

A Odisséia da imagem: Freud, Lacan e a arte

Sergio Sklar*

Resumo

Ousando se aproximar de outras áreas do conhecimento, a psicanálise foi também marcada, como atestam inúmeros ensaios psicanalíticos, pelo alto apreço de Freud e Lacan em relação à arte. Um deles, percorrendo as adjacências entre o discurso freudiano, a teoria lacaniana e o mundo artístico, é considerado neste artigo: *O Espaço Imanente* (Rio de Janeiro: Imago, 1989). Este livro se aventura pelas longas divagações estético-freudianas, revendo as análises sobre o Moisés de Michelangelo, Leonardo da Vinci e a *Gradiva* de W. Jensen e os comentários de Lacan sobre o quadro de Hans Holbein, *Os Embaixadores*. Delas, rediscute a concepção de uma psicanálise da arte em torno da cisão entre o concreto, visível ou “externo” (o que existe concretamente na escultura de Michelangelo, na pintura de Da Vinci, no delírio do protagonista de Jensen, no quadro de Holbein), e o mental ou “interno” (o que torna a realidade pensada ou representada). Na contramarcha desta posição, assinala como o externo torna-se, também, condição para que o artista possa criar “internamente”. Insólito na leitura psicanalítica que sustenta, este ensaio agrega ao ar de liberdade que insufla a criação do artista diante de sua obra, traduzindo um aparente rompimento ou descompromisso dos conteúdos artísticos com qualquer ocorrência concreta, a organização física ou imanente dos objetos que se encontram na realidade.

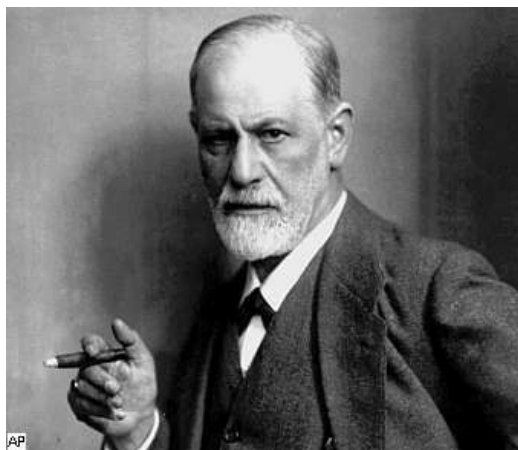
Palavras-chave: Freud; Lacan; Arte, Psicanálise e Filosofia.



* **SERGIO SKLAR** é Doutor em Filosofia (USP), Professor-Adjunto do Departamento de Estudos da Subjetividade Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Faculdade de Educação-DESF-UERJ), Membro da Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise (Paris).

Expandindo interfaces da psicanálise, num claro sobrevôo teórico, Freud ampliou suas preocupações a áreas não diretamente clínicas, devotando boa parte de seu tempo e esforço para entender a criação artística. Revelando seu ardor e fascínio pela arte, ele deixa rastros teóricos ao longo da obra, numa trajetória que começa das cartas à esposa de 1880, ao *Esboço de Psicanálise* em 1939. Ele vasculha por este caminho criações dos mais diversos expoentes da literatura (Goethe, Shakespeare), da pintura (Leonardo da Vinci) e da escultura (Michelangelo). Profusa, rica em referências e divagações, a proximidade com a arte recoloca significativamente o alcance da investigação clínica na teoria freudiana, trazendo uma viva luz sobre as leis do funcionamento psíquico. Freud chega mesmo a colocar lado a lado em 1900 o mundo onírico e a poesia, indicando que o percurso clínico apresentava-se como um dos recursos, não o único, nem o principal, para ilustrar mecanismos inconscientes, assinalando no prefácio à terceira edição de sua *Interpretação de Sonhos*:

Posso até mesmo ousar-me a prever em que outras direções as edições posteriores deste livro, se é que alguma se fará necessária, diferirão da atual. Terão (...) de proporcionar um contato mais estreito com o copioso material apresentado na poesia, no mito, no uso lingüístico e no folclore (...) (FREUD: 1987, Seiten XI-XII).



