Gustavo Henrique Dionisio

Pede-se abrir os olhos.

Psicanálise e reflexão estética hoje.

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte das exigências para a obtenção do Título de Doutor.

Área de concentração: Psicologia Social

Orientador: Prof. Dr. João Augusto Frayze-Pereira

São Paulo
2010

PEDE-SE ABRIR OS OLHOS.

PSICANÁLISE E REFLEXÃO ESTÉTICA HOJE.

Gustavo Henrique Dionisio

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

_____

_____

Tese defendida e aprovada em:___/___/_____

Sumário

Resumo p. iii

Agradecimentos p. iv

Introdução (estabelecimento de um enquadre) p. 1

Capítulo 1) **Fora da clínica, fora de lugar?** p. 12
Desdobramentos e contradições da aplicação
1.1) Expressão e desejo p. 22
1.2) *Ego Psychology*: o legado da psicanálise da arte p. 28
1.3) Problemas metodológicos: a filosofia da aplicação p. 45
1.4) Psicanálise e Estética da Recepção p. 54

Capítulo 2) **Do Extraclínico à Implicação** p. 71
Psicanálise, arte da escuta
2.1) Articulações francófonas de agora p. 74
2.2) Donald Kuspit e a influência anglo-saxônica p. 82
2.3) Novos fundamentos, reconstruções: psicanálise lá e cá p. 92
1.5) Psicanálise implicada p. 115

Capítulo 3) **De outubro em diante, reflexões estéticas em inglês** p. 129
Hal Foster et. alli.
3.1) Primeira repetição. Cinismo e falsidade? p. 133
3.2) Segunda repetição. Experiências do real: angústia e trauma p. 144
3.3) Hiper-realismo e pictograma p. 151
3.4) Abjeção, poética do estranhamento p. 167
3.5) Terceira repetição. Enquadre, arte e clínica p. 190

Capítulo 4) **Restos e aberturas, cortes e indícios** p. 204
Georges Didi-Huberman
4.1) Estranha temporalidade: o olhar e a quadratura do amorfo p. 206
4.2) Do informe ao fetiche: olhar perverso p. 228
4.3) Sintomas da visualidade p. 241
4.4) Perder de vista: Minimalismo e figurabilidade p. 250
4.5) Estética e psicanálise p. 271

Psicanálise, reflexão estética p. 280

Referências Bibliográficas p. 314

Resumo: O presente trabalho pretende investigar como é feita a utilização da teoria psicanalítica no cenário da reflexão estética e da crítica de arte contemporâneas. Para tanto, o recorte se concentra em dois pensadores que se tornaram significativos na atualidade, embora não sejam os únicos: o crítico Hal Foster e o historiador da arte Georges Didi-Huberman. O objetivo da investigação é mostrar em que medida os conceitos gerados na práxis psicanalítica possibilitaram interpretações de ruptura no campo da estética tradicional. Essa modalidade de análise só se torna possível uma vez que se abandona o paradigma da psicanálise aplicada, ainda corrente no cenário extraclínico. Por fim, a proposta visa sustentar que a operação do amorfo, gerada no interior da pesquisa, pode lançar luz a certas experiências estéticas que vão da modernidade à pós-modernidade das artes.

Palavras-chave: psicanálise; estética; figurabilidade; posterioridade; amorfo.

Abstract: This work intends to investigate the use of psychoanalytic theory within the aesthetic and critical contemporary art field. To this purpose, this study focuses on two philosophers who have become significant in our time: the critic Hal Foster and the art historian Georges Didi-Huberman. This study aims to show how far the concepts generated in psychoanalytic praxis allowed interpretations that disrupt the field of the traditional aesthetics. This type of analysis is possible once we abandon the paradigm of "applied psychoanalysis", which is still current in non-clinical setting. Finally, the proposal wants to argue that the category of the amorphous, generated in this research, may clarify certain aesthetic experiences that range from the modernity of art through the post-modernity.

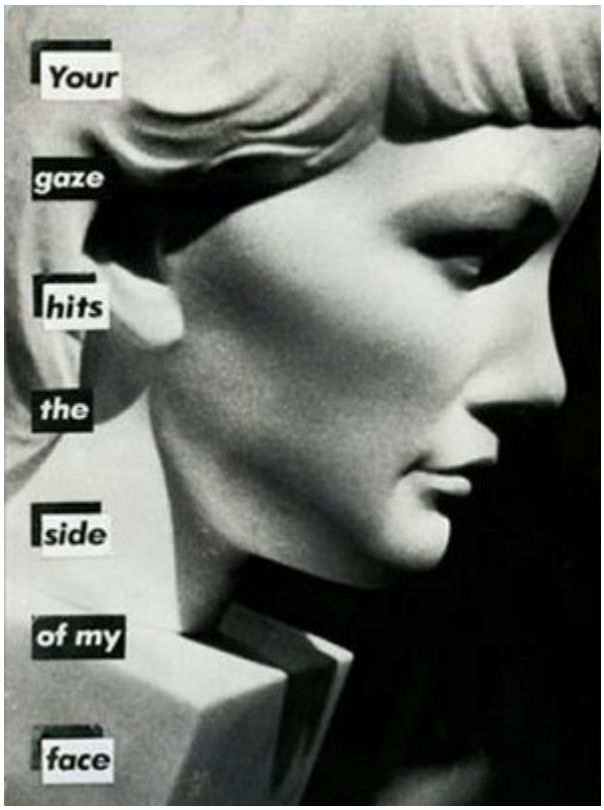
Key-words: psychoanalysis; aesthetics; figurability; deferred action; amorphous.

Résumé: Le présent travail soutient l'investigation à propos de l'utilisation du méthode psychanalytique chez la refléction estéthique et la critique d'art contemporaines. Pour cela, le découpage principal de la recherche se concentre dans le travail de deux théoriciens qui ont devenu très importants à l'actualité: le critique Hal Foster et l'historien de l'art, Georges Didi-Huberman. Le but de cette investigation est de faire constater dans quelle mesure les conceptions provenantes dans la pratique psychanalytique ont permis les interprétations de rupture dans le champ de l'esthétique traditionnelle. En outre, ce genre d'analyse est concevable seulement quand on renonce au modèle de la psychanalyse apliquée bien que dans le milieu extra-clinique il soit courant. Finalement, la thèse vise soutenir que l'opération de l'*amorphe* - developpé au sein de ma recherche -, pourrait éclaircir quelques expériences esthétiques qui partent de la modernité jusqu'à la post-modernité des arts.

Mots-clés: psychanalyse; esthétique; figurabilité; posteriorité; amorphe.

Agradecimentos

À minha família, pelo apoio de sempre, Antonio, Inês e Fabrício; também à outra parte dela, Lucia, Roberto, Bachian, e dona Flora; a Flavia, por fazer parte disso tudo *et pour être ma petite* Flô; ao meu orientador, João Augusto Frayze-Pereira, mais uma vez por sua generosidade, sabedoria e paciência(!); ao Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte do Instituto de Psicologia da USP, pela oportunidade de realizar o trabalho, assim como aos professores do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho; a Sônia Salzstein e Nelson da Silva Junior, pela imensa colaboração em meu exame de qualificação; a Nalva e Ciça, que vão se livrar de mim(!); ao Daniel Delouya e Cathe Koltai, pela psicanálise que me dão dia a dia; aos afilhados Rodrigo, Fabio e Luiz Gustavo, por nossa amizade canina; e também, aos amigos Edu Serrano, Adilson Mendes, Marcelo Checchia, Cadu Machado, Soninha França, Silvio Yasui, Roberta Kelly e Gaël Cardoso, que estão sempre por aí.



Barbara Kruger, *Untitled*, 1981.

Introdução

(estabelecimento de um enquadre)

As últimas palavras do livro *Arte, Dor. Inquietudes entre estética e psicanálise,* de João Augusto Frayze-Pereira, definem uma exigência ao leitor: o estado presente das relações entre arte e psicanálise reivindicaria, do campo investigativo, "mais reflexão sobre os modos de presença da Psicanálise no campo particular da atual Crítica de Arte" (2005, p. 377). O estudo que ora se apresenta tem o propósito de atender, ainda que de maneira parcial, a essa convocação.

A primeira investida desta pesquisa consistia no mapeamento de referências que os catálogos de exposições brasileiras atuais fariam à psicanálise. Com esse objetivo, procurei investigar os rastros da "crítica psicanalítica" em dois grandes museus paulistas que conservam arte contemporânea, a saber: o Museu de Arte Moderna (MAM-SP) e o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP). Ainda que a investigação tenha se concentrado em um intervalo de tempo bastante modesto, do ano de 2000 a 2005, pouquíssimas (para não dizer nenhuma) foram as citações encontradas. Parcos, também, são os exemplos de teóricos ou críticos de arte brasileiros que se apoiam no dispositivo psicanalítico. A premissa que iniciou este projeto de pesquisa era, portanto, descobrir, nos catálogos de exposições brasileiras atuais, quais traços da criação freudiana podiam ser encontrados na formação dos autores.

Historicamente, por exemplo, já tivemos no país dois representantes da crítica de arte que flertaram com a psicanálise entre os anos 1920 e 1940. Osório Cesar é um exemplo notório: psiquiatra que atuou em aos menos três periódicos da imprensa paulistana, escreveu sobre arte ao longo de toda sua vida e nunca deixou de declarar sua influência psicanalítica. Mário Pedrosa, por outro lado, um dos principais críticos brasileiros, após o período fenomenológico de suas intervenções, debruçou-se sobre a psicanálise e incorporou de vez a versão freudiana do inconsciente (Dionisio, 2004).

Esta ausência, que me fez abandonar o primeiro objetivo, levou-me no entanto a encontrar um estimulante material de pesquisa na revista norte-americana *October*. E é com base no exame desse material que se define, mais especificamente, a tarefa que será aqui realizada: compor um campo teórico consistente para verificar a utilização da psicanálise feita pela reflexão estética atual. A paisagem que engloba parcela considerável desta crítica de arte toma para si, ao pé da letra, os principais pontos discutidos por Freud em *Além do princípio de prazer*, um dos mais controversos trabalhos do criador da psicanálise.

Cabe assinalar que os ensaios encontrados na revista quase nunca se referem à psicanálise que lhes é compatriota, ou seja, aquela que foi encarnada institucionalmente pela Psicologia do Ego e cujos autores principais são Ernst Kris, Heinz Hartmann, Otto Fenichel e Rudolph Loewenstein. É peculiar, portanto, o fato de que as intervenções de *October* façam sempre alusão ao seu mais conhecido rival – Jacques Lacan. O embate entre ele e os analistas "americanizados" se tornaria, com efeito, um capítulo notório da história da psicanálise, e mencionar aqui essa disputa cumpre apenas uma necessidade informativa: Kris, como veremos no primeiro capítulo deste trabalho, foi reconhecidamente um dos principais analistas a se interessar pelas conexões entre psicanálise e arte. Antes de ter se tornado discípulo direto de Freud, cabe lembrar que também fora curador e historiador da arte. Por outro lado, em junho de 1932, mesmo ano em que publicava sua tese sobre o caso Aimée, Lacan, de sua parte, viria a iniciar sua análise didática, talvez de maneira não deliberada, com... o próprio Loewenstein.

Mas retornando ao tema central, alusões à psicanálise podem ser encontradas ao longo de toda a história de *October*, estejam elas mais restringidas às citações de Freud e do próprio Lacan, ou ainda, em casos mais rarefeitos, como os de Melanie Klein e Donald W. Winnicott. Pode-se encontrar, pesquisando diretamente os volumes, um número considerável de artigos que, de um modo ou de outro, se remetem ao inventor da psicanálise e aos seus seguidores: surgem, ali, tanto alusões mais esporádicas, como nos exemplos de Yves-Alain Bois, Hower Singerman, James Meyer, e, ainda de maneira mais tímida, Silvia Kolbowski, quanto àquelas que apresentam maior recorrência e

sistematicidade, como é o caso de George Baker, Mignon Nixon e Parveen Adams (os dois primeiros são historiadores da arte e integrantes do corpo editorial da revista; a segunda, professora de psicologia na Universidade de Brunel, é convidada com certa frequência a editar volumes especiais).

Neste contexto de arte e psicanálise nos Estados Unidos, os principais articuladores são os editores Rosalind Krauss e Hal Foster, como se sabe. Recém-saídos da *ArtForum*, ambos promoverão uma discussão aberta entre pós-modernismo e psicanálise, tomando esta última como ferramenta privilegiada para a discussão. O estímulo à intertextualidade se tornaria evidente desde o início da revista, e a abrangência da realidade social com a qual os críticos se debatiam em meados dos anos 1970, momento em que surge o periódico, não deve passar aqui despercebida. Sob tais circunstâncias, o "desejo expresso pelas editoras da *October* [Krauss e Annete Michelson, sua parceira na ocasião], o de um profundo debate teórico interdisciplinar, era sintomático da crescente aceitação de que algo havia efetivamente mudado na arte", conforme indica Michael Archer (2001, p. 152).

No tocante à relação entre os dois campos, Foster por exemplo publicou, além dos artigos dedicados à revista, dois outros ensaios que ganhariam rara influência no cenário crítico. *Compulsive Beauty* – sua tese de doutoramento, realizada sob a orientação da própria Rosalind Krauss – e *The Return of the Real* viriam a se tornar intervenções necessárias a qualquer um que desejasse estabelecer uma discussão mais pormenorizada da arte recente. Krauss, por sua vez, foi de fato pioneira em importar o vocabulário analítico para o discurso crítico, atividade que inclusive vem exercendo do final dos anos 1970 até o momento presente, como se pode notar no compêndio de ensaios que reúne em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,* livro repleto de reflexões que atravessam três décadas de experiência crítica. Seu conhecido *The Optical Unconscious*, lançado pouco tempo antes (meados da década de 1990), demonstra um interesse pelas teorias de Lacan que vai do início ao fim dos argumentos.

Este breve preâmbulo convém ao anúncio a um extraordinário paradoxo. No ano de 2005, a revista *October* publicou um número praticamente todo

dedicado à psicanálise (*Summer, 113*).[1] A espinha dorsal desta edição, ao que me parece, se apoia no artigo da psicanalista Juliet Mitchell, intitulado *Theory as an Object* ("Teoria como um objeto", numa tradução livre). Já a crítica e historiadora da arte Mignon Nixon, além de introduzir e editar o volume, propõe uma extensa discussão sobre arte e *setting* em *On the Couch* ("No divã"), texto que vem logo em seguida; em complementação, encontram-se duas entrevistas, uma com Thomas Hirschorn e outra com a própria Mitchell. Além disso, o número também publica a análise em que Monica Ámor se debruça sobre o trabalho de Gertrud Goldschmit (1912-94), a partir de uma obra exibida pela primeira vez em 1969 no Museu de Belas Artes de Caracas (obra que consiste, grosso modo, em um emaranhado de redes e fios de metal "conectados e dispersos irregularmente no interior de um cômodo"). Este ensaio, ao contrário dos demais, quase não se refere à psicanálise. *Another Geometry: Gegos's Reticulárea* é o título da intervenção de Ámor ("Outra geometria: Reticulárea de Gego – 1969-1982").

Com isso, resta saber onde residiria o paradoxo mencionado. Historicamente, é sabido que Juliet Mitchell começara sua carreira intelectual investigando o movimento feminista e as questões de gênero a ele relacionadas; tais estudos se concentravam na discussão acerca da posição "inexistente" e do lugar "escondido" da mulher – segundo expressão da autora – em nossa sociedade das décadas de 1950 e 60, das quais ela fora contemporânea. E como a própria Mitchell reconhece, esta foi sua porta de entrada ao campo psicanalítico. O encontro definitivo, que acontece a partir de *Psicanálise e Feminismo,* publicado em 1974, obrigaria Mitchell a se aventurar pela prática clínica, experiência pela qual nunca havia passado.

Suas publicações mais recentes tendem a discutir – além da questão sobre a sexualidade, a mulher e a violência – a horizontalidade e agressividade das relações fraternas, tal como se observa em *Siblings: Sex and Violence* (2003), assunto que a propósito é muito explorado pelos psicanalistas. Em sentido estrito, portanto, suas intervenções não se preocupam fundamentalmente com a experiência artística. Além de não ser crítica,

[1] Não é o único: o volume de nº 58, lançado no outono de 1991, também se dedicava ao tema. "Rendering the real" é o subtítulo desta publicação.

curadora ou historiadora da arte, a maioria das incursões de Mitchell pelo tema se concentram na literatura e não nas artes plásticas, como ela mesma declara em seu ensaio para o número 113.

Isto dito, talvez coubesse perguntar aos editores de *October*: por que esta psicanalista teria sido escolhida para ser o personagem central deste número? Existem vários outros que poderiam estar aí... Ademais, sua "posição" psicanalítica, diferentemente do *establishment* editorial da revista, está muito mais próxima da corrente kleiniana-winnicottiana. Nixon, por exemplo, que neste volume também foi responsável pela entrevista com a psicanalista inglesa, não esconde sua inclinação à corrente lacaniana, assim como fazem diversos autores que publicam periodicamente na revista. O que explicaria, afinal, esta presença? Eis a questão que incentivou um novo posicionamento para desenvolver esta investigação.

Como hipótese inicial, serviria a constatação de que October comemora uma abertura saudável às diferentes linguagens e referenciais – tal como se espera de uma revista que investe maciçamente na intertextualidade. Por outro lado, além disso, a "convergência entre feminismo, psicanálise e teoria do filme" (Foster, 1996, p. 184), que influencia todas as transformações da arte contemporânea entre 1960 e 1990, também poderia justificar sua presença no núcleo dessa discussão.

A meu ver, a resposta mais adequada seria no entanto muito mais simples, uma vez que se encaminha ao conteúdo da discussão apresentada por Mitchell – a "teoria como um objeto" –,como veremos na conclusão deste trabalho. E a resposta é óbvia porque pensar a teoria *como* objeto supõe afirmar que qualquer teoria pode assumir esse lugar, ou, de igual modo, perdê-lo. É certo que, para ser interpretada, a arte demanda um sem-número de possibilidades discursivas, fazendo com que resista bravamente "ao reducionismo dos discursos sobre elas proferidos" (Frayze-Pereira, 2005, p. 376). Esta tensão entre teoria e objeto acabou se tornando um dos pontos centrais da investigação.

Nestas circunstâncias, antes se poderia refletir sobre determinados percursos realizados pela atividade psicanalítica que se lança ao fenômeno

artístico. No que concerne especificamente à recepção de arte, por exemplo, que tipo de interpretação a práxis freudiana poderia oferecer? Considerando que as diferentes artes, "na condição de obras de cultura que ultrapassam o momento imediato de sua instauração no mundo" (Frayze-Pereira, 2005, p. 376), são unidades de múltipla significação, quais leituras se tornariam praticáveis? E ainda que amparados no dispositivo inaugurado por Freud, como seria possível trabalhar com textos e obras sem sermos psicanalistas? Por fim, como se pode escapar da famigerada ideia de psicanálise selvagem?

A relação entre psicanálise e arte é tão antiga quanto tensa, e não é difícil contar a quantidade de perigos que reside nessa região fronteiriça. Não obstante, seja no campo da crítica ou do fazer artístico, a psicanálise hoje se instala de maneira definitiva como obra de cultura. Hoje já não é mais possível voltar atrás. Em função destas constatações, vejo-me obrigado a aprofundar o recorte: o estudo que ora se apresenta visa investigar, portanto, e por meio de análises textuais, a presença da psicanálise na atual teoria da crítica de arte.

Desse modo, minha hipótese de base dialoga com a pesquisa realizada neste mesmo campo por *Arte, Dor*, para onde se deve retornar. Ali, Frayze-Pereira sugere, bem perto de "inconcluir", que

> o contato com a Psicanálise apenas através dos livros, no campo da Crítica, bem como no da Clínica, corre alguns riscos. Pode levar o interprete a fazer sobrevoos conceituais e a cair na rede confortável das representações abstratas, cognitivamente anestésicas e emocionalmente indolores, que o levam a se afastar da Psicanálise e a perder de vista a própria Arte (...) Resta saber, entretanto, *como o crítico que não é psicanalista fará uso dessa experiência* [...] (2005, p. 377, grifos meus)

Noutra perspectiva, ao debater com o crítico literário Georg Steiner, cuja doutrina reza que toda arte supõe uma "passagem do sentido ao significativo", Donald Kuspit declara em "Use and abuse of applied psychoanalysis" que a diferença essencial entre os críticos praticantes e os não-praticantes da análise

se baseia em apenas um fato: para os primeiros, a interpretação psicanalítica dos fenômenos culturais parece reverter a passagem que vai do sentido ao significativo, transformando assim em *mero* sentido o que deveria ser considerado relevante. Em outras palavras, uma vez que a psicanálise não se limita a ser uma filologia, ela acaba frustrando a vontade mais imediata de se celebrar a "ausência de sentido" *(meaningfulness*), pois, de acordo com a opinião de Kuspit, nunca adere à "substancialização" que é desejada pela cultura.

