTI, 2012). Para Monika, é esta verdade que interessa, porém, citando Miller (2004), Zanotti afirma não se tratar de um efeito de verdade, mas de afecção e de gozo.

Figura 3: Mulher saindo do psicanalista (1960)



Fonte: Remedios Varo site oficial (2022)

Na obra acima, há uma figura feminina com um cabelo esvoaçante e o rosto parcialmente coberto por um véu verde que possui um rosto similar ao da personagem, indicando que anteriormente este véu recebera a função de máscara. Apesar de uma camada deste véu ter sido removida, o tecido ainda cobre parte de seu rosto, mais precisamente sua boca. Em sua mão esquerda, a mulher carrega a cabeça de seu pai, indicando que a deixará cair em cima de um poço circular, o que Varo descreve como o correto a fazer ao sair do psicanalista, demonstrando seu processo de se descolar de sua figura paterna. Em sua mão direita, carrega uma cesta com “restos psicológicos”. A porta da qual sai uma fumaça pelas suas frestas está marcada por uma placa do Dr. F.J.A, em referência a Freud, Jung e Adler. Apesar de apenas o primeiro nome mencionado ser da psicanálise, o quadro foi nomeado de “*Mulher saindo do psicanalista*”. Kaplan (1987) afirma que a pintora pretende com esta imagem demonstrar seu processo de individuação. Na época da criação desta pintura, a artista de origem espanhola estava refugiada no México, devido à eclosão da guerra civil. Tendo em vista que devido ao ofício do pai, Varo mudou de cidade constantemente, o que pode ter ocasionado um profundo sentimento de desconexão, e anos após saiu de seu país de origem para buscar refúgio no México, o ato

de tirar a cabeça de seu pai de uma cesta e a jogar em um poço pode ser uma tentativa de se desvencilhar de implicações patriarcais que decorreram na retirada da artista de suas raízes territoriais.

Se em *Visita ao cirurgião plástico* (1960), a personagem tenta se enquadrar em um ideal do que seja a mulher, em *Mulher saindo do psicanalista* (1960), a figura feminina representada movimenta-se em direção a se desvencilhar de valores patriarcais. Na mesma pintura em que a figura retira a cabeça de seu pai de sua cesta e a joga em um poço, esta também está se libertando de um véu que cobre sua boca e a silêncio. Os dois quadros demonstram duas maneiras do feminino se apresentar: a primeira em lugar de sujeição a um ideal de feminilidade, e a segunda em negação a este lugar.

No texto *A cabeça de Medusa*, escrito por Freud em 1922, publicado postumamente em 1940, é descrito uma interpretação da imagem da figura mitológica Medusa, com a cabeça decepada. Freud compara o ato de decepar a cabeça com o ato de castrar. O medo da Medusa, representado pela feição aterrorizante, é o medo da castração. Os cabelos representados por serpentes substituem o pênis, e a multiplicação desta forma fálica simboliza a castração, uma vez que não há mais apenas uma forma única de se representar o falo. O horror à cabeça decepada, é também o horror à falta do pênis, ou à genitália feminina, simbolicamente, o temor diante da falta do falo.

Na obra *Mulher saindo do psicanalista* (1960), esta circunstância se inverte. Se a Medusa no mito grego tem sua cabeça decapitada por Perseu, na pintura citada, o pai tem a cabeça carregada por uma mulher, sua filha, invertendo a ordem fálica a qual ela foi submetida. O contraste com a narrativa grega não se detém apenas na inversão desta ordem. Após decapitar a Medusa, Perseu entrega a cabeça da górgona à deusa Atena para ser utilizada como adorno. Em contrapartida, no quadro de Remedios Varo, a cabeça de seu pai é retirada do cesto de restos psicológicos que ela carrega para ser descartada em um poço, demonstrando que a personagem não pretende mais utilizá-la.

METODOLOGIA

Este trabalho de conclusão de curso foi realizado através de uma revisão bibliográfica de diversos autores relacionados à temática proposta, tendo seu arcabouço teórico à luz da teoria freud-laciana. A pesquisa é de cunho descritivo e qualitativo e foi realizado um levantamento de artigos científicos, da biografia da artista em seu endereço eletrônico que contém informações oficiais, assim como imagens de quadros Remedios Varo e um quadro de Van Gogh. O trabalho se utiliza de possíveis conexões entre a psicanálise e a arte, sendo realizada uma pesquisa metodológica em torno da teoria psicanalítica, o movimento surrealista e a vida e obra da artista em questão. O intuito do trabalho é apresentar possíveis saídas através do simbólico, da tentativa de presentificar objetos e organizar simbolicamente o vazio, assim como apresentar as invenções da artista diante do Feminino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Freud e Lacan, em variados momentos do desenvolvimento da teoria psicanalítica se utilizaram da arte, inclusive para construir pontos da teoria como a exemplo do complexo de Édipo freudiano; identificando a arte como construção essencial-

mente humana. Estes psicanalistas, em algumas de suas obras, se debruçaram a analisar conexões entre a psicanálise e a arte, em diferentes formas. Desde os primórdios dos estudos de Freud a respeito da histeria, o feminino é um tema bastante investigado nos fundamentos de sua teoria, principalmente por considerar o feminino como ponto de enigma a ser investigada pelos poetas, tema também abordado por Lacan em sua retomada aos princípios freudianos.

O surrealismo em seu surgimento e conceituação usufruiu de certa afinidade com a teoria psicanalítica através de suas simbologias, elementos do sonho, automatismo mental e associação livre. Remedios Varo foi um dos nomes em destaque deste movimento artístico, cujas artes simbolizam conhecimentos que têm relação com sua história.