Sigismund Schlomo Freud (1856-1939)

Previsão que inflama suas mais diversas reflexões sobre a arte, destacando-se, numa rápida olhada:

- (1) *Delírios e Sonhos na Gradiva de W. Jensen*, 1907 (sobre o romance *Gradiva*, escrito em 1903 por Wilhelm Jensen) (FREUD: 1993);
- (2) *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*, 1910 (referente à criação de Da Vinci) (FREUD: 1996);
- (3) *O tema dos três escrínios*, 1913 (em torno da escolha de uma terceira personagem em dois dramas de Shakespeare) (FREUD: 1991a);
- (4) *O Moisés de Michelangelo*, 1914 (concernente à escultura do Moisés) (FREUD: 1991b);
- (5) *Uma recordação de infância de Dichtung und Wahrheit*, 1917 (relativa à biografia de Goethe) (FREUD: 1986a).

Com elas, percorremos idéias bem distantes do horizonte clínico. Parecem se colocar, no entanto, numa contramarcha à distância dos analistas para empreender reflexões estéticas, se for dada como final, acabada, a apreciação que formula Freud sobre a essência do trabalho analítico em seu estudo sobre o não-familiar ou sinistro, quando afirma:

O analista sente apenas raramente a motivação para empreender investigações sobre a estética, mesmo quando ela não se restringe à doutrina do belo, mas é descrita como a teoria das qualidades dos nossos sentimentos. Ele trabalha em outras camadas da vida psíquica e tem muito pouco a fazer com as diversas constelações acompanhadas de emoções dependentes, inibidas

em seu fim e atenuadas que, na maioria das vezes, constituem o material da estética (FREUD: 1986b, Seite 226).

Haveria, à primeira vista, ao menos, um rompimento que parece distanciar o que “o analista sente” do que compõe “o material da estética”; o problema é que, de fato, esta ruptura se torna inverídica, à luz do que ocorre em sua obra.

Voltando nossas atenções rapidamente para o extenso conjunto das referências freudianas sobre a arte, o artista e sua criação, ultrapassando bastante as citações enumeradas, percebemos que o analista deve incluir, com efeito, no rol de suas preocupações o que se passa com a assimilação do belo, a captação das formas artísticas, ou o que se conhece por estética. Percepção cuja importância chegou a impulsionar o surgimento de um estudo em língua portuguesa sobre o lugar da arte no pensamento freudiano e na reflexão lacaniana: o *Espaço Imanente* (SKLAR:1989). Em seu anexo, encontra-se, passo a passo, o caminho percorrido por Freud ao delimitar em sua obra o que passou a se denominar, com todo rigor, de “estética analítica”. Ao longo de suas páginas, uma idéia ganha destaque para quem se aventura pelas idéias freudianas: as múltiplas formas da arte não passam despercebidas da psicanálise, pois por elas podemos compreender com nitidez as leis que regulam os modos de funcionamento ou mecanismos das imagens psíquicas.

Mesmo convidativo, o entendimento desta interface não deixa, no entanto, de mesclar clareza com obscuridade. É bem claro, de um lado, que a obra artística reapresenta a realidade por meio de suas formas, se lembramos, por exemplo, conforme assinalam vários *experts* de arte, incluindo Freud, a existência de um elo que leva o sorriso da Mona Lisa a

perdurar no rosto da mãe de Da Vinci. Conserva-se obscuro, de outro, o que desperta nossas mais vívidas impressões sobre as criações de arte. Diante do Moisés de Michelangelo, Freud (1991c, Seite 173) chega a assinalar, a este respeito, que “algumas das mais grandiosas e dominantes criações artísticas permanecem misteriosas para a nossa compreensão”.

Mas se elas são tão enigmáticas, como interpretá-las? Ou mesmo, para que analisá-las? Talvez, estivessem sujeitas aos mesmos processos psíquicos presentes em qualquer ser humano. Assim, apesar de não ter uma imagem clara do que torna um quadro, uma pintura, um romance ou uma escultura, vivos para um espectador, Freud teria suposto que o esclarecimento da arte só se completa na medida em que está sujeito às oscilações dos afetos e seus destinos. Daí ter se debruçado em suas análises tanto sobre o sentido da criação artística.