Além disso,

> (...) não-psicanalistas que praticam psicanálise aplicada tornam-se particularmente incertos e ambivalentes a respeito de seu uso – autocontraditórios quanto à sua aplicação. Essa autocontradição não é simplesmente seu problema objetivo e subjetivo; ela nos indica algo sobre a própria problemática da psicanálise aplicada. Mas a questão é o que essa autocontradição nos pode ensinar sobre a psicanálise aplicada – em que medida essa dolorosa, peculiarmente rigorosa autocontradição nos diz a respeito dos problemas dialéticos (para usar essa palavra já tão gasta, mas ainda inescapável) da psicanálise aplicada (Kuspit, 1995, p. 316).

Ainda assim, o problema também se refere ao nível inconsciente – como não poderia deixar de ser – que subsiste nas intersecções entre psicanálise e cultura, pois, "onde há inconsciente, há psicanálise".[2] A maioria dos ataques às saídas extraclínicas surgiram como defesa contra as teses antropológicas de Freud, assim como manifestam sua resistência diante do "pessimismo" freudiano quanto à civilização em que vivemos. As controvérsias a propósito de *Totem e tabu*, *Moisés e a religião monoteísta*, assim como a má recepção de *Mal estar na cultura*, *O futuro de uma ilusão* e *Moral sexual civilizada* atestam este fato com bastante clareza. Segundo Kuspit, seria a falta de um exame rigoroso a respeito dessa ambivalência seria o grande responsável "pelo sentido, em meio aos estudiosos da cultura não-analistas, de que a psicanálise

[2] Paul-Laurent Assoun (comunicação pessoal, janeiro de 2009).

aplicada não apenas castrou e assassinou, mas também desmembrou de tal maneira o objeto cultural de sua investigação que não se pôde reorganizá-lo novamente" (1995, p. 316).

A hipótese é de certo modo pertinente; contudo, parece-me que, a essa visada de fundo assumidamente sociológico, falta ainda discutir problemas conceituais em torno das principais categorias psicanalíticas que se lançam à elucidação da experiência com a arte, como é bem o caso, a título de exemplo, do popular mecanismo de sublimação. O que a maioria dos autores esquece, e em especial aqueles que não partem do campo psicanalítico propriamente dito, é que a despeito da ambivalência que se revela no interior das teses culturais de Freud, há também ali um movimento sistemático de desconstrução e de reconstrução, correção teórica permanente que pulsa ao longo de toda a sua produção intelectual. E, no que tange à arte e à reflexão estética, também não se pode assistir, ao longo dos últimos anos, a uma série considerável de redimensionamentos epistemológicos?

Partindo de circunstâncias como essas, o estudo almeja estabelecer conexões entre dois personagens significativamente reconhecidos no circuito do pensamento recente, a saber, o já citado Hal Foster e o historiador da arte Georges Didi-Huberman. A opção se justifica: importando conceitos psicanalíticos que trazem luz às obras por eles analisadas, ambos trabalhariam sob uma modalidade de psicanálise que vai além da fácil aplicação dos conceitos, bem como ainda se afastam da tentadora vontade patográfica, selvagem em quaisquer casos.

Em certa medida, o fato de que Foster recorra à psicanálise lacaniana, antiamericana por excelência, abriria portas à entrada de um pensador francês como Didi-Huberman, fazendo com que as duas intervenções se tornassem complementares. Investigando questões estéticas de ordem "pré-representacional" – neste caso, pela via da abjeção e do horror – Foster se vê obrigado a acessar as teorias do trauma e da repetição, assim como a topologia do real, cujo anel forma uma tríade com imaginário e simbólico. De inspiração mais freudiana, Didi-Huberman estende seu raciocínio ao encontro de processos regredientes que configurariam, em princípio, a apreensão

estética da arte moderna. Conceitos como “pele”, “detalhe”, “pano” e “incarno”, por exemplo, desenvolvidos no início de seus estudos, dão provas de uma modalidade de recepção que se institui pela via de uma “metateoria”, chegando a se comparar a um esforço de construção metapsicológica, como aqui pretendo sustentar. Com isso, suas intervenções também conseguem ir além, pois se demonstrariam capazes de enfrentar não só o embate com a arte moderna mas sobretudo com aquela que surge logo depois.

Em termos metodológicos, deve-se verificar que, implicados com os trabalhos que recebem, os autores escolhem as psicanálises que se revelam *necessárias à recepção das obras,* e não o contrário – o que por outro lado não significa que sejam “ecléticos”. De modo mais preciso, cada discussão que Foster e Didi-Huberman suscitam é sempre guiada pela demanda das obras de arte, de maneira que eles nunca se aferram, *a priori*, a uma determinada escola psicanalítica, embora mantenham a letra freudiana como ponto de partida (é o que sempre se espera, por outro lado, de qualquer psicanalista).

Nestas circunstâncias, o primeiro capítulo se responsabiliza pelo levantamento de um panorama sobre a noção de psicanálise aplicada, procurando encontrar suas características essenciais, suas contradições e seus principais desdobramentos. A seguir – capítulo 2 –, procuro costurar diversas perspectivas de psicanálise “fora” da clínica (na verdade ela não está fora, como veremos). Partindo da condição *extramuros*, consagrada por Jean Laplanche, e passando depois pela teoria do *desligamento* de André Green, chegaremos, numa terceira viragem, à proposição de uma psicanálise *implicada*,[3] concebida por João Frayze-Pereira. A meu ver, esta categoria conseguiria subverter de modo consistente os (ab)usos feitos pelo método da aplicação, uma vez que ela oferece uma abordagem original do problema. De qualquer modo, todas as facetas serão pensadas no interior do que se pode chamar, enfim, de *experiência psicanalítica*.

As reflexões desenvolvidas pelos críticos-historiadores ora selecionados serão examinadas na segunda parte do trabalho. No capítulo 3, pretendo

[3] Muito recentemente, Jean-Michel Vives sugeriu, em sua introdução ao nº 80 de *Cliniques méditerranéennes*, que o objetivo deste volume, longe de exercer psicanálise aplicada, “*coimplica* a psicanálise e outros campos do saber” (2009, p. 06, grifos meus).

desenvolver uma discussão acerca das ferramentas analíticas empregadas por Hal Foster, tendo *The return of the real* como texto-base para a investigação; em seguida (capítulo 4), concentro-me na teorização que Georges Didi-Huberman estabeleceu ao longo de três de suas obras: *La peinture incarnée*, *Devant l'image*, e, por fim, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*. São trabalhos que se distribuem ao longo de uma década de pensamento crítico. O ato de fazê-los passar um através do outro poderá, assim considero, criar aberturas para uma compreensão aprofundada das relações entre psicanálise e arte, e em especial no que diz respeito à sua recepção, seja isso no cenário contemporâneo das artes, seja no contexto atual dos estudos psicanalíticos sobre a forma (conclusão).

É deste modo que o trabalho pretende se situar na fenda entre as duas vias. Assim como acontece na concretude da análise, os procedimentos devem suportar o paradoxo que a obra de arte (o analisando) estabelece ao olhar (à escuta). Não se trata de uma escolha a ser feita: o campo da experiência estética que subsiste à teoria da arte e à clínica psicanalítica não situa a exterioridade dos termos. Haja vista as incursões de Freud pela clínica, pela arte e pela cultura, psicanálise e estética não seriam termos coextensos? É impossível afirmar que a existência da psicanálise não depende do exercício de uma escuta, atividade que se inscreve, aliás, em uma determinada "economia sensível". "Fundamental, desde a dinâmica da presença e da ausência do sensível, a experiência estética é vizinha da experiência psicanalítica: *uma silenciosa abertura ao que não é nós e que em nós se faz dizer*" (Frayze-Pereira, 2005, p. 23). Em síntese, é o que se deve presumir, a meu ver, com relação aos textos que Foster e Didi-Huberman oferecem ao cenário das artes: uma reflexão que é crítica na justa medida em que não representa uma normatividade. Nenhum deles se atreve a julgar a legitimidade das obras. E apesar da preocupação – que eles também demonstram – com a legibilidade da imagem, suas intervenções não visam mediar relações, assim como não se deixam seduzir pela importação instrumental dos conceitos freudianos. E é

deste modo que meu procedimento deseja amarrar uma trança que vai das aberturas da obra às aberturas do sujeito que a vê.[4]

Segundo J.-B. Pontalis, Freud nunca deixou de notar que "a distinção entre psicanálise médica e aplicada, para ser prática, não pode ser mais incorreta". Mesmo em suas origens – mas talvez sobretudo aí –, a psicanálise já nos permitia apreender o quanto artistas e obras de arte suscitam, "à alta voz" (1993, p. 16), a linguagem fantasmática do inconsciente. Porém, a impossibilidade de se enxergar desta forma passou a promover uma série de contradições e resistências. Espero que este meu percurso consiga agenciar alguns esclarecimentos no interior desta ilimitada discussão.

[4] Didi-Huberman propõe uma ideia como essa em *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* (2007).

Capítulo 1

Fora da clínica, fora de lugar?

Desdobramentos e contradições da aplicação

Não é de hoje que psicanálise, arte e reflexão estética são colocadas frente a frente, sendo que a relação entre os campos compõe um capítulo significativo na história das ideias freudianas. Sem dúvida, vê-se crescer em ritmo considerável o espaço de influência mútua, ainda que se possa verificar um maior repertório de trabalhos, com alcance significativo, da primeira sobre as demais. Ora um ora outro, a psicanálise buscou, por exemplo, na vereda do artístico e na sua fortuna crítica, um bom número de instrumentos para compreender o psíquico; no cenário internacional, teóricos, historiadores e críticos de arte, por sua vez, nunca deixaram de levar conceitos psicanalíticos para o interior da cultura artística, sobretudo no momento contemporâneo da arte, embora esta apropriação seja atravessada por uma série de resistências discursivas que por si só já justificaria um inquérito mais minucioso dos textos.

Quanto a Freud, digamos que os ensaios dedicados à pintura de da Vinci e à escultura de Michelangelo são as intervenções, nesse estilo, as mais sistemáticas, conquanto se saiba também que, da investigação psicológica sobre Leonardo ao ensaio sobre a escultura de Moisés, isto é, de 1910 a 1914, houve uma reviravolta teórica surpreendente. Posto que se destaca, nos demais estudos, a utilização literária em decorrência de uma "provação" analítica, como em "Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen", de 1907, ou mesmo em "Dostoievsky e o parricídio", publicado onze anos depois, pode-se observar não obstante que o acento do "Moisés de Michelangelo" – finalizado, aliás, no período entre aqueles dois últimos trabalhos –, revela a olhos nus uma atitude singular do criador da psicanálise.

Neste ensaio é que se levarão em conta – e isso se torna, com efeito, peça fundamental da engrenagem – a figura do espectador e a afluência de sua percepção estética. Em outras palavras, o texto revela um Freud que se deixa cativar pelas emoções acarretadas na contemplação da imagem. Criando, de modo indireto, um novo objeto de pesquisa para o psicanalista,

Freud elege como assunto principal a reação sentimental do espectador, melhor dizendo, aquilo que ele mesmo viria a sentir diante da escultura: de acordo com a sua leitura, a intenção do trabalho de arte é sempre transmitida pela solução que o artista consegue dar ao conjunto dos afetos, representações, deslocamentos, enfim, transformando-os em objeto de arte. Assim, a obra atinge sua meta porque se mostrou capaz de trazer à superfície a ponta de um iceberg cujo restante enigmático qualquer trabalho artístico teria o mérito de denunciar (Frayze-Pereira, 1995).

Comentando um texto de Freud sobre Meyer e que a princípio estava endereçado a Fliess, Renato Mezan resume em poucas linhas a noção já relativamente bem conhecida de "psicanálise aplicada". Na opinião do psicanalista, as "balizas essenciais da 'interpretação psicanalítica da obra de arte' estão quase todas presentes aqui", a saber, na análise de da Vinci: "a concepção da obra como fruto de uma transação de forças, que deixa seu rastro na forma pela qual aquela se apresenta; o fundamento fantasmático da ficção, que põe um ponto final nas teorias românticas da 'inspiração'; o consequente interesse pela biografia do autor, sobretudo em seus anos de infância; o fio condutor fornecido por um detalhe aparentemente sem importância", e daí por diante (1986, p. 214). A suspensão do sentido, justificada pelo uso de aspas em psicanálise aplicada, trai a facilidade de se dizer que as pendências em torno do assunto são matéria acabada. À primeira vista, não é o que parece, e é acerca disso, mais precisamente, que este primeiro capítulo pretende levantar alguns questionamentos.

Ora, seria justo afirmar, como propõe André Green, que a psicanálise aplicada seria a "doença infantil da psicanálise"? (1994, p. 14). O problema é complexo e exige maior exame. Sophie de Mijolla-Mellor defende a pertinência da aplicação no sentido de que se refere a "modalidades diferentes de expressões de um questionamento sobre o sentido do humano" (2005, p. 1447). Pelo sim e pelo não, pelo momento se pode dizer que a expressão "aplicada" condensa ou sintetiza uma vontade de estender os referenciais psicanalíticos para fora do campo estritamente clínico. Em termos gerais, da aplicação fazem parte fenômenos sociais e culturais. A confiar em Freud, por outro lado, as coisas se complicam ainda mais. "Sempre fui da opinião de que

as aplicações extramédicas da psicanálise são tão significativas quantos as médicas", escreveu ao dissidente Hendrik de Man, "e na verdade que aquelas talvez possam ter uma influência maior sobre a orientação mental da humanidade" (Gay, 1989, p. 209n). De maneira indireta, nesse contexto, uma das consequências mais importantes da aplicação foi a desmedicalização da psicanálise, conforme desejava Freud em pessoa.

Em síntese, a aplicação teria a capacidade de "ler, nas maiúsculas da cultura, coisas que podem ser validadas também nas minúsculas da vida psíquica individual" (Mezan, 2002, p. 319). Levando em consideração algumas ressalvas, Mezan se declara entre aqueles que resguardam o alcance da aplicação. Do seu ponto de vista, qualquer relação que se estabeleça entre psicanálise e cultura sempre vem a se deparar com o problema. "Trata-se de uma questão epistemológica que também pode ser elucidada com instrumentos psicanalíticos", embora não deva "ser reduzida a essa dimensão" (2002, p. 326).

De maneira ainda mais aguçada, essa defesa se aproxima da precisão empregada por Janine Chasseguet-Smirgel em seu texto introdutório a *Ética e estética da perversão*. A posição de Chasseguet-Smirgel, talvez estimulada pelas repetidas acusações de *psicanalismo,* e mais válida pelo tom corajoso que polêmico, chega a ganhar ares de fundamento.

> Sabemos bem que, hoje em dia, ao menos na França, todo analista que se arrisca fora dos caminhos da terapêutica é suspeito de "psicanalismo", entendido como uma prática imperialista e totalitária, o exercício abusivo de um poder cuja "legitimidade" pararia nas fronteiras do consultório analítico. Essa atitude é paradoxal (...) são os mesmos que, por sua vez, recusam as interpretações psicanalíticas feitas fora de uma situação analítica, e que acham fundadas as empresas de Reich, onde ele estuda a *Psicologia de massas do fascismo* (1933), a de G. Deleuze e F. Guattari, que escreveram o *Anti-Édipo* (1972), subtitulado "Capitalismo e esquizofrenia", ou a de Marcuse (1955), em *Eros e civilização,* que se exprime, de resto claramente, em favor de uma interpretação psicanalítica da cultura (1991, p. 11).

Atacar com esta prerrogativa de invasão de fronteiras seria, se confiarmos no argumento de Chasseguet-Smirgel, nada mais do que pura disputa ideológica. Nesse sentido (e enquanto modalidade de desvio), a aplicação não promove o avanço de nenhum dos campos, arte ou psicanálise. Sendo apenas um "instrumento ideológico", escreve, a esse respeito, Frayze-Pereira, "o método psicanalítico implica a repetição das teorias consagradas e a reificação dos conceitos: explica o novo pelo já conhecido" (2004, p. 38). Em outra oportunidade, Chasseguet-Smirgel afirmava que a própria noção de "cura analítica" representaria "uma das aplicações possíveis da análise". Nesse sentido, o fim da análise seria entendido como o horizonte máximo da aplicação. "E é de maneira bastante enviesada que utilizamos a expressão 'psicanálise aplicada'", ela acrescenta, como se se tratasse exclusivamente de um uso "extraterapêutico do freudismo" (1971, p. 8). Ainda assim, a querela de palavras dá lugar aos questionamentos metodológicos na medida em que a ideia da aplicação toca no núcleo dos fundamentos da psicanálise, bem como gera consequências particulares no ambiente da teoria, da crítica e da história da arte.

Dada a constatação do caráter extraclínico dessa psicanálise, o que ainda resta pensar da relação entre o fora e o dentro da clínica? Seria possível ressignificar o problema da aplicação? Questões desta ordem justificam a composição de um panorama que procura traçar confluências e divergências a respeito da díade reflexão estética-psicanálise, sublinhando, em especial, aquelas que resultam na discussão sobre uma psicanálise "extramuros" – para citar uma concepção cara à Laplanche –, a partir de determinações mais ou menos extensas. É sabido que grande parte dos conceitos principais da psicanálise não foi extraída exclusivamente da relação entre analista e analisando. No tocante ao epistemológico, avançar na problemática da aplicação pode fazer ampliar a reflexão crítica assim como o desenvolvimento da metapsicologia, *topos* freudiano por excelência.

Citando um trabalho no qual Aaron Esman apresenta considerações acerca do que poderia ou não se intitular "aplicado", Sergio Telles comenta que

> em Freud, a íntima imbricação entre análise "clínica" e "aplicada" como fornecedoras de material para a formação do corpo teórico psicanalítico acontece muito antes dos trabalhos formalmente ditos de análise "aplicada", como "Gradiva" e "Escritores Criativos e seus devaneios". Já em suas cartas a Fliess, o que faz Freud ao relatar sua identificação com "Édipo Rei", fato que estende a Hamlet? Trabalhos fundamentais para a teoria, como "O Chiste e sua relação com o inconsciente", "Psicopatologia da Vida Cotidiana" e até mesmo "Três Ensaios sobre a Sexualidade", *não derivam da experiência clínica direta*. A própria "Interpretação dos Sonhos", também não veio de uma situação "clínica", tal como é convencionalmente concebida (2003, s/p.).

O argumento que pretendo construir, neste panorama que inclui o primeiro e o segundo capítulos, está amparado em duas hipóteses de base: de um lado, temos as leituras abertas, em que o espectador vem a ser “analisado pela obra”, como sugere André Green, o que leva a trabalhar em função de uma psicanálise “implicada”, segundo a concepção de João Frayze-Pereira. Ambas são modalidades de recepção estética que se revelam contíguas ao jogo de interpretação empregado por Freud diante do *Moisés*. Entretanto, para garantir um melhor arranjo na redação, deixo o conteúdo destas leituras para ser retratado no capítulo seguinte.

Por outro lado – eis a segunda hipótese –, constata-se a presença de um considerável número de leituras influenciadas pela psicopatologia e pela psicobiografia, amplamente tributárias do método de interpretação utilizado por Freud em seu “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”, aquela à qual se pode chamar, a essa altura e com todas as letras, de psicanálise aplicada, como indicam Frayze-Pereira (2005) e Sophie de Mijolla-Mellor (2005).