Nas artes analisadas de Remedios Varo, a pintora presentifica possíveis relações com o feminino, através de símbolos característicos da arte surrealista. Para Lacan, o feminino é uma posição, e uma das saídas encontradas no feminino é pela via de ser (o falo). Por esta via, é possível levantar questionamentos a respeito da relação das mulheres com seus corpos, questionamento presente na obra "*Visita ao cirurgião plástico*" (1960), na qual a personagem busca, pela via do ser, das alterações corporais, corresponder a um ideal de feminilidade que supera a natureza. As implicações do feminino também estão presentes na obra "*Mulher saindo do psicanalista*" (1960), em que se apresenta uma mulher saindo de um consultório carregando a cabeça do seu pai. Na análise desta arte, é traçado um paralelo com o texto *A cabeça de Medusa* (1922), de Freud, onde se apresenta um contraste entre as duas obras, na obra sobre a Medusa, é mostrado uma feição feminina decapitada e horrorizada, demonstrando o horror diante da castração. Em contrapartida, na pintura de Remedios Varo, é uma mulher que carrega a cabeça de seu pai, na intenção de descartá-la.

O artista faz uma tentativa de contornar o vazio da Coisa perdida, que jamais será encontrada, como alguém que molda um vaso ao redor de um vazio. A Coisa, *das Ding*, é irrepresentável, portanto não é possível afirmar completamente o significado de uma obra de arte, pois há algo na arte que escapa ao próprio artista. Neste artigo foram utilizadas as artes de Remedios Varo para realizar uma intersecção entre a arte, a psicanálise e o feminino. A partir das intersecções apontadas neste artigo, é possível sugerir abordagens futuras e estudos posteriores com esta temática.

A psicanálise frequentemente se detém em apontar as implicações da fala, da linguagem e da escuta, e via de regra, a pintura se apresenta como a ausência de palavra. Mas é nesta ausência, neste furo, em que a arte pode se inscrever para tentar (visto que há sempre uma impossibilidade) simbolizar algo que escapa às palavras, que foi perdido e que não se encontrará. Sendo assim, a arte pode chegar onde a palavra não alcança, e ainda assim, preserva um impossível de ser dito como palavra final.

REFERÊNCIAS

BIOGRAFIA. **Remedios Varo**, © 2022. Remedios Varo - artista surrealista. Disponível em: www.remedios-varo.com/biografia. Acesso em: 07 nov. 2023.

CHATELARD, D. S.; SEGANFREDO, GFC. Das ding: o mais primitivo dos êxtimos. **Cadernos de Psicanálise, Rio de Janeiro**, v. 36, n. 30, p. 61-70, 2014.

CHAVES, Ernani. " A cabeça de Medusa", de Sigmund Freud. **Clínica & Cultura**, v. 2, n. 2, p. 91-93, 2013.

EWERTON, Anícia. O amor e o feminino no século XXI. **Opção Lacaniana**, v. 10, p. 1-5, 2013.

FREUD (1925[1926]). **Inibição, sintoma e ansiedade**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (ESB, 23).

FREUD, S. **O poeta e o fantasiar**. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2015. (Trabalho original publicado em 1908).

FREUD (1995). **Projeto de uma psicologia**. (O. Gabbi Jr., trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1895)

HELLMANN, Risolete Maria. A trajetória da arte surrealista. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, v. 4, n.6, p. (119-131), jan./jul., 2012. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/nupem/article/view/5326>. Acesso em: 25 out. 2023.

KAPLAN, Janet A. Remedios Varo. **Feminist Studies**, v. 13, n. 1, p. 38-48, 1987. Disponível em: www.jstor.org. Acesso em: 08, nov., 2023.

LACAN. **Nomes-do-Pai**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN. (1997 [1959-60]) **O Seminário**, Livro 7: A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

LIGEIRO, Vivian Martins. Testemunhas do vazio: o valor da sublimação na psicanálise. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, 24, 3, p. (721-745), set. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/TTZfRy6g3ngScPvnYFPVWkR/?lang=pt>. Acesso em: 26 out. 2023.

LUCERO, Ariana; VORCARO, Ângela. Das Ding e o outro na constituição psíquica. **Estilos da clínica**, v. 14, n. 27, p. 230-251, 2009.

LUCERO, Ariana; VORCARO, Ângela. Do vazio ao objeto: das Ding e a sublimação em Jacques Lacan. **Ágora: estudos em teoria psicanalítica**, v. 16, p. 25-39, 2013.

MILLER, Jacques-Alain. Mulheres e semblantes II. **Revista Opção Lacaniana**, v. 1, n. 1, p. 1-25, 2010.

SIMANKE, Richard Theisen. A ficção como teoria: revisitando as relações de Lacan com o surrealismo. **Estudos Lacanianos**, v. 1, n. 2, 2008.

VALDIVIA, Olivia Bittencourt. Psicanálise e feminilidade: algumas considerações. **Psicologia: ciência e profissão**, v. 17, p. 20-27, 1997.

VAN GOGH MUSEUM. **Van Gogh Museum**, [s.d]. The museum about Vincent Van

Gogh in Amsterdam. Disponível em:

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962>. Acesso em: 22 nov. 2023.

VIEIRA, Marcus André. Real, simbólico e imaginário. **A trindade infernal de Jacques Lacan. Terceiro encontro do Seminário de Marcus André Vieira—A trilogia lacaniana. Realizado na EBP Seção Rio em**, v. 10, n. 09, 2009.

WERNECK, Marcia. A relação da sublimação com a arte em Freud e Lacan. **Psicanálise & Barroco em Revista**, v. 20, n. 2, p. 205-227, 2022.

ZANOTTI, Susane Vasconcelos. Corpo e feminino. **Opção lacaniana**, p. 1-9, 2012.