O avanço pela psicanálise esbarra, assim, no acabamento de um sólido diálogo com a arte. Sinaliza-se uma cumplicidade entre áreas do conhecimento que, no mínimo, nos intriga: para esclarecê-la, o *Espaço Imanente* nasceu. Reencontrando uma das vertentes do interesse científico-psicanalítico, este ensaio abriga a inquietação teórica que moveu Freud a investigar, com minúcia e rigor, o universo artístico.

1. O retorno à arte em Freud: Michelangelo e Da Vinci

De fato, o reencontro em 1989 com o que Freud escrevera sobre a arte não guardava qualquer novidade. Desde Otto Rank, alguns autores, como Sarah Kofman (1968), se posicionavam numa franca vanguarda teórica sobre o tema. Mas a sucessão das mais variadas

leituras convergia para a idéia de que o artista seria capaz de reler o que se passa na realidade, recolocando ou traduzindo circunstâncias reais sob a linguagem própria das formas artísticas. Ele reapresentaria ou re-presentaria num novo invólucro formal, se podemos dizer, episódios, vivências, situações. Por este olhar, a tão-esclarecedora profundidade que Freud com méritos desbravou ao examinar as chamadas leis da representação psíquica, tornava consistente e inovador um *élan* teórico estético-psicanalítico.

Contudo, esta perspectiva esbarrava em um ponto bem sutil, em torno do qual o *Espaço Imanente* abriu o curso de sua leitura.

Para analisar o Moisés de Michelangelo, Freud supôs a precedência de um possível movimento velado das Tábuas da Lei. Moisés, como sabemos, está sentado. Reavendo os mais diversos estudos da criação, a análise freudiana aventa a hipótese de que aquele instante sucedera o momento da idolatria pagã dos hebreus. O personagem bíblico, sujeito à instabilidade de suas iras, teria permitido um desliz das Tábuas logo interrompido. E foi justamente a posição da mão direita do herói em relação ao braço direito que pressiona as Tábuas, de um lado, e a postura do indicador direito sobre a barba, de outro, que induziram Freud a presumir que uma **dimensão visível e concreta** estivesse na base daquela criação. Surpreendendo pela ousadia, este dado nos remetia ao

extremo oposto da importância das formas ou representações, sobre as quais a estética freudiana parecia girar, abrindo originalmente uma nova *démarche* no mundo de idéias freudiano.

Nessa análise, chamando também nossa atenção, Freud dirige-se ao Moisés como escultura e personagem, não se limitando apenas a circunstâncias pessoais de Michelangelo que alicerçassem sua obra. A relevância ao que abriga o espaço indica, assim, que a criação contém “concretamente” elementos que possibilitam a

compreensão do conjunto de sua **expressão**, deixando à margem o caminho de explicação da obra como **manifestação** subjetiva de Michelangelo. É lícito assegurar que ali a manifestação subjetiva se espelha na concepção da expressão artística, obrigando-nos a permanecer nos limites e no tempo do acontecer da criação.



Moisés, de Michelangelo

A dualidade expressão-manifestação nos fez retroceder quatro anos do estudo sobre o Moisés, impondo um segundo passo freudiano central em torno da arte: a análise sobre Da Vinci que aparece em 1910, sob o título, *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (FREUD: 1996). Freud não mais se restringia a uma simples dimensão visível, conforme assinalado em Michelangelo, mas a um segundo vestígio também concreto que permanecia, no entanto, velado ou invisível, aumentando em muito a novidade de seus passos

A imobilidade do sorriso encontrado na Mona Lisa fixava-se como primeiro dado concreto-visível. Ao acolher a interpretação de um crítico na qual predominava naquele sorriso algo passível de reflexão, frio e sem alma, Freud tornava mais sólida a suspeita de que o fantástico e misterioso permaneciam na pintura, tingidos de uma sensualidade tempestuosa. Estava convencido de que o sorriso ocultava um sentido. A possibilidade aventada pelo crítico de arte Vasari de que Da Vinci teria se esforçado para distrair seu modelo enquanto pintava, pretendendo conservar a feição sorridente em seus traços, o ajudou bastante a este respeito. A ela se agregava a sugestão, formulada por um biógrafo do artista, de que o sorriso da Mona Lisa estaria encarnando toda a experiência amorosa da humanidade civilizada como ideal feminino de Da Vinci. Apoiado sobre estas duas indicações, Freud reunia elementos suficientes para concluir que o sorriso teria seduzido o artista, por ser capaz de lhe evocar uma velha lembrança adormecida e suficientemente significativa, para que dela não se libertasse uma vez desperta.