O aspecto problemático desse texto sobre de Vinci, cujas teses foram rebatidas com veemência por historiadores e teóricos da arte (Schapiro, 1955), não impediu, todavia, os psicanalistas de contra-atacar. Nesta grande conjuntura, a defesa do ensaio ficaria nas mãos de autores proeminentes: após o trabalho de Paul Ricœur (1965), seguido da conclusão da tese de Jean Pierre Maïdani-Gérard, realizada na Sorbonne em 1985, e que parece ser um dos

estudos mais rigorosos sobre o assunto, ainda surgiriam investiduras bastante competentes, como é o caso de Serge Viderman (1990), Jean Laplanche (1989) e de André Green (1994, 1998), psicanalistas que inclusive se tornariam reconhecidos pelo público das artes.

Mas a despeito desta diligente "resistência", cuja representação se delega a esses autores – resistência diante dos ataques à letra freudiana, por um lado, mas também resistência em admitir a lista de problemas que a análise patográfica de Freud gerou, de outro –, não se pode dizer que eles apenas endossem, no escuro, os procedimentos da aplicação; muito pelo contrário, a preocupação mais comum é a de resgatar, no encadeamento das ideias de Freud, a relevância de suas teses para a construção de um dispositivo rigorosamente analítico, sobretudo no tocante à importância que as fantasias originais acabariam ganhando na teoria de criação, pesquisa que os autores fazem com muita competência, aliás. De maneira mais destacada, Viderman e Green levantam discussões críticas o suficiente para pensar o processo sem no entanto recorrerem ao fechamento metodológico.

Na minha opinião, o conjunto dos poréns referidos ao *Leonardo* se apoia em dois pontos de extrema controvérsia. Em primeiro plano, no tom de segundas intenções que Freud empregara ao ensaio: se observamos minuciosamente, seu estudo sobre o pintor renascentista serviria mais como forma de ilustrar a força interpretativa da teoria psicanalítica. Passados dez anos de sua fundação, é normal que a psicanálise se visse diante da necessidade de ampliar alcance; contudo, aqui isso se dá por meio da análise de uma vida infantil apenas *suposta*. Como a grade interpretativa está fechada de antemão, a reconstrução da vida do pintor faz despontar vários temas pertinentes à "ciência" psicanalítica. Nessa medida, a interpretação de Freud é "obtida por uma convergência de indícios provenientes das mais diversas fontes: a psicanálise dos homossexuais, a teoria sexual das crianças, paralelos mitológicos" (Frayze-Pereira, 1995, p. 96). Ademais, deve-se verificar que, sobretudo na primeira parte do texto, Freud se escora na historiografia do século XIX, ou seja, em investigações historicamente datadas já em sua

própria época. Segundo João Frayze-Pereira, antes de tudo é preciso assinalar que, ali, "o Leonardo de Freud não é um personagem do Renascimento italiano", mas alguém tratado como pertencente ao *Ottocento*.

O anacronismo de Freud possui determinações que não são muito difíceis de localizar. Referindo-se a uma conferência em que Leon Kossovitch discute a questão Freud-Leonardo, Frayze-Pereira comenta que

> A questão se verifica tanto nos equívocos da tradução quanto no desconhecimento de noções básicas do pensamento preceptivo, regulador das ciências e das artes, que vinculava, sobretudo a partir dos estudos da perspectiva no século XIV, investigação matemático-física e estudos retórico-poéticos aos quais Leonardo não era alheio. (2005, p. 60)

Por essa razão, isto é, orientado por pesquisadores que "perdem a história como gênero discursivo", Freud encerra o equívoco de "procurar traço psicológico em escrito preceptivo, no qual se faz [o] elogio da arte". Contudo, "esse elogio da pintura, por ser de ordem retórica", conclui Frayze-Pereira, "mostra uma virtude e não uma personalidade. Quer dizer, não é possível encontrar traço psicológico onde não há Psicologia" (2005, p. 60). O maior obstáculo do texto é tratar o artista do século XIV como homem do século XV, erro "concebido nos termos de uma Psicologia expressiva que sequer existia nos tempos em que viveu o pintor" (p. 61). Nesse caso, a psicanálise se delineia sumariamente "como um método que é aplicado à obra tomada como objeto", objeto que por sua vez "acaba convertido em simples ilustração da própria teoria psicanalítica" (p. 55).

Por outro lado, a tonalidade de certeza é quase sempre evitada por Freud, o que lhe garantiria, ao menos à primeira vista, uma relativização do texto a ser considerada pelos leitores pósteros. Com efeito, Freud aqui se comporta de maneira muito cautelosa, atravessando temas espinhosos como o estatuto da obra de arte e da atividade artística, por exemplo: "desejaríamos indicar como a atividade artística reconduz às pulsões anímicas primordiais",

escreve com decepção, “todavia nossos meios falham justamente aqui. Limitamo-nos a enfatizar o fato, apenas discutível, de que a criação artística proporciona também uma válvula de escape para sua vontade sexual” (Freud, 1910[1996], p. 123) – isto é, a de Leonardo e a de qualquer homem. Se há generalização possível, ela se justifica somente nos limites de alcance da teoria, e não através de uma psicologia universal para a criação. Freud descreve o curso do desenvolvimento psíquico de Leonardo seguindo um estilo argumentativo que cruza séries motivacionais: aos dados (presumidos) da vida do pintor somam-se as idiossincrasias de seu circuito pulsional, e assim por diante.

Em segundo plano, podemos destacar a desastrada “descoberta” feita pela minuciosa observação de Pfister. Sob a imagem do Cristo com a mãe e a avó – mais especificamente falando, nos contornos do manto que cobre de maneira parcial as três personagens – o fiel discípulo havia demonstrado a existência de uma sombra de abutre. Em 1919, Freud viria a publicar o achado sob a forma de uma extensa nota de rodapé, *cinco anos depois* de ter publicado seu artigo (anônimo) sobre a escultura de Moisés.

A confusão ganharia notoriedade na história da psicanálise. Fato conhecido, Freud erra ao apostar na tradução de *nibbio* por abutre e não por milhano, que seria a acepção correta. E é dessa maneira que o grande inventor da psicanálise, “filólogo improvisado”, como alega Germain Bazin, “impressionou-se com a semelhança de *Mut* com o alemão *Mutter*, palavra que designa mãe” (1989, p. 266). Assim, toda a investigação que se concentra na mitologia, empregada no segundo movimento do ensaio, depende dessa pequena embora fundamental constatação (Pontalis, 1991, pp. 172-189).

Em certa medida, não é justo reconhecer que *o próprio Freud* teria autorizado uma associação desta ordem, ainda que a constatação de seu discípulo não possua “coerência” no contexto do rigor analítico? O perigo mora exatamente aí: ao explorar os elementos escondidos em filigrana no quadro, a proposta de Pfister acabaria configurando, e isso com a aprovação de Freud, uma modalidade de psicanálise que pretende revelar, na imagem, o que se encontra em estado camuflado. É certo, por um lado, que a escuta psicanalítica

supõe a descoberta de elementos inconscientes que sobrevivem por debaixo da consciência; mas isso não significa, por outro, que nada deva ser ali construído, que pouco restaria a criar no entre-dois.

À margem, Bazin levanta uma atraente polêmica: teria sido o próprio Leonardo quem escolheu o motivo da Sant'Ana do Louvre? Não se sabe ao certo; não obstante resta "a ideia, surpreendente para um exegeta da época de Freud, de ele ter feito a Virgem sentar-se no colo da mãe". Tratar-se-ia, mais uma vez, de uma invenção do artista ou "de algum clérigo que encomendou o quadro, por razões apologéticas fáceis de conceber?" Vários estudiosos atestam que o motivo, a propósito bastante repetido pelos artistas, fora importado pelos italianos da Alemanha e da França. E é muito provável que teria sido visto por Leonardo em algum quadro toscano, o que isentaria o artista da noção "subjetivante" com a qual Freud se aferra, ao aliar à noção de *gênio* um tema que não era de sua total exclusividade. Em resumo, segundo Bazin,

> Essa má análise feita por Freud e a importância que os especialistas mal informados continuam a dar-lhe prejudicaram muito a credibilidade da psicanálise aplicada à arte. Todavia, essas incertezas não desmentem o valor que esse modo de investigação dos significados da obra de arte poderia ter em circunstâncias menos problemáticas (1989, p. 267).

O método aplicado deu origem a ramificações de peso. É necessário admitir, a título de exemplo, o quanto uma psicanálise de influência kleiniana contribuiu à reprodução desses discursos (Klein, 1969). E apesar de não ser, evidentemente, kleiniana, a princesa Marie Bonaparte publicou, em 1933, um minucioso trabalho de investigação acerca da poesia e da vida de Edgar Allan Poe, cujo título *Étude psychanalytique* já denunciava a larga vontade de biografar que residia no meio psicanalítico da primeira geração, e isso não por acaso. A edição ganharia um prefácio escrito com pena do pai da psicanálise.

Outro exemplo, porventura ainda mais popular: em 1912, dois anos após a publicação do "Leonardo...", Otto Rank e Hanns Sachs, discípulos iminentes

da mesma geração, fundam a revista *Imago,* dedicada à aplicação. O título do periódico denunciava uma vontade expressa de Freud: remetendo-se à literatura de Carl Spitteler, cujo trabalho "celebrara o poder do inconsciente numa nebulosa história de amor" (Gay, 1989, p. 291), *Imago* serviria inteiramente às análises culturais, ainda que de maneira muito temerária, conforme o próprio Freud chega a reconhecer. Para estes psicanalistas, não se tratava apenas de "demonstrar a extensão do método psicanalítico fora do tratamento (...), mas de desenvolver as próprias hipóteses desse método num campo de pesquisa que não era a cura" (Mijolla-Mellor, 2005, p. 1448).

Contudo, a inquietação de Freud diante dos produtos da cultura "não era simplesmente uma revigorante atividade de férias para ocupar as horas livres" (Gay, 1989, p. 292), mas assunto que poderia desenvolver ainda mais a ciência que inventava. Ora, se coube à análise de da Vinci iniciar o método aplicado, então o lançamento de *Imago* poderia funcionar como bastião de defesa e, por conseguinte, tornar-se o canal privilegiado para sua institucionalização.

*

Delineada esta conjuntura, julgo ser desnecessário remontar o conjunto de textos estéticos de Freud, sobretudo porque outros autores já o fizeram de maneira quase exaustiva (Frayze-Pereira, 1995; Roudinesco, 1995; Kofman, 1996; Coblence, 2005). E ainda noutra perspectiva, uma investigação acerca da aplicação poderia se concentrar em questões específicas de circuito, atacando, por exemplo, as vicissitudes que atravessaram (e continuam a influenciar) a institucionalização da psicanálise mundo afora. Há, como se sabe, um sem-número de agremiações formadoras espalhadas no cenário mundial e, sejam ou não afiliadas à *International Psychoanalytical Association* – fundada em 1910 pelos discípulos diretos de Freud no Congresso de Nuremberg, em sua presença – cada uma oferece objetivos relativamente particulares quanto à formação psicanalítica.

No tocante à sua evolução histórica, a psicanálise sofreu, e continua sofrendo, para que se perpetue, um considerável repertório de mudanças – não se analisa, hoje, como Freud analisava, costuma-se dizer; Klein, Lacan, Winnicott, Bion são apenas alguns dos nomes que se tornariam escolas. Levando-se em conta o contexto institucional, portanto, a ideia "genérica" de psicanálise aplicada deve apresentar características bastante específicas para cada caso em que é utilizada – exame que este trabalho tampouco alcança. No momento, meu intuito é refazer um caminho indiciário que sirva ao esclarecimento de determinados sinais que sucedem à problemática geral – para não dizer teórico-conceitual – desta *modalidade* de psicanálise; conquanto permaneçam indiscutíveis os limites diante dos quais ela se depara, a aplicação permanece ainda como um modo particular de interpretação, justamente porque inserida no conjunto de conhecimentos construídos pela Psicanálise. Ao articular comentadores envolvidos reconhecidamente com a questão da recepção de arte e com a estética psicanalítica, almejo traçar um vai-e-vém que indica até onde a corda da aplicação aguenta antes de arrebentar.

1.1) Expressão e desejo

O campo de leituras que vão da psicanálise à arte é o foco principal da investigação que Jean-François Lyotard propõe em *Dérive à partir de Marx et Freud*, discussão extensa que pode sustentar a linha de base do que pretendo costurar nesta prévia incursão sobre o tema. Uma vez conhecido o sem-número de leituras que procuram aproximar arte e psicanálise – e dentre elas muitos são os casos que se apresentam com a insígnia da psicanálise aplicada –, sua análise se vê obrigada a considerar que, antes de mais nada, se se almeja encontrar um argumento que apreenda a experiência psicanalítica como intervenção teórico-crítica, deve-se procurar as raízes e entraves desta vertente de psicanálise no interior do próprio cenário analítico. (Suas hipóteses são no entanto diferentes das que há pouco apresentei). Em "Principais

tendências atuais do estudo psicanalítico das expressões artísticas e literárias", ensaio que leva em máxima consideração a diversidade de inclinações estéticas que interferem na leitura psicanalítica da obra, observaremos que o autor divide sua categorização em *epistemes*, formas possíveis de interpretação a serem feitas sob a luz do método freudiano.

Em primeiro lugar – e que para ele talvez seja, dentre todas as demais, a característica mais importante – verifica-se uma dimensão *expressiva* inerente ao espírito do freudismo. Opondo expressão à ideia de "significação", na medida em que esta supõe a existência de um código comum, como é o caso de um romance analisado a partir da própria língua em que fora concebido, o aspecto expressivo da leitura psicanalítica advém de uma exigência para conter, junto à *interpretação,* o próprio *comentário*. Ainda que situadas em domínios de sentido específicos, uma vez que congregam propriedades particulares, obras literárias e plásticas possuem, em comum, os dois predicados. Plástica ou literária, toda obra é carregada de "figura", segundo ele, embora a ela não esteja limitada.

Aqui, Lyotard não remete apenas a uma imagem em si mesma, mas à imagem enquanto *pintura* (Frayze-Pereira, 2005, p. 56) e, consequentemente, como proposta de intervenção poética. É que no caso dos trabalhos literários tanto a interpretação quanto o comentário serão sempre carregados das três demais características que a categoria de *figura* reúne: 1) o movimento de recepção das obras, ou seja, quais são as propriedades da imagem que a fazem induzir a isto ou àquilo no espírito de um determinado leitor, 2) o lugar em que operam na ordem dos significantes linguísticos e, por fim, 3) a forma ou a configuração em que um determinado discurso/imagem é dado a ver pelo seu público.

Se a leitura psicanalítica revela uma vertente expressiva, então

> Poderíamos convir que há expressão quando o significante da obra não é traduzível na linguagem do comentário que a interpreta, que é a significação estrita. Por exemplo, um quadro de Van Gogh não é a

> tradução do discurso descritivo que faz em suas cartas a Theo. (Lyotard, 1975, p. 57)

Ora, entre a coisa e a interpretação encontra-se sempre um "a mais": comentar é interpretar, é um poder de instituir significações. De acordo com Lyotard, tais operações figurais possuem exatamente as mesmas características que Freud utilizara para situar sua tópica inconsciente: "ausência de contradição, processo primário (mobilidade das cargas), atemporalidade e substituição da realidade exterior pela realidade psíquica" (1975, p. 58). Assim, a importância da expressão se justifica pelo fato de que seria uma modalidade de "presentificação" de operações inconscientes, oriundas, nesse caso, do processo secundário (representações realistas e discursivas), de modo que a leitura analítica não escapa a essa determinação. Para o autor, é a expressão quem sempre precipita a formação da figura, figura que por sua vez é advinda de uma outra cena, "distinta do lugar da linguagem, [do pictórico, do escultórico]" (1975, p. 58). A imagem se "expressa" com insistência e ao rebordo do embargo consciente, quer dizer, ela apresenta um sentido paradoxalmente outro, desviando o olhar do conteúdo recalcado. Trazer, ao presente desta cena, aquela outra que sempre diz o que não quer dizer, e que se revela ao máximo porque escondida: eis o trabalho do psicanalista.

Para continuar, no entanto, é necessário apresentar o segundo elemento referente ao *corpus* da recepção psicanalítica. De acordo com o esquema de Lyotard, a noção freudiana de *desejo* se revela fundamental. Sua estrutura básica de funcionamento depende da satisfação e, por conseguinte, de um objeto; na ausência do objeto, contudo, o caráter "figural" da imagem perde todo o sentido. A primazia da imagem na vida psíquica – primado que, aliás, ajuda a entender uma cultura obsessiva pelo audiovisual como a nossa – finca suas raízes nas alucinações mais primitivas, nos estados de "sobrecarga energética que não encontra[m] saída na realidade e, por regressão, reaviva[m] os traços de satisfação passada" (Lyotard, 1975, p. 59). Em outras palavras, Lyotard considera a possibilidade, seguindo o caminho psicogênico da

estruturação psíquica, de se deparar com efeitos alucinatórios primários[1], carga psíquica primitiva que em tese configura a ontologia da experiência artística, testemunha de uma realidade transformada e portanto diferente da percepção concreta.

A lógica dessas imagens não é puramente cognitiva pois elas não são "compartilháveis", apesar de habitarem todo psiquismo em formação. O desejo, aqui entendido como imagem, ou, como produção de imagem, não pode ser reduzido à alucinação. Toda imagem-desejo tem a propriedade de congregar diversas expressões da fantasmática original. A fantasia também escapa, por sua vez, à lógica perceptiva da linguagem, representando-se como figura; com isso, o aparelho mental permitiria que certos resquícios de experiências primordiais sejam reorganizados em torno de uma configuração imagética[2] que se manifesta conforme a insígnia das imagos parentais.

"É no espaço do desejo aberto pelo significante" que a obra toma lugar, acrescenta Lyotard; em termos econômicos, Freud teria definido o prazer estético como uma espécie de recompensa secundária de sedução, uma maneira que o sujeito encontraria para conseguir gozar de seus fantasmas em liberdade, eliminando parte do peso da reprovação superegoico. Em vista da maior ou menos plasticidades dos objetos-fenômeno, o artista consegue dar forma à sua fantasmática singular. Na opinião de Françoise Coblence, por outro lado, existiria no espectador "uma passividade, um esquecimento (afortunado) de si mesmo no gozo da forma", onde se perpetuariam tendências recalcadas (2005, p. 18). Em "Escritores Criativos e Devaneio", ao que se pode notar logo de início, Freud analisava a experiência estética a partir da recompensa libidinal, em virtude do conteúdo de uma obra que pudesse abrir possibilidades concretas de realização de desejo, sendo a ela somada uma diminuição de censura: "há na obra de arte a possibilidade da suspensão das

---

[1] A percepção de Lyotard é, com efeito, bastante aguçada a esse respeito; a questão acerca das alucinações primárias ganha um papel fundamental nesta investigação, como veremos na conclusão do trabalho.

[2] Seguindo o raciocínio de Lyotard, quando Freud propõe seu *Leonardo* – que consumira muito de humor e de tempo livre, como se pode confirmar pelas cartas que trocou com Ferenczi no momento da escritura do texto –, fizera exatamente isso. Em outros moldes, a ordem fantasmática pode ser entendida como "figura" inconsciente que faz a mediação entre objeto interno e externo (isto é, no sentido kleiniano do termo), como aventa o próprio Lyotard.

barreiras da repressão", escreve Frayze-Pereira (2005, p. 57). A forma pior ou melhor acabada do trabalho artístico – isto é, o corpo da obra presentificado e datado como objeto independente de seu *percepiens* –, oferece para o espectador um lugar contemplativo que seria paralelo ao do jogo, fenômeno intermediário que a clínica de Donald Winnicott viria batizar, anos depois, como objeto transicional.

Terceiro movimento: na compreensão de Lyotard, não se deve entender que a arte seria, para Freud, no fim das contas, uma simples forma de reconciliação entre os princípios régios do psiquismo. Não se trata de uma síntese *egoica* entre prazer e realidade, o que uma leitura apressada de "Escritores criativos e devaneio" daria a entender. O filósofo indica no entanto que

> a função da arte não é oferecer um simulacro real de realização de desejo, senão de mostrar pelo jogo de suas figuras as desconstruções às quais faz falta entregar-se na ordem da percepção e da linguagem (quer dizer, na ordem pré-consciente), para que uma figura da ordem inconsciente – não digo: se faça reconhecer, posto que as desconstruções que habitam as figuras são justamente obstáculo para uma percepção e inteligência claras (Lyotard, 1975, p. 62).