A composição dos três personagens do quadro da *Virgem, Sant'Ana e o Menino*, que, aos olhos freudianos, nada tem de natural, impunha-se como segundo dado concreto-invisível. Freud se volta ali para o sorriso que aparece nos lábios das duas senhoras; afirma que, apesar de ser o mesmo do quadro da Mona Lisa, perde qualquer caráter enigmático e estranho, chegando a expressar, segundo suas palavras, “uma intimidade e uma silenciosa tranquilidade” (FREUD: 1996, Seite 184). Por este traço, ele assimila a cena representada a algumas impressões infantis do artista, cuja vida fora marcada pelas presenças femininas da mãe e da madrastra. Da Vinci teve, assim, duas mães: Catarina, a primeira e

verdadeira, de quem foi separado entre os três os cinco anos, e a madrastra, Donna Albiera. Com a obra, o artista teria reproduzido uma composição desses personagens, em que o sorriso de Sant'Ana encobriria o ciúme sentido por sua mãe, ao ver-se obrigada a ceder à rival o filho e o homem amado. Mas o que mais se destaca nessa pintura é o contorno de um abutre formado de modo estranho e não facilmente perceptível na veste da Virgem Maria, cuja descoberta se deve à Oskar Pfister, pastor e educador suíço, responsável pela aproximação da psicanálise ao domínio da educação e com quem Freud manteve uma extensa correspondência entre 1909 e 1938.

A descoberta era arrojada e, por se entrelaçar com uma circunstância da infância do artista, nos levou a assimilar um inesperado sentido nas ponderações freudianas. Freud se deteve em anotações feitas por Da Vinci sobre o vôo dos abutres, assinalando uma lembrança na qual ele rememorava o dia em que um deles pousara sobre seu berço, abrindo-lhe a boca com a cauda e batendo-a muitas vezes contra seus lábios. Hipótese freudiana: a cena, em questão, decorreria de uma fantasia que o artista construiu e transferiu posteriormente à sua infância, simbolizando a amamentação pela mãe na figura da ave. Como fontes deste elo materno-animal, Freud encontrava a crença na Antigüidade Clássica de uma característica feminina e auto-reprodutora do abutre e, desdobrando esta crença, a utilização da unissexualidade pelos padres eclesiásticos para reforçar a veracidade do nascimento virginal. Ele ainda supôs estar gravada nesta fantasia a aproximação sexual do artista, até cinco anos de idade, com a mãe (não com o pai). Além disso, ela se mostrava numa forma passiva, homossexual e feminina:

a cauda da ave substituíra um pênis, igualmente como a cabeça do abutre, seguindo o que se encontrava na maioria das figuras egípcias antigas, assumia a forma fálica.

No campo da mitologia, Freud ampliou esta formulação. Respalado na idéia de que algumas divindades egípcias agregavam o falo às figuras femininas, ele conclui que o artista, como homossexual, filho e fortemente ligado à mãe, quis expressar a união do masculino e do feminino pela figura do abutre. Suas investigações já haviam comprovado que na infância (de onde provém a fantasia do artista) os genitais masculinos se compatibilizam com a imagem materna: a criança, atraída eroticamente pela mãe, deseja possuir seu genital que ela vê como pênis. Alcançando o conhecimento posterior de que as mulheres não possuem o membro masculino, esse desejo pode se transformar no contrário, criando uma repugnância capaz de causar na puberdade impotência psíquica, misoginia e homossexualidade duradouras.

Em linhas gerais, Da Vinci teria encontrado a ocasião para manifestar no quadro da *Virgem, Sant'Ana e o Menino* conteúdos mnemônicos de sua vivência infantil materna, associados a antigas dimensões míticas. As duas referências, vivencial e mitológica, por precederem a criação, dão um tom mais temporal do que espacial à pintura.

2. A Gradiva de Jensen

O ápice da articulação entre imagem psíquica e a referência espaço-temporal de um acontecer no horizonte da criação artística nos levou a um terceiro momento do olhar freudiano sobre a arte com *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*, de 1907, cujo foco é o romance *Gradiva*, escrito em 1903 por Wilhelm

Jensen. Com ela, o *Espaço Imanente* desenhou suas próprias bases.

A análise freudiana resgata a trama do romance, pautada no delírio e sonho do personagem Norbert. Este viu num dia uma escultura que se encaminhava artisticamente para o lado. Passou a denominá-la de “Gradiva”, que significa, “a que avança” (FREUD: 1993, Seite 35). Dando asas à sua imaginação, atribuiu um corte grego aos seus traços fisionômicos, concluindo fantasiosamente que ela teria uma origem helênica. Desde então, seu dia-a-dia se altera significativamente. Se antes não prestava muita atenção nas mulheres, sob o “reaparecimento” contínuo da estátua, muda sensivelmente de atitude. Passa a olhar os pés femininos, infantis e adultos, mas, para desgosto seu, chega à conclusão de que o andar da Gradiva não era real.

Multiplicando curiosas proximidades e ligações, os símbolos que se acoplavam ao delírio de Norbert seguiram seu curso peculiar numa nova elaboração em relação ao seu “objeto”. Ele sonha com a antiga Pompéia e logo se depara com a Gradiva. Vê a cidade ser destruída e a figura se desvanecer sob uma chuva de cinzas. Quando desperta, encaminha-se à janela de sua casa e ouve os trinados de um canário. Volta os olhos para a rua e se deixa arrastar pela fabulosa idéia de que lá estava a sua Gradiva. Tenta sem sucesso segui-la, redirecionando, logo após, sua atenção para o canário. Para sua surpresa, sente-se como ele atado, aprisionado. Querendo libertar-se desta sensação obscura de aprisionamento, resolve empreender uma viagem à Itália cujo destino final seria Pompéia, mesmo reconhecendo que o móvel de sua decisão encerrava mistérios. Freud não deixou de notar, neste instante, uma significativa e

indissolúvel comunhão de Norbert com a estátua.

E é sob a pressão deste elo que sua fantasia passa, ao longo da viagem, a se realimentar com elementos da realidade, inflamando seu delírio. Assim, entre várias circunstâncias em instantes diferentes, ele chega a visualizar um vulto que confunde com a própria Gradiva do baixo-relevo e a denomina de Zoé. As ocorrências passadas na Itália passam a se reportar a este imaginado encontro de Norbert com uma Zoé-Gradiva, enredada nas malhas de seu delírio.

Dois grandes aspectos desta “incursão delirante” foram assinalados no *Espaço Imanente*. De um lado, a transposição do que é real e concreto na escultura para símbolos que, ao multiplicarem sinuosas e imaginadas ligações, formavam uma linguagem própria e extraordinária. De outro, a implantação das percepções delirantes de Norbert nesta linguagem, sob heranças psíquicas de fantasias e suas diversas formas ou representações, abrangentes a episódios corriqueiros como a visão da escultura, a observação dos pés femininos, os trinados de um canário e o encontro com Zoé em Pompéia. Recolocava-se, assim, o que fora descoberto com o *Moisés* – um suposto movimento regressivo da mão direita no continente ou **espaço** próprio da estátua – e *Da Vinci* – a apresentação velada do abutre no **espaço** da pintura como mola de incursão pelo **passado** do artista. Na *Gradiva*, de modo mais elaborado, o convívio com circunstâncias reais enredava o delírio de Norbert com profusas referências que flutuavam pela conjunção de um **espaço vivido** com um **tempo percebido e fantasiado**.

O que isto significava?