Com relação ao aspecto formal, sabe-se que aí opera a mecânica da "figurabilidade" que pertence ao processamento onírico. Responsável por apresentar a imagem como formação sintomática de disfarce (deslocamento e condensação), a figura serve à expressão do inconsciente de maneira a cumprir a lei da "boa forma" – o que não significa que as obras *não* possam ser poeticamente feias, estranhas ou informes. Mas é a lei formal que assegura a verdade estética do trabalho. "A força de verdade não trata de que o terror diante do que não possui um rosto seja 'superado', 'desbordado', 'apaziguado', 'conhecido'", acrescenta Lyotard, "mas que o campo seja deixado livre para que o *inapreensível* possa traçar ali seu movimento" (1975, p. 68, grifos meus).

E se a arte é imaginária porque põe em jogo a dinâmica de satisfações do desejo, então ela coparticipa das formas de representabilidade psíquica, já que tanto o quadro como o sonho, o sintoma, o ato-falho ou a piada são meios pelos quais o psiquismo substitui uma realidade ausente, implicando um sistema mnésico de operações psicológicas. As formações de compromisso funcionariam, nesse sentido, como uma classe de representantes plásticos (a meu ver, como representante-representação, *Vorstellungrepräsentanz*, para pôr o dedo na metapsicologia). Em termos de objeto plástico, consciente portanto, digamos que a dinâmica dos processos psíquicos englobaria as duas facetas da *Vorstellung*, isto é, a representação de coisa *e* a representação de palavra. Isso explica, por exemplo, porque a tragédia teria se firmado como polo privilegiado da leitura psicanalítica. Como prova, vejam-se todas as conjecturas a partir do Édipo de Sófocles, de Hamlet ou Rei Lear, mas sobretudo o caráter *teatral* (*Representänz*) da histeria no interior do cenário psicanalítico. O *modo* como estas cenas se constituem é essencial ao pensamento freudiano, e não foi um acaso Freud ter estagiado com Charcot.

Diante destas articulações, seria possível dizer que Freud construíra um tipo de interpretação exclusivamente tributário da expressividade, portanto representante de um academicismo cujo objetivo é afiançar o conceito tradicional de representação? (Frayze-Pereira, 2005, p. 57). Não parece ser o caso. Veremos conclusões mais aprofundadas sobre a questão, mas, por ora, deve-se observar que esta forma trabalhar ilumina apenas parte do problema, que é o da recepção que lida com a arte "retiniana", desprovida de matéria "tátil". Esta modalidade de recepção demanda uma psicanálise que se ancora no método *Leonardo* de análise.

Defendo a hipótese de que esta forma de análise teria ganhado sua máxima relevância a partir do pensamento de Ernst Kris, outro personagem importantíssimo na história das ideias psicanalíticas. Psicanalista e historiador da arte contemporâneo de Freud, Kris engendrou sua Psicologia do Ego partindo de um questionamento a respeito da atividade criativa. Com todo o seu direito, almejou interpretar a experiência com a arte a partir dos mecanismos de defesa do eu, ancorando-se, em especial, na nova divisão tópica proposta por Freud em "O Eu e o Isso", de 1923.

1.2) *Ego Psychology*: o legado da psicanálise da arte

A reescrita das relações entre arte e psicanálise não pode ignorar o *Psychoanalytic explorations on art*, texto de importância histórica que vinha a se tornar objeto de conhecimento da crítica de arte. Publicado em 1952 e cuja autoria coube a um dos principais discípulos da segunda geração de psicanalistas, *Psychoanalytic* consiste num esforço de construção intelectual que dá origem a uma verdadeira psicologia da arte. No entanto, para Kris, a despeito da urgência teórica que as investigações sobre o estético demandam, a contribuição da psicanálise só pode ser medida se levar em conta as diferentes *técnicas* de sua clínica. No entendimento geral de Kris, o que mais interessa à investigação psicanalítica da arte seriam as determinantes que configuram o *eu-artístico*, isto é, quais as condições psíquicas que permitem ao eu o exercício do processo criativo.

Cabe recordar que, antes de praticar a atividade psicanalítica, Kris exercia a função de historiador da arte e era um dos mais mencionados especialistas na Glíptica do Renascimento. Frequentador dos cursos de Dvoràk e Schlosser em Viena, chegou a se tornar encarregado do departamento de escultura no Museu de História da Arte da capital austríaca. Anos depois esposaria a filha de um amigo de Freud, e, aproximando-se dele, empreenderia uma análise em 1924. Perseguido pelo III Reich, Kris encontra morada em Londres, num momento em que seus trabalhos já eram relativamente bem conhecidos; terminada a guerra, migra em definitivo para os Estados Unidos, onde começa a lecionar em diversas instituições.

Aproveitando a ocasião do ensaio para introduzir os pressupostos essenciais da psicologia do ego – derivação conceitual que assumirá como *leimotif* em seu trabalho de interpretação – e, na esteira de Freud, em "A contribuição da psicanálise e suas limitações", Kris considera que a repetição de certos temas, observada inegavelmente no decorrer da história, deve possuir uma explicação *psicológica* (qual a frequência, como isso se dá e quais as variações surgidas? estas são as perguntas a serem feitas). Para ele, o estudo aprofundado da história da arte nunca pode ser realizado fora do conjunto mais amplo da comunicação humana, na medida em que a edificação

dos discursos acaba sempre atravessada pelos elementos que o constituem: mensagem – transmissão – recepção.

Citando Scharpe e refletindo a respeito da singularidade das escolhas da humanidade, Kris acredita que o

> material psicanalítico permite-nos avaliar a atuação simultânea de fatores que levam um indivíduo a pintar, outro a dançar, escrever ou compor músicas. Às vezes, até mesmo generalizações mais amplas são possíveis; acreditamo-nos aptos a dizer por que determinada pessoa prefere a ação, outra a contemplação ou a especulação, por que este – com predisposições aparentemente semelhantes – devota sua vida à ciência enquanto outro à arte (1968, p. 15).

Desse modo, os estudos de psicanálise aplicados à arte devem contemplar o exame de dois elementos centrais: a infância e/ou a adolescência do artista e as condições do meio sob as quais surge uma determinada criação (ou poética).[3] O método consiste em estudar a "evolução do ego não apenas em relação a seus conflitos típicos, como também na medida em que suas capacidades e funções superam os conflitos e adquirem autonomia" (Kris, 1968, p. 18). Com a vantagem da não divisão entre forma e conteúdo, já que existem ações esteticamente organizadas entre um e outro, segundo ele, seriam três as psicanálises possíveis no contexto da aplicação dos conceitos freudianos: a psicanálise do *estilo*, a da *expressão* e a da *imaginação criadora*. Para tanto, exige-se em termos complementares que se crie uma metapsicologia específica do processo criador. De acordo com o psicanalista, assim como o sonho revela o funcionamento de um determinado processamento mental, é também possível admitir a existência de um mecanismo paralelo de processamento de arte.

[3] Luigi Pareyson (1997) indica distinções claras entre *poética* de *estética*. É comum tomarmos uma pela outra, ele considera, mas a diferença essencial é que a primeira deve ser compreendida como programa de arte, enquanto à segunda cabe a tarefa de produzir categorias gerais sobre o universo do artístico.

Com respeito às operações psíquicas, a relação entre id e ego se concatenaria não somente por meio da satisfação das pulsões na direção do primeiro (id) para o segundo (ego) – aliás, trata-se de relações de compromisso indispensáveis ao funcionamento do aparelho psíquico. O caráter mais polêmico desta teoria alude ao fato de que o ego teria o poder de controlar, na sua maior parte, a ação dos processos primários. Desse modo, o que desponta no sonho como sobredeterminado, surgiria na arte como expressão máxima da "multiplicidade de significados" oriunda da experiência estética. O eu teria, portanto, autonomia para controlar o movimento que vai da inspiração à elaboração, atuando como mediador de equilíbrio entre processo primário e processo secundário.

Para Kris, a necessidade do emprego extra-analítico seria algo inseparável à construção mesma da psicanálise, tal como ela teria nascido a partir de diversas influências e descobertas advindas de outros campos de pesquisa,[4] o que não é muito diferente do que o próprio Freud pensava, como vimos. "Não se trata de transformar a crítica [literária] numa análise psicológica", escreveu em um artigo de 1948 para o número XVII da *Psychoanalytic Quarterly*, "mas sim *aplicar* a nova metodologia [a psicanálise, no caso] a serviço da crítica" (1968, p. 208, grifos meus).

Sob a égide do narcisismo, que leva o autor a entender o ego "não como uma série de funções isoladas mas como uma organização psíquica" propriamente dita, sua psicologia irá se aprofundar, a partir de um método de investigação estrutural, nas funções que os mecanismos de defesa do eu exercem no movimento da prática analítica. Investindo mais na técnica que na teoria, essa psicologia se concentra na exploração ordenada dos mecanismos defensivos, visando estimular uma maior acuidade de adaptação do indivíduo ao meio que o circunda, de modo a fazer com que esse indivíduo se torne cada vez mais consciente de seu próprio funcionamento mental.

Nesse sentido, não "somente a Psicologia do Ego ampliou extensamente o escopo da terapia psicanalítica", escreve Kris (1960, p. 17), como também

[4] Charles Hanly concebe exatamente esta mesma ideia com relação ao pensamento extraclínico, muito provavelmente na esteira de Ernst Kris, a meu ver.

teria provocado impactos na técnica freudiana direcionada às neuroses – corpo privilegiado de sua atuação. Trata-se, no que concerne à terapêutica, de ampliar ao máximo possível o potencial de controle egoico: conquistado a duras penas ao longo do processo de desenvolvimento psíquico,[5] o eu se tornaria a engrenagem fundamental da organização mental, *vis-à-vis* aos conflitos oriundos da experiência estética.

Grosso modo, o principal objetivo das pesquisas de Heinz Hartmann – parceiro de Kris, influenciado neste caso pelas teorias de Anna Freud – era encontrar possibilidades mais bem sucedidas de desenvolvimento da instância egoica. De acordo com Hartmann, todo e qualquer meio (social ou natural) exige que o indivíduo se depare com um aglomerado de acomodações adaptativas; nessa medida, é tarefa da psicologia estudar a estimulação de maiores cargas de fortalecimento do ego, em virtude do melhor desempenho de suas unidades funcionais. Em terapia, porções inatas acabariam se desenvolvendo progressivamente, tornando-se mais disponíveis tanto às pulsões (o psíquico) quanto à anatomia (o orgânico). Há, aqui, a urgência de bons ajustamentos na relação do indivíduo com seu ambiente, e assim o equilíbrio estrutural das instâncias acaba promovendo funções sintéticas de um ego estruturado (Blanck, 1983, p. 39).

Olhando mais de perto, é como se Kris e colaboradores tomassem o "Wo Es war, soll Ich werden" das "Novas Conferências em Psicanálise" como axioma da irreversibilidade de trocas entre o eu e o isso. Esta "fidelidade quase canina" da escola (Mezan, 2002, p. 189) não autoriza certificar, no entanto, que em Freud o eu seja o senhor de todo o processo de criação artística, tendo então a primazia,[6] nesse ínterim, sobre o id. Se a interpretação se dirige ao eu e não ao isso, como afirma o autor de *Lenda, mito e magia na imagem do artista*, a investigação psicanalítica das artes só poderia encontrar vazão por meio dos processos de identificação e, dessa maneira, a partir de uma relação

---

[5] Encontramos um exemplo deste processo num comentário de Kris ao texto sobre "a piada", de Freud. A risada estaria para a regressão assim como o sorriso para o triunfo do ego, segundo ele (1968, pp. 170-181).

[6] Um comentário simples de Radmila Zygouris pode servir perfeitamente: "o Eu freudiano é intrapsíquico", afirma a autora, "é um puro conceito. Não é um elemento retirado da observação". Mas ele "só se sustenta em relação aos dois conceitos que são o isso e o supereu, movendo um campo de forças que se exerce sobre ele".

direta com a teoria da sublimação, neste caso entendida como *mecanismo de defesa*. Por essa razão, a atividade sublimatória, ao lutar contra a impossibilidade "de operar uma dessexualização completa", acabaria se transformando "numa simples *formação reativa*" (Gagnebin, 1994, p. 19). Mas não é isso o que acontece, a rigor, dentro da teoria freudiana: a sublimação, ainda que de fato venha servir à melhor adaptação do eu, funcionaria antes como *destino* para satisfazer as pulsões (*Trieb*) sexuais.[7]

Mas, para complicar um pouco mais as coisas, deve-se reconhecer que esta associação direta entre sublimação e formação reativa teria bases no próprio pensamento de Freud – embora não se possa dizer que ele a autorize de maneira cabal. Nessa conjuntura, a formação reativa seria entendida fundamentalmente como "transformação no contrário", segundo o Freud de "O motivo dos três cofres" (1996[1913], p. 314), por exemplo. Em 1915 ele chegaria mesmo a homologar os destinos pulsionais como estratégias de defesa egoica. Com efeito há, em Freud, uma enorme ambiguidade com relação à demarcação do processo sublimatório.

As contradições são notórias desde o texto sobre da Vinci, como se viu, e perduram ao longo de toda a obra, aí incluídos os artigos sobre a metapsicologia (Freud, 1910[1996, p. 74-5; Laplanche, 1989, p. 22-3). Entre o evitamento e o destino, e se "sob certo aspecto ela é uma defesa contra as pulsões sexuais, sob outro, concomitantemente, [a sublimação] é uma possibilidade de satisfazê-las" (França Neto, 2007, p. 33). Para sublimar, é necessário que certas mudanças da matéria psíquica – que na verdade ocorrem ao longo de toda a sua dinâmica – escapem ao recalque. No entanto o eu pode apenas *mediar* a situação: como, afinal, se poderia escapar à repressão, se o eu é justamente uma das consequências lógicas do processo de recalcamento? No que pertence ao arsenal defensivo do eu, na verdade a sublimação "não garante nada, não protege de nada", como declara André Green; ela apenas permite formas de obtenção de prazer de um modo, por

[7] Há um exercício militante de crítica feita por Lacan à *ego-psychology*. Seu desacordo pode ser lido explicitamente no famoso ensaio sobre "O Estádio do Espelho como formador da função do Eu" (Lacan, 1999, pp. 92-99; Roudinesco, 1994, p. 121-2)

assim dizer, “mais civilizado”, não sendo capaz de suprimir outras modalidades “mais brutas” (1993, p. 322) de satisfação.

Em “O eu e o isso”, Freud escreve primeiro que

> Se esta energia de deslocamento é libido dessexualizada, é licito chamá-la também de sublimada, pois seguiria perseverando segundo o propósito principal de Eros, o de unir e ligar, na medida em que serve à produção daquela unidade na qual – ou por oposição à qual – o eu se distingue. Se incluímos os processos de pensamento, em sentido lato, entre esses deslocamentos, então o trabalho do pensar – este também – é satisfeito por uma sublimação de força pulsional erótica.

Não obstante, logo na linha seguinte, lê-se:

> Vemo-nos aqui de novo diante da possibilidade já mencionada de que a sublimação se produza regularmente pela *mediação* do eu. Recordamos o outro caso, em que esse eu faz tramitar as primeiras (e por certo também as posteriores) investiduras de objeto do isso, acolhendo sua libido no eu e a ligando à alteração do eu produzida por *identificação* (Freud, 1996[1923], p. 46, grifos meus).

Extraordinária ambivalência. Nesse momento, em função da teoria sobre o narcisismo, na qual ocorre o reinvestimento do eu como objeto de satisfação, identificação e sublimação são vistas praticamente como sinônimos. Além disso, o pressuposto de que ocorra a máxima dessexualização do conteúdo libidinal traz problemas ainda maiores: se se trata, com efeito, de que seja a *libido* a fonte da qual partem as pulsões sexuais, como seria possível dessexualizá-la? A “espiritualização” ou a idealização seriam a saída? Somente a princípio, já que sua decorrência imediata vai de encontro à desmaterialização e, portanto, à ausência de obra. E a hipótese que sustenta uma “inibição de meta” tampouco desfaz a ambiguidade, pois “a sublimação

nunca pode tramitar se não houver uma certa porção de libido", como Freud declararia na XXII de suas *Conferências Introdutória à Psicanálise* (1996[1916-17], p. 315). Nesse sentido, o melhor recurso seria compreender a sublimação como uma forma de *metaforização* da energia libidinal.

Afora considerarmos que o pensamento de Freud seja tão lacunar a esse respeito, antes o texto não deixaria dúvidas quanto à função de destino pulsional a ser cumprido pelo trabalho sublimatório. De acordo com a letra freudiana, entre o eu e o isso,

> A transposição assim cumprida de libido de objeto em libido narcísica acarreta, manifestadamente, um abandono das metas sexuais, uma dessexualização e, portanto, um tipo de sublimação. Mais ainda, aqui se coloca uma questão que merece ser tratada a fundo: não é esse o caminho universal para a sublimação? Não se cumprirá toda sublimação pela mediação do eu, que primeiro muda a libido de objeto em libido narcísica, para depois dar-lhe outra meta? (Freud, 1996[1923], p. 32)

Ora, em se tratando de uma teoria que parte da estruturação egoica como organizadora e centralizadora da atividade psíquica, nada mais coerente para Kris do que realizar uma exportação da teoria freudiana da criação guiado por esse conceito de sublimação. O que não aponta ser nenhum absurdo, uma vez que o capítulo sobre a sublimação, que deveria compor os artigos de metapsicologia, de fato nunca veio a ser escrito por Freud, abrindo terreno para que a psicanálise contemporânea pudesse indicar algumas correções. No que tange a seu aspecto dinâmico, Kris compreendia o mecanismo sublimatório segundo a batuta mais rigorosa da doutrina freudiana: para ele, a sublimação também funcionava a partir da ação combinada entre as diferentes exigências de satisfação originadas no isso, de tal modo que, por meio da flexibilidade de repressão própria no artista, torna-se possível a transformação dos conteúdos inconscientes em matéria artística.

De maneira geral, o processo envolveria essencialmente duas operações: um "deslocamento inicial de energia psíquica", no qual a energia que parte da libido será transformada, após a passagem pelo recalcamento, em objeto a ser apreciado, objeto que em princípio seria publicamente *inaceitável* mas que deixa de sê-lo por conta da transformação; a isso se soma uma "neutralização" destas mesmas energias libidinais, rebaixamento que se dá, de maneira paradoxal, por meio de uma "agressivização"[8] do conflito entre o desejo (o sujeito, mais precisamente) e o objeto. Cada operação tem outra como consequência, assim como acontece na origem de uma fusão com a descarga de energia pulsional ou, em especial, no surgimento de alterações das camadas psíquicas organizadoras do ego.

A dinâmica psíquica da sublimação deve ser debitada, como se pode constatar, sob os encargos do eu-artístico, uma vez que a operação ocorre no psiquismo criador. Seu sucesso ou fracasso dependerão, do ponto de vista de Kris, do maior ou menor grau de autonomia que o ego do artista possui em relação à sua produção, ou melhor, até onde "sua atividade está desembaraçada do conflito original que voltou seu interesse e talento em determinada direção" (1968, p. 25). É conforme a largura desse distanciamento que um determinado artista conseguirá se destacar numa determinada virada histórica. Suas conquistas estarão sujeitas à confluência exata entre as características individuais e as exigências de época que no caso ele venha a satisfazer. Impõe-se, nessas circunstâncias, um processo inequívoco de comunicação que, ainda segundo o psicanalista, vai "do particular ao geral" (1968, p. 27).

A confiança na autonomia egoica acaba se tornando matéria de graves discussões. Ela teria surgido com a Psicologia do Ego visando enunciar uma certa "autossuficiência" das funções de autoconservação, de acordo com a revisão do conceito de sublimação feita por Laplanche. Haveria ali, como se verifica na terceira de suas *Problemáticas*, uma confusão entre o que é fonte pulsional e o que é autoconservação, pois são entendidas como sinônimos. "Se for adotada essa interpretação restritiva", declara Laplanche, "vemo-nos

[8] A concepção foi inventada por Kris e parece se remeter à ideia de uma transformação do "teor psíquico" das cargas energéticas provindas do isso.

conduzidos à ideia de uma anterioridade" perene, quase incontornável. Ora, o ponto extremo desta posição é encontrado "numa corrente da psicanálise americana em que essas funções autônomas (entenda-se, as funções de autoconservação não-sexuais), são pura e simplesmente *atribuídas ao ego* – ele próprio um 'ego autônomo'" (1989, p. 52, grifos meus).