Do *Moisés* à *Gradiva*, indicávamos como Freud articulava pela arte o espaço com o tempo. Ou, lembrando o prefácio de Estrella Bohadana ao *Espaço Imanente*, resgatávamos, sob o olhar psicanalítico, a arcaica noção grega de τόπος (*topos*) – lugar. Pois, no dizer da autora, os gregos arcaicos admitiam que o estar no mundo não implicava sair da ordem dos acontecimentos para um tempo puro de reflexão; o *topos* seria definido no momento mesmo de um acontecer próprio, singular, englobando o tempo da experiência vivida em um lugar. E é deste acontecer que Bohadana reencontra, no centro do *Espaço Imanente*, a mesma referência que anima a situação do herói homérico. Segundo assinala, a consumação do ato heróico para os gregos é o momento de constituição do herói, do *topos* e de um tempo circunscrito ao próprio acontecer. Na esteira desta verificação, ela relembra de que modo Homero trata um simples raiar da manhã como o instante privilegiado do irromper da “Aurora de róseos dedos” (BOHADANA *apud* SKLAR: 1989, p.11) – o acontecer de um novo dia.

Seguindo a autora, chegávamos, assim, a uma espécie de odisséia da imagem, caminhando da valorização do mundo concreto à percepção que o espectador tem da obra. E foi justamente desta última dimensão que repensamos sob que base se constitui o direcionamento das idéias lacanianas para a arte.

3. Lacan e a arte

Dois momentos indicados por Lacan no quadro *Os Embaixadores*, pintado por Hans Holbein em 1533, tocando diretamente a relação que se estabelece entre a pintura e a percepção do espectador, abriram aqui nosso caminho.

O primeiro momento refere-se à percepção em conjunto dos personagens

em pé ao lado dos objetos. Parecem formar uma unidade, cujo sentido nos leva a reconhecer a época de criação da pintura – a renascença, sem dúvida. O segundo momento diz respeito à presença do objeto. Enigmático, sem se mostrar com nitidez, permanece velado, desconhecido, ou, mesmo, indiferente.



Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981)

Lacan esquece a concisão, ao indicar de que modo este objeto impõe inúmeros obstáculos ao espectador para ser decifrado. Por sua indeterminação, ele permanece perceptivamente inacabado para o espectador, que se rende ao mistério daquela presença, sem dúvida, imprecisa. Em torno da insistência desta obscuridade, Lacan sublinha que a percepção do quadro toca justamente no que não é claro, não evidente na situação. Daí ter percorrido o acabamento de uma perspectiva que realça como o olhar não consegue de fato “visualizar precisamente” o objeto: trabalha por ensaios e erros na sua identificação. Simboliza o objeto.

O trabalho de tradução na circunstância, alternando presenças e ausências entre símbolos, é bem nítido. Mas Lacan parecia querer dizer mais com seu comentário.

O objeto saliente tinha algo a nos revelar. Ele é um pergaminho, de fato. Está colocado um pouco à direita de quem está em pé no canto esquerdo e tangencia a vestimenta do outro personagem. Avançando um pouco por este indício perceptivo, imaginamos o traçado de uma reta que terminasse o encontro do objeto com personagem da direita, se estendesse em seguida ao

personagem da esquerda e dele à extremidade do velado pergaminho. O resultado nos surpreendia. Sob o esboço desta nova articulação, descortinávamos a presença de um triângulo retângulo na base do quadro, em que as retas traçadas aderiam por analogia à composição de dois

catetos e o pergaminho à extensão de uma hipotenusa. Afastando-nos um pouco da valorização à alternância simbólica na situação, equacionávamos a distância do objeto aos personagens sob a prevalência de uma figura que se abrigava na própria montagem dos componentes da pintura. Deslocávamos, em síntese, a indeterminação do olhar tão enfatizada por Lacan, à insistência de uma configuração geométrica que se **a-presentava** nos limites da criação.

Descobríamos uma artimanha do mestre francês ou nos precipitávamos numa interpretação ousada?