Nesse sentido, não é por acaso que Kris aposte suas fichas, no que diz respeito ao estético, numa função *relacional* comunicadora à qual todo o conjunto da experiência com a arte estaria subordinado. Com efeito, ele nunca abriria mão dessa tese. E para prová-la, propôs um experimento doméstico. Sugeriu, a um grupo de amigos, a leitura de Frederick Rolfe, escritor de destaque no início do século XX, esperando deles uma reação psicológica específica – a saber, a que ele mesmo havia sentido: um misto de "fascinação e repugnância", ambivalência que de fato viria a se confirmar, posteriormente, com os colegas leitores. Sobrariam, contudo, dois sujeitos que não compartilhavam da mesma opinião e, no caso destes, *apenas um* dos sentimentos se mantinha. O primeiro alegava estar extasiado diante da leitura, enquanto o outro apresentou reações de ojeriza após a experiência. Mas como entender a reação anômala? Nesta situação, explica o pesquisador, as reações tornaram-se explícitas por sua natureza pessoal, de modo que refletiriam o prolongamento (ou a neutralização, melhor dizendo) das fantasias em um ego que tentava compensar uma "ação masturbatória" (1968, p. 27), fato que por sua vez leva à verdadeira genealogia inconsciente da resposta. (Cabe mencionar, de passagem, que Kris conhecia a vida pregressa dos participantes e as associou aos resultados desta pequena pesquisa particular).

Ao interpretar a cena, decidiu de qualquer modo pelo caráter conservador das imagens, uma vez que tenham funcionado como uma espécie de mecanismo de defesa "criativo", haja vista o emprego narrativo exercido pelas imagens na organização psíquica de cada um dos participantes. Nada é mais egoico que buscar afastar o conflito de seu alcance; o objetivo máximo da defesa é deixar terreno livre para as descargas decorrentes. Em termos gerais e em relação à arte, "sua mensagem é um convite [que parte de] uma experiência mental comum", chegando enfim a "uma experiência de natureza absolutamente única" (Kris, 1968, p. 34). Sob os auspícios da função

comunicativa, a imagem ocuparia “um lugar entre o gesto e a palavra”, ainda que não pressuponha “a presença da pessoa a quem se dirige” (p. 44).

Deve-se notar, no conjunto da reflexão de Kris, que comunicação é o mesmo que representação, e isso em duplo sentido: num primeiro plano, quando sugere que as artes se encerrariam em uma função *substitutiva* à realidade (seja ela natural, biológica ou mesmo psicológica); num segundo, na própria ação que o artista executa para *recriar* a natureza, ao invés de imitá-la ou reproduzi-la. Sua teoria a respeito do destinatário da arte é praticamente idêntica: o receptor também deverá perpassar certos estádios de funcionamento psicológico para que então adentre a experiência estética. Após o reconhecimento prévio de motivos – determinados assuntos podem ser relacionados a traços de memória familiares –, estes virão a se tornar parte do espectador. É sabido o quanto a percepção humana é afetada pelo mundo das imagens; ao eu, portanto, só restaria empregar os aparelhos perceptivo e psíquico a fim de encontrar soluções mais adequadas que venham a se inscrever no corpo (no organismo) do indivíduo. Kris propõe a hipótese de que no final dos procedimentos o destinatário será assaltado por uma indagação profunda sobre os efeitos do percebido, de maneira a se sentir acometido pelos mesmos processos de criação que invadiram o artista no momento da concepção da obra. É como se o espectador, ao vê-la, se tornasse dela um coautor.

Pois bem, produzindo teorias que investigam os efeitos que a obra provoca no espectador, o trabalho de Kris não deixaria para trás a discussão sobre a catarse aristotélica, essencial à teorização do mecanismo identificatório. É assim que esta concepção, ponto de ancoragem do conceito de representação, seria por ele reinterpretada a partir do vocabulário psicanalítico.

Funcionando na ocasião como mecanismo de *regressão* do ego, o efeito catártico é aquele que assegura o jogo de ilusão estética, e, de acordo com Kris, quando se fala em arte falamos de ilusão. Sua função é, primordialmente, proteger o ego, o que explicaria por exemplo a existência de um evento, tão comum quanto enigmático, como o sentimento prazeroso ligado ao

desagradável (o caso da tragédia seria, nesta perspectiva, o mais evidente, pelo alto nível de angústia que suscita no espectador). A intensidade do desejo criada quando o sujeito se encontra diante de um objeto correlato faz com que ele se mova, segundo a necessidade de autoesgotamento própria do princípio de satisfação. Contudo, a experiência com a arte determina que este sujeito repita, mas agora de maneira ativa, aquilo que antes fora vivenciado passivamente, ainda que nesse exato momento saiba que o brinquedo – o jogo – é apenas um brinquedo. No tocante à obra freudiana, percebe-se o quanto estas teses se amparam em "Personagens psicopáticos no palco", onde Freud (1996[1905-6], p. 277) aludia à identificação ao herói como canal privilegiado de trocas entre as polaridades passivo e ativo.

Nesta visada, a psicologia do artista se aproximaria da psicologia do ator e, por extensão, das catexias identificatórias: em certas casualidades, o ator que representa um papel pode perceber que vive uma vida equivalente à de seu personagem e, "se ele deseja dar um outro final à peça, é porque deseja corrigir alguma coisa na sua 'vida'" (Kris, 1968, p. 38). Não se supõe, evidentemente, que a teoria acredite que o ator venha a confundir sua própria vida com a da ficção. Quando Kris se refere à "pessoa do artista" está se remetendo à sua "personalidade artística", nada mais; ainda assim, nem por isso ficamos sem a impressão de que, pela escolha de seus exemplos, nosso historiador-psicanalista[9] procuraria erigir uma ponte sem mediações entre caso clínico e obra de arte.

Ainda que munido desses reparos, não é minha intenção defender a redução da escola americana às limitações de sua teoria sobre a aplicação. No "tocante à interpretação", escreve a esse respeito Renato Mezan, "é necessário dizer que a *ego-psychology* seguiu à risca as pegadas da psicanálise vienense". De acordo com Meza, esta disciplina que se firmaria como Psicologia do Ego foi "o ramo da psicanálise que menos se afastou do vocabulário de Freud e de sua concepção geral da psique, do desenvolvimento mental e do processo terapêutico". Tomadas as devidas precauções, isso não

[9] Deve-se mencionar que as teorias de Ernst Kris tiveram papel determinante no pensamento de um historiador da arte tão importante como Ernst Gombrich, por exemplo, a quem me remeto a seguir. Kris construiu, é certo dizê-lo, uma boa parte de categorias que influenciariam a disciplina de História da Arte até o momento atual.

significa por outro lado que devamos compartilhar ou reproduzir suas conclusões de maneira acrítica, isto é, também acreditando "que a sua era a única e verdadeira psicanálise" (2002, p. 189).

Ao fim e ao cabo, talvez o grande limite deste método de recepção resida no uso que a *ego-psychology* fez da Teoria da Empatia (*Einfühlung*) de Lipps e Worringer. Nesse contexto, a noção de empatia teria sido "confundida com uma comunicação intersubjetiva imediata", como indica Françoise Coblence, perdendo-se num processo de identificação afetiva cujo movimento "constituirá um *suporte curativo*". De sua parte, Julia Kristeva (1997) aponta quais seriam as consequências diretas de uma apreensão como esta: dizer que se trata de uma "intersubjetividade" é o mesmo que declarar a reificação da experiência analítica, reduzindo o fenômeno da transferência à simples empatia entre dois psiquismos. Se existe algum nível de intersubjetividade em psicanálise, pode-se concluir com Kristeva, é somente na medida em que ela se traduza a uma categoria *negativa* tal como "transsubjetividade", ou "horizontalidade do transindividual", propostas por Lacan (1997; Zygouris, 2006, p. 55).

O maior risco da posição empática é o de se apoiar "na concepção de um sujeito reunificado, para o qual o recalcado não terá nenhuma especificidade", de acordo com o entendimento de Coblence (2005, p. 26). Assim, as reflexões estéticas da Psicologia do Ego disfarçariam uma latente má-compreensão: para além do simples sufocamento do recalque, pode-se dizer que a concepção original de Lipps teria aberto todo um espaço de experimentação estética, ambiente que pôde privilegiar saberes dirigidos ao modo como os objetos de arte se apresentam ao espectador. Em outras palavras, seu surgimento traria consigo uma verdadeira teoria da recepção. Com efeito, a empatia se inicia no mecanismo de identificação, mas não se reduz a ele: partindo do familiar, proporciona uma compreensão do que é "estranho como estranho" (Coblence, 2005, p. 46). No vocabulário filosófico, a empatia não seria, tomada à risca, o "sentir com" (*Einfühlung*) desejado por Ferenczi, tampouco o "sofrer com o outro sem sofrer em si mesmo" ofertado

pelas terapias humanistas contemporâneas. Importando-a ao campo psicológico, a empatia permitiria a existência da relação de transferência em análise, e, desse modo, é ela quem abre espaço a uma escuta analítica propriamente dita.

Quando se compreende o conceito da ab-reação (catarse) via Psicologia do Ego, deve-se levar em consideração que é característico do ego garantir um controle o mais competente possível das descargas que evadem o sistema psíquico, mantendo concomitantemente uma relativa autonomia de ação diante das forças pulsionais que surgem na direção contrária. Ao final, o resultado seria conquistar um tipo de *insight* capaz de proporcionar total "liberdade para viver a experiência de maneira protegida", cuja decorrência promove um prazer duplo: aquele que surge como consequência da descarga de afetos, de um lado, e, de outro, o controle que o ego revigora e que assim, ao revigorar, ganha mais prazer a cada nova situação.

As questões aí propostas ganham ainda maior proveito quando adentram o campo da História da Arte. Em "A Psicanálise e a História da Arte", Ernst Gombrich sugere um sistema de construções históricas a ser elaborado diante de uma categoria estética chamada por ele de *representação conceitual*. Conforme o pressuposto de base, os paradigmas da pesquisa histórica deveriam se debruçar nas fórmulas "representacionais" que um determinado objeto possui, o que garantia a certeza de que se está falando de um homem ou de uma mulher, de um cavalo ou de um cachimbo... Na esteira da psicanálise de arte de Kris, Gombrich acredita que toda atitude estética advém de um tipo específico de reação ou descarga: o "entendido de arte deseja *identificar-se* com o artista", declara, "precisa ser puxado para dentro do círculo encantado e partilhar seu segredo". Assim, a arte só cresce – evolui – em função do que produz enquanto "novidade" no interior de sua própria instituição, formada pelo triângulo "artista, público e contexto".

Nesse contexto, recepção estética e subjetividade estão em profunda conexão. A respeito da *Europa* pintada por Ticiano, por exemplo, comparada em relação à de Rafael, sua antecessora, Gombrich declara aos psicanalistas de Londres, em 1952, que

> Não deve ter escapado aos senhores que dentro da esfera da pintura a relação estética ocasiona uma maior liberdade. Essa Europa, pintada para Filipe II da Espanha, é sem dúvida mais abertamente erótica do que qualquer coisa que circulou antes. No entanto, o conteúdo erótico não é escondido nem imposto. É absorvido, por assim dizer, nesse processo estético de recriação, de troca de concessões. Podemos suspeitar de que um aumento dessa participação ativa, da atividade projetiva, vem acompanhado talvez de uma liberação de tabus convencionais. Mesmo o piedoso Rei da Espanha podia olhar para uma obra-prima do pincel como essa sem sentimentos de culpa, pois quem poderia negar que se tratava aqui de arte no seu mais alto grau? (1999, p. 37).

Em outras palavras, tais ideias nos levariam a entender que o historiador acredita que a arte seja um meio privilegiado – embora não exclusivo – para integrar, em virtude do que fabrica como "prêmio de realização estética", a pulsão e suas componentes agressivas? Nesse sentido, a saída encontrada por Rafael seria mais adequada porque ele consegue oferecer uma experiência visual que não é "nem escondida nem imposta" ao eu. A piada visual é muito mais complexa que a anedota verbal, e é assim que determinadas imagens precisariam, para serem fruídas, não de uma "evolução da humanidade", como o próprio Gombrich conclui, mas do desenvolvimento de sua evocação perceptiva visual (1999, p. 37).

Gombrich recomenda uma sugestão lúdica para averiguar, por canais estritamente psicanalíticos, certas generalizações possíveis à experiência estética. Brincando com a conjectura de que as satisfações orais poderiam servir como modelo genético de explicação para o problema do prazer estético, apresenta os fatos: no senso comum, quando entramos numa exposição, falamos a respeito do "gosto" que dedicamos à arte, o sabor de cada quadro etc., bem como somos capazes de discriminar, no íntimo de cada um, aquilo que em certa comida realiza satisfações mais primitivas, pois é através da alimentação que encontramos o seio materno, tal como, adiante, o treino das primeiras faculdades críticas *ad hominem*.

Retornando à experiência estética, a metáfora culinária empregada por Gombrich certificaria em si mesma o equilíbrio de dosagens, sem o qual o alimento se tornaria insosso ou desprezível. Isso explica a sensação de *mais-de-sedução* que existe em certas obras de arte, obras que embora desejem atrair, acabam provocando repulsa por conta de seu gosto exagerado, excesso de regressão e de passividade que exige do espectador. Para ilustrar, o famoso historiador sugere que o Impressionismo teria sido um verdadeiro divisor de águas entre dois modos de satisfação estética: "Podemos vê-lo como o ápice do progresso que conduz à equiparação cada vez mais estreita do símbolo pictórico às aparências, e como o começo de uma arte abertamente regressiva, o primitivismo" (Gombrich, 1999, p. 42). Não obstante, a pergunta que permanece sem reposta é se o Impressionismo *divide* o muro das compensações do gosto ou *produz* uma poética específica para chegar até aí.

Quando Picasso *se* transforma, isto é, faz das linhas cubo e dota suas personagens de sentimentos atraentes, "em termos psicológicos", declara Gombrich, "a coisa interessante não é o fato de ter ele feito o que estava mais ou menos na lógica da situação, mas o quanto teve de esforçar-se para escapar da maestria e do sentimento e satisfazer a demanda de mais atividade e mais regressão" (1999, p. 42). Honestamente, o que importa, quando olhamos Picasso, não é o fato de que seu inconsciente esteja neste ou naquele trauma aí exposto, ou que ele tenha ultrapassado seu Édipo assim ou assado; interessa perceber, no entanto, que em seu momento Picasso "se acha numa situação em que seus conflitos particulares adquirem relevância artística. Sem os fatores sociais (...) o estilo ou a tendência, as necessidades privadas não podiam ser transmutados em arte" (p. 43). No entendimento de Gombrich, se o gosto é de fato acessível à análise psicológica, isso não significa que a arte também o seja; e ainda que o artista dependa dos símbolos, articulando-se àqueles que estão disponíveis em sua época, isto não é tudo: o que o artista faz deve ir além porque a "verdadeira obra de arte claramente realiza mais do que a satisfação de alguns anseios analisáveis" (p. 44).

Por fim, e para não deixar nenhuma dúvida a respeito de suas filiações, Gombrich declara que é

> o ego que adquire a capacidade de transmutar e canalizar os impulsos do id, e uní-los nesses cristais multiformes de miraculosa complexidade que chamamos obras de arte. Elas são símbolos, não sintomas, de tal controle. É o *nosso* ego que, em ressonância, recebe dessas configurações a certeza de que a solução do conflito, a consecução da liberdade sem ameaça à nossa segurança interior, não está totalmente fora da apreensão da mente humana ambiciosa (1999, p. 44)

Uma das principais ideias que faz com que o historiador se aproxime de Kris (aliás, os dois almejaram escrever a quatro mãos um ensaio sobre a caricatura, o que não chegaria a se concretizar) encontra-se, na minha opinião, na concepção de arte que compartilham. Entendido como efeito de *reconciliação* entre as diferentes pulsões, os dois consideram que o gosto seria uma espécie de integração, decorrente da maior ou menor capacidade de adaptação egoica conquistada pelo psiquismo; além do mais, Gombrich ratifica o interesse que a psicanálise demonstra pelos objetos de arte pertencentes a épocas muito anteriores ao momento contemporâneo, ainda que o texto a que me reporto aqui tenha sido publicado no início dos anos 1950.

Mas isso não é o bastante: segundo Gombrich, Kris teria sido responsável por toda uma renovação no debate sobre as reações psicológicas do espectador. A "interação entre o artista e o espectador", indica o historiador da arte, "é um fator muitas vezes esquecido. Sua formulação teórica do ponto de vista da psicanálise, devemo-la a Ernst Kris, que é meu guia e mentor nessas coisas". Ora, o caráter inaugural desta psicologia da "atitude" estética, atribuída neste caso a Ernst Kris, impede que a compreendamos meramente como uma tentativa ingênua de teorização. Pois teria sido ele, ademais, "o primeiro a sublinhar o fato de que a emergência do que se poderia chamar a atitude estética com relação à pintura ocasiona um novo tipo de reação, ou, como ele mesmo diz, de descarga" (Gombrich, 1996, p. 35-6).

Não obstante, é muito provável que esta aproximação à qual assistimos, cujo ponto de partida é o vetor da psicanálise *aplicada* e se completa na psicologia do ego, produza ressonâncias em historiadores da arte que cedem à vontade de acrescentar um substrato "humano" e menos "idealista" ao

fenômeno estético, revelando uma vontade de decifrar a gênese da criação artística por meio dessa abordagem. Na França, por exemplo, Rene Huyghe, antigo conservador do Louvre, assumia uma cadeira de Psicologia da Arte no Collège de France exatamente no mesmo momento em que Gombrich e Erwin Panofsky eram transferidos para Londres, assim como o próprio Ernst Kris "dava continuidade ao trabalho que iniciara em Viena junto a Freud sobre as relações entre Psicanálise e Arte" (Frayze-Pereira, 2005, p. 33).

Entendendo a obra de arte como *linguagem*, Huyghe deseja propor uma teoria que dê cabo da interação entre os termos – arte e linguagem. Em "Psychologie des arts plastiques" – artigo publicado, a propósito, em uma revista de psicologia –, ele adverte que qualquer análise sistemática da imagem impõe muita atenção à consciência de "interdependência ativa", algo que existe entre a obra, seu tempo e suas invariantes, ou melhor, às "constantes psicológicas" que remontam a uma explicação mais tardia da "*personalidade* do artista" (1993, p. 163, grifos meus). A insistente aproximação que vai da psicologia à arte deveria ser amparada, para o autor, menos pelo legado freudiano e mais pelas colaborações que Carl Gustav Jung reuniu em torno de sua psicologia do espírito coletivo:

> Se os métodos demasiado sistematizados de certos psicanalistas freudianos estão a prescrever, a psicanálise, até onde o mais se ampliou, em particular por Jung, pode ajudar a determinar as imagens nas quais a repetição ou a analogia revela as preocupações mais íntimas e mais constantes do artista; suas mutações revelam aquelas de seu ser profundo" (Huyghe, 1993, p. 164).

E a respeito, por exemplo, das "dualidades" encontradas em Delacroix – seu objeto de estudo privilegiado – Huyghe observa que os traços contraditórios de sua arte estão também presentes em sua vida pessoal, de modo que a análise "de sua imaginação e de suas obsessões vêm a corroborar e esclarecer aquilo que já sabíamos das contradições de sua pessoa" *artística* (acrescentaria de minha parte). Assim, a aproximação da psicologia à forma faz

com que se esclareçam, uma diante da outra, psicologia e forma, no entanto sempre tendendo à psicologia do artista; para Huygue, existiriam equivalências simbólicas entre forma e vida, pois é no visível da obra que reside a natureza complexa do criador. Inconsciente e consciente só fazem sentido se se admite que, neles, possamos encontrar uma síntese que parta da própria composição, da sua singular fisionomia – estreita união entre psicologia coletiva e individual.

1.3) Problemas metodológicos: a filosofia da aplicação

É bem provável que o pensamento psicanalítico norte-americano do pós-guerra tenha sofrido forte influência da psicologia do ego. Não seria absurdo, neste sentido, constatar que um filósofo canadense como Charles Hanly vigore entre os principais especialistas no que tange à *Applied Psychoanalysis*, campo que mal saía do forno já se encontrava envolto de uma série de contradições acerca de sua legitimidade. E são precisamente estes os problemas que o autor almeja dirimir com *O problema da verdade na Psicanálise Aplicada*.

As diretrizes metodológicas de Hanly partem da sobredeterminação psíquica como elemento estruturante; ela representaria, nesse sentido, condição obrigatória à leitura das obras de arte, assim como de suas derivações partem quaisquer análises que desejam sair do campo clínico estrito (no caso, clínico seria aqui sinônimo de consultório).

Os efeitos da sobredeterminação surgem de duas maneiras: por um lado, "como uma consequência da natureza do trabalho onírico", e, por outro, como decorrência da "estrutura dos processos psíquicos em geral" (Hanly, 1994, p. 41). Em outras palavras, a ação psíquica "normal" coloca em funcionamento os mesmos mecanismos de defesa presentes no trabalho do sonho – deslocamento e condensação –, produzindo transformações nos conteúdos inconscientes que estão em vista de emergir à consciência. Dessa maneira, pode-se considerar que os textos, pinturas e obras serão afetados pelos mesmos processos que compõem a atividade onírica; a diferença é que

as obras serão organizadas, ao final, pelo processamento secundário. O ponto de partida é a constatação de que ambas atividades advém de um mesmo substrato psíquico: o inconsciente e suas (re)produções – tese que revela ressonância em relação às conclusões deste trabalho.

Em sua posição extraclínica, as análises aplicadas produziriam previsões textuais em lugar de previsões clínicas, uma vez que a interpretação lida com o todo da obra e não com a concretude da sessão. Neste contexto, a verdade estará limitada ao estado hipotético, portanto, sendo ou não confirmada pela clínica. Os limites desta postura já haviam sido observados por Laplanche, no entanto. Em se "Leonardo", Freud esquematiza a análise em duas vias de interpretação, sendo uma simbólica – bastante produtiva, de acordo com Laplanche, porque era a primeira grande teoria que surgia após a *Traumdeutung* –, e outra mitológica. "Numa obra de 'psicanálise aplicada'", escreve o psicanalista, "a via que poderíamos chamar 'associativa passa frequentemente para o segundo plano, estando parcialmente ausentes as associações do sujeito" (1989, p. 59). Ora, para que a análise aconteça, a transferência deve alargar suas fronteiras, sendo assim estabelecida entre o leitor e o texto. A premissa fundamental da aplicação se resumiria à necessidade de garantir avanços na clínica por meio de conceitos germinados em um trabalho interpretativo extemporâneo.

No entanto, ainda que as análises aplicadas (à religião, arte, sociedade ou política) não possam contar com as associações do paciente ou com um processo de transferência que se instaura entre dois inconscientes – estas são condições fundamentais para que o *terapêutico* possa advir –, o fato de se localizarem para fora do *setting* é compensado pela vantagem de sua abertura ao público. Mas não só. Se é verdade que "o analista de obras de arte, ao contrário do psicanalista, está privado das associações fornecidas pelo paciente", por outro lado a obra, sendo também um produto humano, poderia ser comparada às associações pretensamente livres de um paciente "privado de motricidade, porém vítima" de seu próprio inconsciente, já que ambos procurarão escapar da "insistência repetitiva da manobra crítica" (Gagnebin, 1994, p. 254).

Hanly não deixa de apreender os cuidados que são exigidos pelas psicanálises aplicadas. O leitor deve estar consciente que as saídas extraclínicas podem não escapar ilesas das ofertas ideológicas, tal como se dá em qualquer ciência ou filosofia. Assim, é possível que a interpretação seja utilizada de modo puramente instrumental.

> Um texto, um evento, uma vida ou um artefato podem sempre ser interpretados ao longo de linhas psicanalíticas; mas tal abordagem omite dois passos essenciais: a identificação da prova no objeto que autorize uma abordagem psicanalítica e a identificação da prova no objeto que autorize a interpretação específica feita.

E mais:

> Uma forma especializada de pensamento ideológico na psicanálise aplicada é a interpretação de, digamos, um romance, a partir de um ponto de vista clássico, autopsicológico, objeto relacional, kleiniano etc., sem consideração de uma suposta evidência no texto que justifique a aplicação e uma teoria em vez de outra. (Hanly, 1995, p. 44)

A evidência que permita o uso do arsenal psicanalítico é um fator indispensável *ao* objeto, como ele considera. Contudo, Hanly indica que se se toma por verdadeiro que a psicanálise do infantil é a própria psicanálise (basta citar a obra de Melanie Klein), logo se deve assumir que a psicanálise aplicada seja de mesma origem, uma vez que esta modalidade de análise figurou, desde os primórdios da clínica e da teoria freudianas, como instrumento fundamental à pesquisa; as leituras de Dostoiévski, Jensen[10] e Sófocles feitas por Freud podem prová-lo. Outra justificativa que acena à revista Imago: desde

[10] Kris relata que Jensen teria de fato lido a interpretação feita por Freud à sua Gradiva e que, em parte, teria concordado com a leitura (1968, p. 21).

sua mais remota origem, a teoria psicanalítica procurou extrair, da arte, conceitos cruciais para sua legitimação posterior.

A meu ver, no entanto, o reducionismo se revela quando o trabalho de construção analítica se torna uma simples exploração ilustrativa das "fontes de *verdade* psicológica nas obras de arte", mesmo na "melhor das intenções", isto é, "no sentido de esclarecer, enriquecer e explorar a esfera dos conceitos clínicos e teóricos" (Hanly, 1995, p. 48). A precaução com a exportação dos conceitos deve ser levada a toda prova, sobretudo ao se adentrar no circuito complexo, paradoxal e ambíguo das artes plásticas. Nesse sentido, a proposta de fazer "interagir" a psicanálise com as demais ciências já teria conseguido reelaborar a dificuldade epistêmica. Para Sophie de Mijolla-Mellor, todo o interesse que a psicanálise lança a um determinado domínio deve ser acompanhado pela interrogação da validade de seu método. Esse raciocínio supõe "proceder a uma inquirição epistemológica renovada sobre o valor do método psicanalítico, suas capacidades para encontrar outras lógicas e, portanto", conclui a autora, "não só proporcionar uma nova luz sobre o domínio onde ela se aplica, mas, em contrapartida, ser ela própria elucidada quanto à sua essência e à sua eventual fecundidade" (Mijolla, 2005, p. 1448).

Ademais, Hanly acredita que a "verdade sobre cada um reside na subjetividade", pois o sujeito "pode se lembrar de seu próprio passado como ele realmente foi. O terreno do autêntico trabalho analítico é o respeito por essa solidão" (1995, p. 40). O curioso é o quanto esta passagem esconde, sob a máscara de uma "vontade filosófica" (o que seria afinal a Verdade?), que pouco se aplica à prática da psicanálise. Hanly pressupõe a legitimação de verdades num passado que, para quem experimenta uma rotina de sessões – um analisando sabe muito bem o que quero dizer com isso –, só toma forma como narrativa. Assim, a lembrança é o resultado de um processo de encobrimento. No decorrer da práxis psicanalítica, a genealogia do passado individual não revela uma "verdade" do sujeito, ao menos não no nível do que propõe Hanly: se essa verdade existe, só existe porque é construída. Ora, é como se ele acreditasse que o problema das lembranças encobridoras e a força de influência inconsciente nos discursos não interferissem na lógica da narrativa.

Cabe mencionar que, para Hanly, a ideia experiência estética é sinônimo de *distanciamento psíquico*: ao olhar uma cena ou ao ler um romance, por exemplo, estaremos identificados em maior ou menor grau com os personagens da trama. O prazer estético é garantido por uma distância que permite fruir a obra sem sujar as mãos. De acordo com a teoria, a experiência com a arte é determinada pelo movimento destas identificações somadas a projeção e introjeção. A identificação, que seria a operação que ocorre primeiro, consiste na forma original com que o sujeito estabelece um laço afetivo com o objeto; em seguida, ela dará lugar a uma vinculação libidinal que adentra o espaço psíquico disponível ao ego – eis a introjeção. A projeção, por sua vez, seria o movimento contrário a essa internalização, e assim exterioriza o que foi introjetado. Desta maneira, a dinâmica interna do artista e a psicologia do espectador seriam expressões, por assim dizer, homólogas.

Não se pode afirmar que esta teoria teria maior validade num embate com obras de cunho figurativo, quer dizer, datadas historicamente, de modo a serem interpretadas a partir do conceito tradicional de representação?[11] A título de exemplo, tem-se o interesse renovado que a "psicanálise da arte" presta à investigação do passado cultural. A produção de arte atual pouco interessa à psicanálise aplicada, com efeito: a se deparar com a pulverização própria do cenário contemporâneo, é como se os psicanalistas fizessem um recuo do olhar (Green, 1994, p. 11). O que é possível fazer, então, diante das poéticas "não-retinianas" suscitadas no cenário da arte de hoje?

"Compreender a arte moderna, pelo menos após Cézanne, com a noção de representação e sua correlata – a sublimação", escreve João Frayze-Pereira, é o anúncio de uma vontade de "ignorar a modernidade das artes".

> (...) não é um exagero pensar que tudo que importa em matéria de pintura, pelo menos após Cézanne (ao contrário da facilitação do adormecimento da consciência e da realização de desejo inconsciente

[11] No entendimento de Hanly, existem três fatores concorrentes no processo sublimatório: a substituição do objeto por outro socialmente aceito, a alteração do modo de gratificação psicológica e, por fim, a neutralização pulsional do retorno mnêmico.

> do espectador), é produzir no suporte uma espécie de análogo do próprio inconsciente, suscitando inquietude, revolta, perplexidade, interrogação (...) Isto é, se a arte de hoje tornou-se diferente é porque a angústia a perfura, subvertendo sua função. Porém, se a análise freudiana em matéria de artes plásticas parece inaplicável à pintura é que não só a pintura de hoje tornou-se diferente, mas no próprio tempo em que Freud escreveu, dos primeiros escritos de 1895 aos últimos de 1938, a pintura já mudara de maneira, de problema, de temática (2005, p. 58).

Por outro lado, Hanly considera que a psicanálise aplicada é um campo rigorosamente interdisciplinar, uma vez que se afirma na fronteira da clínica com as humanidades. O que não significa que deva ser confundida com as "biografia[s] informada[s] psicanaliticamente" (palavras do filósofo), seja sob a autoridade de uma análise que destaca a vida do artista como objeto de investigação (a psicobiografia), seja partindo da obra para produzir suas interpretações (o que é bastante óbvio para qualquer investigador que se aventura à reflexão sobre arte). O jogo da falácia intencional, que se expressa na vontade de atribuir, ao autor estudado, aquilo que o pesquisador acredita que ele deveria ou desejaria dizer de maneira "consciente", ganha contornos ainda mais precisos porque a "intenção que encontra expressão na obra de arte pode ser uma intenção inconsciente que requer interpretação" (1994, p.62).

A meu ver, no entanto, este é o lugar preciso dos maiores entraves do método aplicado. Seu emprego consiste basicamente no procedimento analógico-comparativo, e toda função analógica pressupõe a leitura em chave de *decifração*. Mesmo que o exame venha a se concentrar no que é intrínseco à obra, desviando-se então das atribuições extemporâneas, sua aspiração totalizante se deixar revelar a olho nu.

> A psicanálise pode também estudar uma obra de arte por seus próprios méritos, independentemente da vida de seu criador. Freud sugeriu, num contexto clínico, que as pessoas, constante e desavisadamente, dão expressão a seus pensamentos e desejos

> inconscientes, “se os lábios estão calados, ele conversa com as pontas dos dedos; a revelação transpira por todos os seus poros”. Mesmo se o trabalho de *decifração* possa não ser sempre tão simples como esta afirmação sugere, pode-se pressupor que toda grande obra de arte terá uma dimensão inconsciente que pode ser decifrada a partir das indicações que devem ser encontradas dentro da própria obra (Hanly, 1995, p. 63).

Assumindo que as ressalvas por mim apresentadas estejam corretas, o maior avanço epistemológico da aplicação se concentra em sua teoria sobre o processo de criação. Ao contrário do que as correntes psicologistas costumam asseverar (no caso, refiro-me aos signatários da psicologia do ego, com quais, a meu ver, Hanly se identifica, embora não o diga), Hanly afirma que “é às pulsões, às suas vicissitudes e aos seus derivativos que deve remontar o material temático original da grande literatura” (1995, p. 108). Para ele, o eu “sozinho” não consegue solucionar as demandas da criação artística, mesmo quando pensamos que o trabalho de arte seja uma atividade sublimatória. Assim como acontece na atividade onírica, o trabalho de produção artística depende de um alto nível de funcionamento primário (inconsciente), A partir do momento em que a libido do objeto se converte em libido narcísica, com a entrada do narcisismo secundário, a ação inconsciente desempenha a tarefa de configurar conexões associativas de imagem que afiançam um reconhecimento público do objeto produzido.

Mesmo na linguagem literária, por exemplo, a própria “escolha das palavras e sua combinação são orientadas pré-conscientemente por deslocamentos que enriquecem enormemente seu poder evocativo”, (1995, p. 110). Como diria Lacan, a própria sintaxe é pré-consciente: é isto que possibilita que as formas artísticas proporcionem uma liberdade para explorar, na qualidade de substituição de uma realidade por outra (interna pela externa e vice-versa), experiências que de maneira diferente seriam negadas à consciência, sob efeito da repressão. Em meio à experimentação artística, conclui Hanly, move-se um vaivém entre regressão e suspensão do julgamento

de realidade. E é por esse motivo que podemos “compreender intuitivamente” o de que se trata quando se olha para a obra de arte.

Para melhorar as coisas, as noções de forma e conteúdo não se desenvolvem em separado nessa teoria. A cisão entre forma de um lado e conteúdo de outro já se desfez, com razoável clareza, na estética da formatividade de Luigi Pareyson, por exemplo. Ao fazer da forma substância privilegiada nos processos de concepção artística, ele resolve o divórcio entre forma e conteúdo por meio da constatação inequívoca de sua codependência. Na maioria dos casos, adverte o estético,[12] por muito tempo “o conteúdo foi visto no simples *assunto* ou argumento tratado, que podia ser um objeto natural a ser representado, uma história a ser contada ou um sentimento a ser cantado” (1997, p. 55). Noutras ocasiões, o conteúdo teria sido reduzido ao tema ou ao motivo através dos canais do “sentimento inspirador”. Em paralelo, a forma seria tratada como “perfeição exterior”, a partir do “esmero técnico e estilístico” com os quais o artista trabalha, diferenciando-se dos não-artistas. Pareyson defende, de maneira categórica, a inseparabilidade dos termos: “o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo” (p. 56).

Além disso, a teoria da formatividade,

> encerra o perigo, explicitado em algumas teorias (...) de desvalorizar o aspecto físico e sensível da arte: a forma pode ser uma imagem puramente interior, não realizada num objeto real e quando um artista encontra seu próprio caminho, isto não acontece porque ele enfrenta problemas técnicos ou tenta resolver dificuldades formais, ou se exercita numa determinada linguagem artística, mas só e sempre por uma íntima vontade expressiva (Pareyson, 1997, p. 57).

A inexorabilidade entre forma e o conteúdo se reflete, na pensamento de Hanly, nas relações que ele estabelece entre afeto e representação, condições

[12] Pareyson sugere que o tomemos por *estético* e não por esteta; esteta, ao contrário do que se costuma conceber, seria para ele o artista, e não o filósofo.

fundamentais para o entendimento da histeria e das patologias decorrentes do isolamento entre os termos. A histeria, “doença da visualidade”, produziu imagens que se tornariam um capítulo na história da arte (Didi-Huberman, 1982). Ora, toda obra de arte delineia uma conjunção entre afeto e representação, seja por meio do enigma proposto no inconsciente das linhas (a ideia não evidente, a representação subreptícia), seja pelo fascínio que provoca no espectador (a afetação decorrente da *Vorstellung*, inseparável da forma).

No entanto, Hanly também considera que as obras servem à ilustração da materialidade do funcionamento psíquico. Assim, elas *esquematizariam* certos mecanismos – ainda que essenciais – próprios ao aparelho mental. Ao comparar a diferença entre o impressionismo de Monet e o expressionismo de Van Gogh – este que não tratava o motivo com tanta “serenidade burguesa” mas os apresentava em sua grave circunspecção –, o filósofo sugere que no último existe “uma *defesa* implicitamente em ação contribuindo para a escolha do tema, estilo de pintura e tratamento da forma” (Hanly, 1995, p. 113, grifos meus). Para ele, em suma, a estrutura da obra e a estrutura do psiquismo jamais serão exatamente coextensivos, muito pelo contrário: a configuração formal convém à *reprodução* da organização psíquica.

Nesse sentido, o modelo mais adequado para compreender a experiência com a arte seria o do exercício lúdico, já que o brincar consiste em si mesmo numa atividade de criação. O que Hanly deixa de mencionar em seu argumento é o fato de que o artístico não depende apenas do exercício inovador. Ninguém melhor que a crítica de arte para constatá-lo: se não existirem condições sociais e de circuito que reconheçam a artisticidade da fatura, os trabalhos sequer chegam a existir (socialmente, culturalmente, mercadologicamente etc.). E se é certo dizer que o espaço imaginário está em íntima ligação com a vida, com os sonhos e com a realidade, e que sem ele não existe arte, isso não quer dizer que “a boa literatura” seria “capaz de *imitar* a realidade psíquica” (1995, p. 139, grifos meus).

Ao fim e ao cabo, talvez o maior problema da aplicação[13] seja na verdade uma espécie de engodo epistêmico. Ora, tomar a imitação como paradigma da teoria da arte não é, de modo algum, uma ação desconhecida; tampouco é atual a discussão sobre os limites com os quais a mimese aristotélica já se deparou. Eis a entrada para uma estética da recepção.

1.4) Psicanálise e Estética da Recepção

A maioria das análises feitas por psicanalistas se dirige à literatura. Além do caráter mais "psicologicamente explícito" dos textos literários, o escritor é aquele sobre quem recai a *liberdade* de escolha de assuntos e temas, liberdade essa que não teria sido ofertada aos artistas plásticos. O "preço da incerteza de sua vida material", afirma Germain Bazin, "não correspondia ao modo de operar da arte de outrora", que era regulada basicamente pelo sistema da encomenda. O que não eximiria, ainda segundo ele, certos psicanalistas (e tampouco os historiadores) de terem se apropriado de uma série de mal-entendidos. Um dos exemplos mais patentes é a atribuição da repetição de um determinado tema a um artista que, a bem da verdade, não o havia escolhido, mas apenas executado, dado que era um costume das escolas de formação anteriores à Arte Moderna.

Esses problemas corroboram a pertinência de análises histórico-textuais, tais como as da Estética da Recepção, por exemplo. Na Escola de Constança, certos pesquisadores empregariam o método "imanentista" à leitura da obra, o que dificultaria a ocorrência de contradições daquela ordem. Em termos discursivos, a grande questão indicada pela escola de Constança se resume a "o que significa ao espectador, em termos objetivos, a experiência estética"?

---

[13] É desse modo que justifico o recorte de uma investigação que vai em direção ao cenário das *artes*. Não é minha intenção generalizar estas considerações, extrapolando os limites para levar a crítica da aplicação à filosofia, à história ou às ciências humanas, temas que Hanly desenvolve em seu ensaio.

De acordo com Hans Robert Jauss, um de seus principais articuladores, quando lançamos o olhar a um determinado objeto, ou quando ouvimos uma canção ou lemos um poema, estamos colocando em funcionamento duas condições sensíveis essenciais: agindo dialeticamente, “fruição compreensiva” e “compreensão fruidora” são os estados cognitivos primários do processo de recepção, aos quais será acrescida, a seguir, a complexa demanda de reflexão “ato reflexivo”, segundo as palavras de Wolfgang Iser, outro autor iminente.