Numa releitura mais atenta de alguns pontos básicos da obra lacaniana, verificamos que, de fato, o realce ao concreto se ampliava e recolocava ali o papel dos símbolos. Pelo esquema óptico, inicialmente, quando Lacan pontua as etapas que convergem para a produção de uma imagem real e invertida de um objeto no psiquismo, constatamos que a inversão da imagem se estruturava realmente pela situação dos objetos “reais e concretos” ali presentes, o vaso e as flores. Desta condição de realidade, chegamos à decodificação das diversas articulações entre os símbolos através da “rede 1-3”, como foi chamada por Lacan,

assinalando que ele aliava à correspondência entre o físico e o concreto uma autonomia dos símbolos, marcada por uma auto-anulação dos mesmos num certo momento de suas combinações. Finalmente, ao repassarmos as ponderações lacanianas sobre o conto de Edgard Allan Poe, *A Carta Roubada*, concluíamos que a tensão causada pelo desaparecimento do bilhete ali mencionado – em torno do qual os personagens tramam relações – tornava-se central para que os símbolos se combinassem.

Breve, o direcionamento assumido por Lacan para a arte manifestava a proximidade não diretamente expressa em seu sistema entre o que a criação artística a-presenta concretamente e as combinações psíquicas do que representam os símbolos. Sob esta perspectiva, a análise da arte repensava os inter-relacionamentos artista (sujeito)–obra (objeto) e espectador (sujeito)–obra (objeto), indicando que o artista, a obra e o espectador demarcavam fronteiras em torno da premência de um espaço que resultava da imanência de um encontro entre os três, dimensionando o tempo pela duração da experiência ali vivida.

Considerações finais

Caso seja viável resumir um livro em algumas linhas que indiquem o volume de questões, sugestões e divagações que contém, diríamos que o *Espaço Imanente* concentra uma linha de reflexão sobre a psicanálise que confronta a cisão entre o psiquismo e a realidade extrapsíquica, na interface que aproxima a psicanálise da arte em Freud e Lacan. De suas demarcações teóricas, a arte, significativamente explorada nos dois sistemas, torna-se um domínio para o qual confluem indícios físicos que provêm dos objetos – sob a forma de impressões – e imagens que permitem

ao artista e ao espectador captarem “mentalmente” o que é real e concreto – sob a referência psíquica de percepções ou representações. Insólito na posição que defende, sem ferir o rigor que sustenta, este ensaio leva às últimas consequências a demonstração de que, sob o olhar freudo-laciano, as imagens artísticas tomem um sentido próprio na mente (do artista e do espectador) que acolhe, paradoxalmente, um vínculo com a situação física dos objetos na realidade. Cada imagem transforma-se assim no pólo de convergência do que é interno – representado no tempo de uma percepção – e externo – apresentado numa circunstância, estado ou espaço físico; de modo conciso, as imagens assumem a identidade de um sinal que “passa por” representações e impressões, fundando na inerência ou imanência de sua “viagem” uma odisséia própria.

Referências

1. BOHADANA, Estrella. A Imagem: uma Odisséia. In: SKLAR, Sergio. **O Espaço imanente**: um estudo psicanalítico sobre a arte em Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Imago, 1989. 157 p.
2. FREUD, Sigmund. Die Traumdeutung. In: ---. **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1987. Band II/III. 724 Seiten.
3. _____. Der Wahn und die Träume in W. Jensens “Gradiva”. In: ---. **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1993. Band VII. 496 Seiten.
4. _____. Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. In: ---. **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1996. Band VIII. 502 Seiten.
5. _____. Das Motiv der Kätschenwahl. In: ---. **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1991. Band X. 481 Seiten.
6. _____. Der Moses des Michelangelo. In: ---. **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1991. Band X. 481 Seiten.

7. _____. Der Moses des Michelangelo. In: ---. **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1991. Band X. 481 Seiten.

8. _____. Eine Kindheitserinnerung aus "Dichtung und Wahrheit". In: ---. **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1986. Band XII. 354 Seiten.

9. _____. Das Unheimliche. In: ---. **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1986. Band XII. 354 Seiten.

10. KOFMAN, Sara. **L'enfance de l'art**. Paris: Payot, 1968.

11. SKLAR, Sergio. **O Espaço imanente**: um estudo psicanalítico sobre a arte em Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Imago, 1989. 157 p.