Mais especificamente falando, Jauss concebe de antemão que a *recepção* não é um sinônimo para o *efeito* estético: se na recepção o condicionamento da leitura se realiza no destinatário, no efeito o que surge como determinante é o texto, a obra em si. Em síntese, o efeito, que alude a relações com o passado, se distinguiria da recepção porque esta depende de um “destinatário ativo e livre, que, julgando de acordo com as normas estéticas de seu tempo, modifica, pela sua existência presente, os termos do diálogo” (Starobinski, 1991, p. 19). A análise não pode se desviar dos meios ideológicos sob os quais a obra foi concebida, assim como deve se ater ao consumo e historicidade concorrentes. Para Jauss e Iser, o espectador de arte tem uma função e um lugar específicos no mecanismo de produção. E ainda que a estrutura da obra não seja reduzida à sua recepção, a história da arte depende da existência de um destinatário. Assim, o imperativo da contextualização não exerce função de fundo mas de figura, e é a união exata entre esses elementos que assegura a experiência estética. “O prazer estético que, desta forma [pelo prazer de si no outro], se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora”, escreve a esse respeito Jauss, “é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético” (1979b, p. 77).

Por essa razão, a estética da recepção seria, *mutatis mutandis*, uma fenomenologia da experiência com a arte. Enquanto ciência parcial, deve recortar e aprofundar o questionamento acerca da produção, reprodução e consumo de arte. Estes pressupostos definem o trabalho do leitor: segundo Iser, o exercício de recepção consiste em trazer à tona os dizeres concretos do texto; em outras palavras, trata-se de “realizá-lo”, um ato de *Konkretisation,* (Ingarden). Ora, existe sempre algo de implícito na obra de arte: todo

texto/imagem tem o mérito de apresentar tantos as questões quanto as respostas, cuja virtualidade de sentido está à espera de ser concretizada pela recepção. O "trabalho literário possui dois polos", escreve Iser, "aos quais podemos chamar de artístico e de estético: o artístico se refere ao texto criado pelo autor, e o estético à realização efetuada pelo leitor" (1990, p. 274). Por conseguinte, o "trabalho literário" não é idêntico ao texto ou à leitura: ele está a meio caminho entre os dois.

A convergência entre leitor e texto dá margem ao mundo virtual que é a obra de arte. No entanto, este espaço intermediário que foi criado entre eles não deve ser identificado, simplesmente, com "a realidade do texto ou com a disposição individual do leitor" (Iser, 1990, p. 275). Segundo o teórico alemão

> Assim como o leitor usa as várias perspectivas oferecidas a ele, pelo texto, de modo a relacionar os padrões e as "visões esquematizadas" entre si, ele coloca o texto em movimento, e esse processo resulta finalmente num despertar de respostas internas. Portanto, ler faz como que o trabalho literário desdobre seu próprio caráter dinâmico (p. 275).

Em meio ao adensamento "quente" do textual residem elementos *não-escritos* que desejam participação ativa, demandando uma posição *criativa* por parte do espectador. Na visão de Iser, além de atraírem o leitor, os aspectos não apresentados pela superfície do texto seduzem-no a completar as entrelinhas, construindo assim uma realidade textual particular. Dado o convite, o espectador se vê diante da responsabilidade de manejar o processo vivo da interpretação. Por outro lado, o texto também aceita seus próprios encargos, de modo a impor certos limites às implicações não-escritas, "com a finalidade de preveni-las de se tornarem muito embaçadas e enevoadas". Mas conforme as implicações vão sendo "trabalhadas pela imaginação do leitor" (Iser, 1990, p. 276), elas aumentam o universo da significação linguageira de modo considerável.

Para os autores, a leitura de cunho psicológico, que em geral recai no método psicanalítico, deve ser rejeitada em nome da análise fenomenológica. Segundo Iser, por exemplo, as interpretações psicanalíticas convém apenas à ilustração de "ideias predeterminadas respectivas ao inconsciente", e portanto não compõem análises que *partem do objeto*.

Deixando a leitura psicológica de lado, o pressuposto da estética da recepção é investigar como as sentenças agem umas com as outras de maneira a compor um "todo" com a imaginação do leitor. Articulada à imaginação, a da memória se transforma em peça fundamental no trabalho de leitura. "Isso é de especial importância nos textos literários", acrescenta o autor, "pelo fato de que eles não correspondem a nenhuma realidade objetiva para fora deles mesmos" (1990, p. 276). As frases "individuais" não só trabalham juntas com o intuito de configurar uma ideia; elas "também formam uma expectativa ao olhar". Ao estabelecer relações entre "passado, presente e futuro", o leitor faz com que o texto/imagem "revele seu potencial de multiplicidade de conexões", o que se pode definir pelo movimento de "retrospecção avançada".[14] Afinal, não se trata de suprir a expectativa do leitor com formas prontas, mas de estimular sua contínua e perpétua "modificação" (Iser, 1990, p. 278).

Nas palavras de Iser,

> O fato de que leitores completamente diferentes podem ser diferentemente afetados pela "realidade" de um texto particular é uma evidência bastante satisfatória do grau em que textos literários transformam a leitura num processo criativo que vai além da mera percepção do que está escrito. O texto literário ativa nossas faculdades próprias, permitindo que recriemos o mundo que ele apresenta (p. 279).

[14] Esta ideia se aproxima, surpreendentemente, da concepção freudiana de posterioridade ou de "ação diferida", como veremos no capítulo 3.

Desde que consideradas as condições particulares de cada leitor, as possibilidades serão ilimitadas. Os hiatos podem ser completados das mais variadas formas. Assim, cada recepção se torna um exercício inexaurível para "realizar" a obra, já que, quanto mais fragmentário o texto, maior o esforço do espectador. O leitor "irá completar os intervalos à sua própria maneira, tal como excluirá várias outras possibilidades" (Iser, 1990, p. 280). Fazer uma segunda leitura de um texto é um exemplo inequívoco a esse respeito: a ação poderá garantir a melhor apreensão do texto ou o bloqueio das especificidades que ele antes ofereceu.

O leitor experimenta o livro como um espelho no qual se revelam elementos de sua experiência pessoal, embora saiba que a realidade em que vive é concretamente diferente daquela. A realidade literária, no entanto, deverá impactá-lo dependendo da extensão com a qual "ele, por si mesmo, complementa a parte não-escrita do texto". De maneira indireta, a proposta de Iser inclui o leitor em uma experiência psicanalítica na qual ele vem a se tornar, tomadas as devidas proporções, um "analisado" do texto. "Por certo", conclui, "é apenas deixando para trás o mundo familiar de sua própria experiência que o leitor pode participar verdadeiramente da aventura que o texto literário lhe oferece" (1990, p. 282). Ora, só é possível ativar o trabalho da imaginação quando nos deparamos com uma ausência. Convidado a criar, a modo com o qual o sujeito dá imagem aos vazios se aproximaria do mecanismo de *figurabilidade* engendrado na *Interpretação dos Sonhos.* Trata-se de um processo de formação imagética que interessa à reflexão estética de hoje, como veremos adiante.

A estética da recepção se afirma portanto como uma modalidade singular de "hermenêutica literária". Esquadrinhando as relações de tensão que habitam entre o texto e sua atualidade, o método procura as estruturas de sentido conforme mediadas pela condição histórica; esta sua consciência da multideterminação denota um salutar não-reducionismo. É o que se pode ler na introdução para *Äesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, texto chave que faço questão de citar:

> É só de modo parcial que a necessidade estética é manipulável, pois a produção e a reprodução da arte, mesmo sob as condições da sociedade industrial, não consegue determinar a recepção: a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente da aprovação e da recusa, e, por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico[15] (Jauss, 1979, p. 57).

Uma das necessidades principais da teoria da recepção estética é produzir uma limpeza no campo ideológico. Nesse sentido, consiste em apartar, do exercício de leitura, antigos condicionamentos morais, sejam de roupagem kantiana ou luterana – no caso dos mais antigos –, ou sob os rótulos mais recentes do *new criticism* e do formalismo russo. Assim como se pode averiguar nesta passagem de *Der äesthetische Genuss und die Grunderfahrungen der Poiesis, Aisthesis*,

> A diferenciação do prazer estético realizou-se sob a necessidade de sua justificação, ante as instâncias da filosofia e da religião. Mas também a reflexão moderna sobre a conduta de prazer, que era capaz de liberar a produção e a recepção da arte, permaneceu por muito tempo subordinada a argumentação retórica e moralista[16] (Jauss, 1979b, p. 64).

Estaríamos em face de um "desejo latente" da teoria? Se o objetivo é construir, a partir do ato de expectação, os alicerces de uma leitura que ultrapassaria de uma só vez as perspectivas icônica, marxista ou estruturalista,[17] a estética da recepção vem a se destacar na ordem

---

[15] Não custa sublinhar o fato de que as publicações de pensadores como Jauss, Iser e outros se localizam temporalmente no contexto da divisão Alemã, e que portanto sofreram inúmeras restrições dentro de um debate já bastante atravessado pelas ideologias, das quais a acusação de ser "alienada" não deixaria de surgir naquele momento.

[16] Aqui ele se remete ao sofista Górgias, que funda a tradição retórica do "prazer pela palavra". O discurso provoca um processo, tal como a "transformação do *pathos* arrebatador na serenidade ética" (Lima, 1979, p. 67).

[17] Não é objetivo deste trabalho construir uma história para a Estética da Recepção, no entanto não é demais reconhecer que, segundo Luiz Costa Lima (1979, p. 11), existem algumas

“imanentista” do dia. O contexto histórico é o da segunda metade dos anos 1970, recordemos. De cada fase de hostilidade dirigida à arte, diriam os autores, a experiência estética, em sua capacidade de resistência, emerge sempre com formas novas e inesperadas, *assim como as teorias que visam interpretá-la*. Esquivando-se das proibições impostas por um determinado *zeitigeist* ou reinterpretando os cânones do passado, cabe aos artistas descobrir novos meios de expressão, e, correlativamente, de leitura.

Chegamos a um ponto crucial: com efeito, pouco se comenta sobre o assunto, mas é fato que os teóricos não deixariam de estabelecer um diálogo com aquilo a que Jauss viria chamar de “estética psicanalítica”. Se a recepção é uma práxis assim como a psicanálise, não se deve perder de vista que o irredutível em ambos os casos são os limites da percepção. Portanto, se a arte é feita para ser percepcionada, como defende G. C. Argan, não é menos verdade que seja determinada, de algum modo, no interior do *Unbewussten*. Este predicado –“inconsciente” – não interessa à Escola de Constança, no entanto. No caso, Jauss identificava a teoria psicanalítica da arte à arrastada tradição aristotélica da “recepção como imitação”. Para ele, mais do que colocar, no jogo das interpretações, uma *anamnesis* entre “técnica perfeita” e “reconhecimento perceptivo”, a recepção dependeria de uma operação mental que faz com que o espectador seja afetado pela “tessitura” do trabalho. Para que a recepção venha a termo, é necessário que o receptor se identifique com os heróis ou personagens em ação e, com isso, dê livre escoamento às suas próprias paixões através de um gozo com a narrativa.

“O entendido de arte deseja identificar-se com o artista”, escrevia Ernst Gombrich na década de 1950; ele “precisa ser puxado para dentro do círculo encantado e partilhar seu segredo. Deve também tornar-se criativo sob a orientação do artista” (1996, p. 36). Descarregando na obra um autêntico alívio espiritual, o espectador reafirma o efeito catártico provocado pela arte. À arte também restaria o papel de tela de projeções.

---

correspondências teóricas entre o grupo de Constança e o estruturalismo de Praga; também não se deve esquecer que o grupo de Constança publicaria suas teses somente algum tempo depois do grupo de Praga.

Ora, a *catharsis* aristotélica pode ser melhor compreendida a partir do que o prazer estético exerce na conjuntura da curiosidade agostiniana: no pensamento de Santo Agostinho, o olho, enquanto órgão de sentido, nunca deixa de carregar os riscos de sucumbir ao "gozo sexual" incitado pela beleza. A constatação de que existe um tipo específico de prazer na experiência estética exigiria, em contrapartida, uma força máxima de controle espiritual; por conseguinte, serão encontrados nas formas artísticas resquícios de uma atração que corresponderiam ao *fruitio* (ou seja, tudo aquilo que para Santo Agostinho não é *uti*, utilizável), um desejo de saber quase "genético". Nesse sentido, o prazer com a obra seria um fenômeno influenciado pelos mecanismos de identificação e empatia (*Einfühlung*), aos quais nos vemos forçados a retornar.

> A *catharsis*, enquanto uma das funções fundamentais da experiência estética, explica (...) porque a transmissão de normas sociais pela exemplaridade da arte permite, diante do imperativo jurídico e da coerção institucional, dispor-se de uma margem de liberdade e, ao mesmo tempo, de se identificar com um modelo: o prazer catártico é tanto liberação *de* alguma coisa quanto *para* qualquer coisa. Por certo, a identificação não é por natureza um fenômeno estético. Mas os modelos heroicos, religiosos ou éticos podem ganham muito em poder sugestivo se a identificação se opera através da atitude estética. O prazer catártico faz, então – para citar Freud –, a função de atrativo (*Verlockungsprämie*) e pode induzir o leitor ou o espectador a assumir muito mais facilmente normas de comportamento e a se solidarizar com um herói, em suas façanhas e em seus sofrimentos (Jauss, 1991b, ps. 62-3)

Em princípio, no entanto, a catarse seria *apenas um* dentre os elementos que compõem a reflexão freudiana (para não dizer psicanalítica) sobre a arte. Vejamos mais de perto: na história da psicanálise, por exemplo, representa o início do atendimento. No entanto Freud abandonara o uso clínico da hipnose – e com isso, a utilização da catarse – logo nos primeiros atendimentos após o período charcotiano-breueriano. "Recordar e abreacionar

eram, naquele tempo", escreve de próprio punho, "as metas que se procurava alcançar com o auxílio do estado hipnótico" (Freud, 1996[1914], p. 67). Com o procedimento, esperava-se que as resistências fossem abolidas com mais facilidade. O problema é que o alívio imediato da descarga continha, como contrapartida, uma tendência ao retorno: os sintomas aparentemente desapareciam, mas voltavam a se manifestar passado um tempo de latência. A conclusão a que Freud é levado aparenta um tom de contradição, conquanto tenha se tornado essencial à prática clínica: é impossível fazer análise sem alguma força de resistência.

É muito comum ver não-psicanalistas acusarem de "psicologistas" as saídas culturais do freudismo. Ainda que Jauss reconheça que as conquistas do campo freudiano estão além da pura vontade de "cura", ele atribui à psicanálise a ação de sempre retificar sua teoria pelas vias da escuta clínica,[18] o que demonstraria sua insuficiência em relação à *contemporaneidade* das obras. Com esses procedimentos de confirmação, a psicanálise negaria, *a priori,* todas as conquistas da estética da recepção, criada para interpretar a arte a partir de uma conjuntura contextual. Para Jauss, é como se a leitura psicanalítica se resumisse à confirmação *tardia* de que o efeito da obra é sempre catártico e nada mais.

No meu ponto de vista, esse argumento impede que os teóricos ultrapassem as barreiras clínicas, e assim demonstram seu desconhecimento quanto às questões metapsicológicas do dispositivo freudiano. E nem seria o caso de as conhecerem. Apesar disso, quando insinuam que a dimensão intersubjetiva da experiência com a arte estaria ausente na estética psicanalítica, justamente porque se trata de uma "impossível comunicação", talvez os autores se esqueçam que a psicanálise que é uma teoria elaborada *a partir* da clínica, de modo que privilegia o trabalho de inconsciente a inconsciente. Ora, a psicanálise sabe que é possível apreender o mundo no seu estrato pré-consciente e pré-verbal. A rigor, a práxis analítica fornece provas de que não haveria "incomunicabilidade", portanto. A possibilidade de

[18] Essa ressalva se aproxima em muito do que pensava Karl Krauss a respeito da psicanálise como um todo: Krauss acusava a psicanálise de "curar as doenças que ela mesma inventava". No entanto, a confirmação da teoria pela clínica é um traço inexorável à psicanálise, sendo ela aplicada ou não; sem isso, perde-se de vista sua ética.

se pensar a existência de um inconsciente não significa atribuir uma carga fechada de determinações ao comportamento individual. Segundo Freud, o aparelho psíquico só funciona porque se insere numa intersubjetividade.

Explicando de maneira mais esquemática: segundo Jauss, se de um lado da corda temos Freud, do outro se encontra a estética marxista que "manteve tão decididamente que o caráter do prazer estético está relacionado com o futuro" quanto a estética psicanalítica teria insistido no oposto, ou seja, "que o prazer estético se relaciona com o passado, com o retorno do recalcado" (Jauss, 1979b, p. 70). Nessas circunstâncias, é como se a psicanálise da recepção se limitasse a condições genealógicas que fatalmente se esgotam no Complexo de Édipo.

Mas não parece ser esse o caso, e a história recente das análises direcionadas a obras de arte não permite associações como essas. Freud, de sua parte, não analisa *apenas* o Hamlet, cujo conteúdo vem, de fato, quase pronto para uma psicanálise; no conjunto da obra de Shakespeare, ele também se concentrou, por exemplo, no *Mercador de Veneza,* e isso conforme uma investigação bastante minuciosa acerca da psicologia do espectador, assim como se pode notar logo da primeira à última linha de "O motivo da eleição do cofre" (Freud, 1996[1913], p. 303).

A exemplo do que fizeram os psicólogos da escola americana, os colaboradores da estética da recepção também se debruçaram sobre os fenômenos da fantasia e da ilusão, contexto em que Sartre se tornaria personagem importante. De acordo com Iser, se a recepção pressupõe relações dialéticas entre sujeito e objeto, isso também implica reconhecer que aí se encontra um "prazer de si no prazer do outro" conforme elaborado pelo filósofo francês. Ora, a ilusão é, com efeito, o seu exercício: o princípio da identificação ao herói funciona como uma "necessidade antropológica" capaz de assegurar um prazer que, combinado ao alívio por não ser o próprio sujeito sujeito às ações da narrativa, distancia e protege o receptor. Ao se deparar com a obra, o indivíduo acessa certas quantidades de investimento psíquico ligadas ao conteúdo fantasístico, garantindo-lhe uma autoproteção contra a dor. Consequentemente, a capa protetora possibilita um "gozo de desrecalque"

frente à cena contemplada, pois ela seria vivida, no presente momento, em seu mundo interno.[19] O prazer de si no outro prevê a possibilidade de se participar ao mesmo tempo de dentro *e* de fora da cena. Uma vez que o psiquismo consiga se lançar, pela via das projeções, ao âmago da alteridade dos personagens – o herói, o vilão, a donzela –, o espectador conseguirá vivenciar a experiência estética como fonte de satisfação.

Com isso, Jauss consegue enxergar algo mais que uma simples retomada da teoria aristotélica, concluindo que "a teoria da Freud sobre o autoprazer estético no prazer no outro não se esgota em uma reprise psicanalítica da catarse". Este ponto é, com efeito, crucial: a reflexão avança na medida em que o esteta percebe um "princípio de prazer" que é subjacente à recepção. Pressentindo a insuficiência da proposta de Aristóteles, Jauss considera que o "que a doutrina tradicional do prazer catártico incluía é atualizado por Freud e, ao mesmo tempo, superado pela nova descoberta, segundo a qual, ao puro ganho de prazer estético na economia psíquica, se acrescenta uma função mais ampla – a de um prazer primário ou de uma 'bonificação de incentivo' (*Verlockungsprämie*) para a 'liberação de um maior prazer advindo de fontes mais profundas" (1979b, p. 79).

De sua parte, no entanto, Freud jamais negara a presença da ilusão na experiência com a arte, e os limites da compreensão psicanalítica de Iser e Jauss não escaparam a Luiz Costa Lima, tal como se depreende em *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, coletânea inaugural publicada no Brasil. "Ora", argumenta em favor do médico vienense, diante de um idealismo disfarçado nos textos dos teóricos de Constança, "a reconsideração do Freud mais sério parece inestimável para uma teoria da literatura que não mais se delicie com a subversão do poético". Mas é isto o que se deixa de lado. Iser, por exemplo, esquematiza a ponto de manifestar uma vontade de estipular certos "tipos ideais" de leitor.

---

[19] Essas considerações se articulam ao que Germain Bazin escreveria no ensaio dedicado à psicanálise dentro de *História da história da arte*: "Para Freud, a arte é o produto do desejo (*libido*), não por um jorro direto, mas pelo caminho tortuoso da compensação a um recalque desse desejo imposto pela sociedade que se interpõe entre o criador e sua obra. A alma só se manifesta nessa água turva da neurose, da qual, entretanto, Freud, que é um romântico, dispensa certos gênios, admitidos a abeberar-se da fonte pura". Bazin rejeita, em outros termos, a estética psicanalítica: "Recorrer automaticamente à sexualidade, como o faz Freud, para encontrar as fontes da criação é afastar-se de suas verdadeiras causas" (1989, p. 270-1).

Por outro lado, Iser chega perto de perceber a dimensão do *vazio* que qualquer texto – e em especial, os escritos ficcionais – tem por mérito trazer à tona, vazio que, em outras palavras, pode ser traduzido pela influência que os processos inconscientes exercem tanto na leitura quanto na produção de arte. E o que mais pode fazer um psicanalista, senão revelar os hiatos do discurso de seu paciente? "Isso para não falar de uma teoria que se querendo do *ficcional* – i.e., que não o tome apenas como um elemento a integrar na historiografia social, já não se limite ao circuito fechado de experiência e análise estéticas" (Lima, 1979, p. 36). Se o texto enquanto *Gestalt* oferece ou motiva certas projeções e identificações do leitor, e se esse espectador deve se comportar sempre como um estrangeiro diante da obra, então é inerente ao objeto "concentrar-se nos vazios comuns a todas as relações humanas, explorá-los, torná-los sistemáticos". Se proceder deste modo, é provável que espectador venha a descobrir o "papel que o inconsciente desempenha na caracterização dos textos ficcionais como estratégias de articulação de vazios" (ps. 24-36).

Em relação à psicanálise do intérprete, as ideias de Iser e Jauss parecem se concentrar, mais especificamente, em "Escritores criativos e devaneio", texto no qual Freud se refere ao poeta como um ser dotado da habilidade de seduzir o outro através de uma "vontade puramente formal, quer dizer, *estética*, que nos brinda com a figuração de suas *fantasias*" (1996[1908], p. 135, grifos meus; Gay, 1989, p. 288). Segundo ele, a vontade formal induz ao desprendimento cada vez maior de cargas de prazer; de acordo com o Freud daquele momento, a forma é o lugar onde residem as experiências vividas como *prêmio de sedução* ou de *prazer prévio*. Mais uma vez, a teoria conduz à antiga tese da liberação catártica, sobretudo quando lemos, numa passagem de Freud, que

> todo prazer estético que o poeta nos oferece leva em conta o caráter desse prazer prévio, e que o gozo genuíno da obra poética advém da liberação de tensões no interior de nossa alma. Acaso contribui a este resultado, ainda que em menor medida, que o poeta nos habilite a

> gozar na sucessão sem culpa ou vergonha de nossas próprias fantasias (1996[1908], p. 135).

Os desejos insatisfeitos são expressão e motor pulsional das fantasias, e estas, seguindo esta lógica, são retificações de um desejo que permanece insatisfeito; em dado momento, o prazer estético oportuniza uma nova possibilidade de satisfação àquele desejo reprimido. Neste Freud, a temporalidade da satisfação não ocorre de maneira linear: as catexias saem do presente e recorrem ao passado, para só então se lançarem ao futuro. A partir de uma vivência atual, o poeta produziria uma regressão a lembranças anteriores (infantis), levando-as a se projetar em um futuro mais próximo de realização e, neste caso, pela via formal. A situação atual faz com que se anime uma anterior; a circunstância faz aliança como desejo que, por sua vez, retroalimenta a invenção poética. Já o desejo, como se sabe, carrega marcas passadas e procura novos objetos de realização.

Retornando às intervenções de Lyotard, delineadas no início deste trabalho, podemos compreender o quanto a dimensão catártica, ainda que inseparável da experiência estética, não representa apenas um obstáculo ao entendimento da recepção psicanalítica. A catarse forneceria, por exemplo, pistas adequadas para a interpretação de poéticas modernas. Uma vez que se encontra, dentre suas principais características, uma abertura do olhar "sem imposições[,] em que poderiam deixar-se ver as operações que formam as figuras mais profundas", ela permitiria surgir uma expressão que "condensa", por assim dizer, o espírito da modernidade. Com isso, o próprio papel da tragédia edípica deixa de ser um mero exercício de ilustração ou de aplicação, para assumir uma posição que designaria relações complexas de encontro e reconhecimento no interior do dispositivo freudiano.

Conforme a história de Édipo vai sendo transformada em "romance das origens", romance ao qual estaríamos todos psicologicamente assujeitados, Marthe Robert considera que

> esse romance das origens não revela apenas as origens psíquicas do gênero aquém dos acidentes individuais e históricos de onde brota incessantemente uma obra singular: ele é o próprio gênero com suas virtualidades inesgotáveis e seu infantilismo congênito, o gênero falso, frívolo, grandioso, mesquinho, subversivo e maledicente de que todo homem é efetivamente filho (...), mas que devolve também a todo homem algo de sua primeira paixão e sua primeira verdade (2007, p. 49).

André Green discutiu implicações como essas, embora com resultados contrários, em *Un œil en trop* (1981): ao analisar minuciosamente a função que Édipo ganha na teoria freudiana, Green entendia que já ali não se pode encontrar a reconciliação dos polos psíquicos opostos. O que restaria de Édipo, afinal?, pergunta-se: uma historieta que ri do edifício psicanalítico? Não, de modo algum. Diante da peça de Sófocles, o espectador conseguiria vislumbrar somente o desconhecimento. A vulgata que por vezes se associa ao Édipo freudiano só ganha força quando sua estrutura psíquica se vê descontextualizada, retirada de sua função subjetivante. Por ora, só compreendemos que o *Édipo Rei* traduz uma expressão trágica porque a obra põe em jogo uma determinada verdade (inconsciente), que é a das equivalências simbólicas entre a *cena* trágica e a *cena* psicanalítica. "A dupla norma que obriga de um lado ao sujeito a praticar a livre associação, e de outro ao analista a prestar aos dizeres do paciente uma 'atenção igualmente flutuante'", lê-se no ensaio de Lyotard, "não equivale a ter aberta, livre de obrigações secundárias, uma região de onde as formas figurais poderão manifestar sua presença?" E assim finaliza: "Uma vez aberta esta área, a diferença entre a arte e a análise não é, quiçá, mais ampla que a que separa o desejo de ver daquele de dizê-lo" (1975, p. 77).

Voltando ao problema da recepção, talvez o entendimento do prazer estético como retorno do recalcado seja a resposta mais coerente que a estética da recepção pôde encontrar em sua leitura de Freud. Se se sublinha, no seguinte trecho: "desde que se entenda que este prazer é determinado pela distância interior do eu, que se faz estranho a si próprio, e a superação (*Aufhebung*) desta distância em uma catarse que brota do prazer do trabalho e

da relembrança" (Jauss, 1979b, p. 79), os significados fortes de *trabalho* e *relembrança,* pode-se compreender com maior nitidez as conclusões a que chegaram. Trabalho e lembrança são, com efeito, operações psíquicas privilegiadas pela atitude receptiva analítica. Além disso – o que justificaria, por si só, a posição dos teóricos de Constança –, muitos psicanalistas pressupõem que o recalcamento seja o dínamo privilegiado de produção de imagens, aqui incluídas as que são consideradas artísticas.

Para Wolfgang Iser, tratando-se ou não de um retorno do recalcado, o que está em jogo é a *figuração* (*picturing*) pela qual a imaginação constrói imagens no decorrer da leitura. Segundo ele, esta figuração é apenas "uma das atividades por meio das quais formamos a 'gestalt' do texto literário" (1990, p. 283). Como se sabe, toda forma necessita de um mínimo de organização para se tornar perceptível; porém, essa *gestalt* não indica o verdadeiro sentido do texto, pois, "na melhor das hipóteses", escreve Iser, ela é somente "uma compreensão configurativa". "Com o texto literário, esta compreensão é inseparável das expectativas do leitor", e, assim como existem expectativas, tem-se "uma das mais potentes armas do repertório do escritor – a ilusão" (1990, p. 284).

Sua árdua procura por verdades cognitivas, somada à vontade de impor *padrões* textuais inteligíveis que determinam a leitura, impede que a psicanálise tenha aí um lugar. Neste método de interpretação, "com certeza discrepâncias surgirão. Elas são o lado reverso da moeda interpretativa, um produto involuntário do processo que cria discrepâncias ao tentar evitá-las" (Iser, 1990, p. 290). Ora, esta confusão que acomete o leitor é mesmo indispensável a qualquer atividade de leitura, já que provoca o anseio de refletir sobre experienciado, sendo talvez esta "a principal função da crítica literária". Auxiliando "tornar conscientes aqueles aspectos do texto que de outro modo permaneceriam subconscientes", a reflexão estética "satisfaz (ou ajuda a satisfazer) nosso desejo de falar sobre o que foi lido" (p. 290). Assim, se esta "urgência" se remete a um "evento vivo" (p. 290) e portanto sempre aberto, então ela acaba obrigando o leitor a procurar por mais e mais consistência, na tentativa de compreender aquilo que, durante a leitura, não lhe soa familiar.

Em suma, de acordo com Iser, ler significa suspender "as ideias a as atitudes que moldam nossa própria personalidade". No entanto, ao fazê-lo o sujeito procura absorver esse não-familiar, utilizando-se do mecanismo de identificação, deixando borrar as fronteiras entre o eu e o outro:

> Geralmente o termo identificação é usado como se fosse uma explanação, embora seja de fato nada mais que uma descrição. O que é normalmente designado por "identificação" é o estabelecimento de afinidades entre um e outro – um terreno familiar no qual nos sentimos aptos a experimentar o não-familiar. A meta do autor, assim, é provocar a experiência e, sobretudo, uma atitude quanto a ela. Consequentemente, a "identificação" não é um fim em si mesmo, mas uma estratégia pela qual o autor estimula atitudes no leitor (Iser, 1990, p. 291)

Identificação, como vimos até o momento, é um conceito muito caro à psicanálise. Na doutrina de Lacan, por exemplo, ele chega a depender da alienação primordial com a qual o humano edifica seu imaginário. Se o princípio de prazer se regula apenas quando evita o desprazer, o alívio pode surgir de satisfações que vêm tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora, de acordo com o funcionamento dialético e inseparável dos mecanismos de identificação e projeção.

Na esteira de Georges Pulet, Iser considera que o processo de se identificar, puramente *descritivo*, depende de dois elementos: (1) "a história de vida do autor deve ser excluída do trabalho" assim como (2) "a disposição individual do leitor" deveria sê-lo "do ato de ler" (1990, p. 292-3). Assim sendo, o texto deve ser considerado como uma consciência em si, de tal modo que os pensamentos do *autor* acabam tomando um lugar subjetivo no *leitor*. Nessa perspectiva, a divisão entre texto e audiência não será mais externa, vindo a se localizar no interior da vida mental do espectador. "Quando lemos", completa o filósofo, "ocorre uma divisão artificial de nossa personalidade, porque tomamos como tema, para nós, algo que na verdade não somos" (1990, p. 293).

A questão não para por aí. É impossível dizer que a interpretação que os teóricos de Constança fizeram de Freud seja outro tipo de redução: Iser, por exemplo, sabe o quanto a experiência de recepção está intimamente ligada à capacidade que o ser humano tem de desejar, assim como o ato de recepção demanda todo um circuito de implicações subjetivas. Ao "ter que pensar a respeito de algo que nunca experienciamos", escreve a este respeito, "não significa que se está apenas numa posição de concebê-lo ou mesmo de entendê-lo"; segundo Iser, "isso também significa que tais atos de concepção são possíveis e bem-sucedidos no nível em que conduzem a algo que é *formulado em nós*". Em outras palavras, o trabalho de leitura exige que o leitor reformule sua própria capacidade de decifração, pois ali "trazemos à tona um elemento de nosso ser em relação ao qual não nos encontramos *diretamente conscientes*" (1990, p. 294, grifos meus). Tal como se dá numa (boa) psicanálise, as possibilidades de transformação de si não podem ser excluídas do horizonte de realização da ação receptiva.

Vejamos, portanto, certos modos por meio dos quais elas poderiam atualmente se manifestar.

Capítulo 2

Do extraclínico à implicação

Psicanálise, arte da escuta

Ainda que a aplicação tenha sido um método criado no epicentro das reflexões sociais e estéticas de Freud, existe, noutra vertente do próprio pensamento freudiano, uma outra modalidade de relação entre espectador e obra. Também por ele construída, esta leitura introduz "cortes" no arsenal interpretativo da "psicanálise da arte" tradicional. Com efeito, a Freud não passaria despercebida a existência de uma psicologia específica do público de arte. Com respeito aos fundamentos, seria mais correto dizer que aquela teoria que visa aplicar o vocabulário analítico ao fenômeno estético se remete à necessidade de construir uma psicanálise da *criação* artística, isto é, uma psicanálise que não deseja se envolver com os problemas da *recepção* estética propriamente dita (Frayze-Pereira, 2005). Consanguínea da leitura biográfica, seus procedimentos acabam tendendo inevitavelmente à psicopatologia. Ainda assim, é preciso reconhecer que esta psicologia, seja do artista ou de "personagens-protagonistas", inaugura um cenário propício ao surgimento de uma estética psicanalítica; as conclusões alcançadas por Freud acerca da figura do *Dichter* em "Escritores criativos e devaneio" – primeiro texto desse gênero – provam-no indubitavelmente.

Com isso, o conceito de sublimação, entendido como mecanismo de defesa, acabaria servindo, lógica e legitimadamente, de fundamento epistêmico ao método aplicado: ao compreenderem a sublimação como formação reativa, por exemplo, as correntes que discutem a criação enquanto fenômeno puramente egoico acabam recaindo numa tentativa de *domesticar* os processos advindos do id, o que faz diminuir o campo de atuação do conceito de sublimação. A *ego-psychology* é uma delas, como pudemos antes observar. Entretanto, desde "O Eu e o Isso" sabemos que esta entidade chamada Eu é também em grande parte inconsciente. Desejando purificar o objeto, esta modalidade do sublimar associada à formação reativa suprime todo o poder de

ruptura que o fenômeno artístico oferece ao psíquico. Claro está que quaisquer psicologias da recepção não seriam obrigatoriamente imunes a este modo de pensar, como mencionei há pouco; mas o que acontece na obra freudiana é exatamente o contrário: despreocupada com a feição mais "psicologista" da primeira abordagem, isto é, aquela inaugurada com o texto sobre Leonardo da Vinci, a segunda leitura, cujas decorrências pretendo apresentar nas linhas subsequentes, se refere a um Freud em posição de *espectador* de arte e reconhece sua espinha dorsal no ensaio sobre o "Moisés de Michelangelo", no qual Freud conduzirá uma leitura imprevista e à beira do poético.

Dar forma a uma reflexão *dentro* do espaço analítico e *a partir* das reações do espectador: não se deve encará-lo como coisa qualquer. A pedra angular da recepção estética freudiana residiria aí, uma vez que, sem ela, é bem provável que não chegássemos a suspeitar, em termos de funcionamento psicológico, da importância de um conceito como Complexo de Édipo, ou a significação inconsciente dos sonhos, da sexualidade infantil, enfim, as descobertas mais caras à psicanálise. A própria análise da peça de Sófocles teria seguido, curiosamente, um caminho semelhante, como afirma a esse respeito Renato Mezan: "Freud evoca *primeiramente* a emoção sentida pelo espectador ao assisti-la, atribuindo-a à revivescência de um sentimento efetivamente experimentado" (1985, p. 198, grifos meus). Em outras palavras, ao importar a imagem de Édipo para o interior do arcabouço conceitual de sua ciência, Freud teria encontrado um meio para representar a relação primordial com a função materna, bem como as identificações seguintes que se edificam na relação com a função paterna, chegando até o desenlace do complexo e à entrada do sujeito no Complexo de Castração etc.

Sarah Kofman chega a assumir que este *modus operandi* – a compreensão, no sujeito, do efeito criado pela obra – tenha se tornado a reflexão mais utilizada por Freud em suas meditações sobre o artístico, raciocínio que com efeito deveria perdurar, segundo ela, em decorrência da pobreza teórica advinda das investigações instrumentais, desejosas de provar a capacidade da arte para testemunhar em favor do psicanalista. Assim, sem querer ou sem saber, Freud, médico vienense que desejava ser homem de letras, viria a criar sua própria estética. Seja quando trata do ponto de vista do

espectador e dali retira seus comentários sobre a obra; seja quando a relação é vetorizada em sujeito–obra de arte, ou quando parte do momento em que o trabalho já foi consolidado pela mão do artista e se destina ao observador, o psicanalista assumiria uma posição privilegiada ao compartilhar seu saber crítico. Lugar que, além do mais, evidentemente não é o do artista ou o do esteta.

O que chama atenção nesse contexto é que, em princípio, o ensaio chegou a ser "recusado" por Freud: ele abdicaria de assiná-lo na ocasião de sua primeira publicação, conforme declara James Strachey em seu prefácio para a *Standard Edition*, o que de fato Freud só viria a fazer dez anos depois. Na oportunidade, a autoria do manuscrito ficara a cargo "de ***". Portanto, poderíamos especular que houve, em sentido propriamente inconsciente, uma certa reticência de Freud em relação ao que a experiência estética conseguiria provocar ao campo psicanalítico? Qual o sentido latente desta hesitação? Mesmo "no auge de sua busca de expansão do poder explicativo da psicanálise", declara Nelson da Silva Junior (2007, p. 16), "Freud reserva sempre um lugar privilegiado ao artista enquanto um arauto, um precursor genial das intuições analíticas, estas só conquistadas à custa de *suor e lágrimas.* Diante deste duplo do psicanalista", acrescenta a esse respeito, "o Freud-conquistador acaba por depor as armas". É, com efeito, o que viria a confessar no final dos anos 1920, em uma passagem bastante conhecida de "Dostoiévski e o parricídio". As correspondências trocadas entre ele e Arthur Schnitzler revelam a verdadeira ambivalência que Freud demonstrava – no caso, admiração e amargura, conforme a opinião de Peter Gay – em relação ao fenômeno artístico. O prefácio destinado ao livro que Marie Bonaparte escrevera sobre Allan Poe é uma excelente ilustração desta ambiguidade. Vale a pena citá-lo:

> Neste livro, minha amiga e discípula Marie Bonaparte dirigiu a luz da psicanálise sobre a vida e a obra de um grande poeta de gênio patológico. Graças ao seu trabalho interpretativo se compreende agora em que medida algumas das características de sua obra estão condicionadas pelas peculiaridades do homem, no entanto se averigua também que esta última é a sedimentação de intensas ligações

> afetivas e vivências dolorosas de sua primeira juventude. Tais indagações não estão destinadas a explicar o gênio do poeta, mas mostram os motivos que o despertaram e o material que o destino lhe ofereceu. Existe um fascínio especial para estudar as leis da vida anímica dos seres humanos em indivíduos notáveis (Freud, 1996[1933], p. 229).

Ainda assim, as sequelas desta sua reflexão extensa ganharam um impacto de enorme valor, de modo a configurar novos paradigmas para olhar a obra de arte. Os ataques que o acusavam de reduzir a leitura ao conteúdo, feitos em grande medida pela crítica de arte profissional, não passaram despercebidos pela classe psicanalítica. O perigo de que as análises se tornassem improdutivas foi observado pelo próprio Ernst Kris, que já alertara sobre possíveis equívocos. "A análise clínica dos artistas criativos sugere que a experiência de vida do artista é, às vezes, a fonte de sua visão apenas num sentido *limitado"* – lê-se nesta passagem acertada –, "que sua capacidade de imaginar conflitos pode ultrapassar consideravelmente o campo de sua experiência pessoal, ou, para colocar de modo mais preciso, que pelo menos alguns artistas possuem o dom especial de generalizar a partir de qualquer que tenha sido sua experiência pessoal" (1968, p. 288).

A acusação de reducionismo serviu no entanto como exigência para seguir adiante. Vejamos como.

2.1) Articulações francófonas de agora

O que ainda restaria acerca da discussão sobre a psicanálise aplicada? Seria possível articular interpretações que escapao ao método, de modo a se inaugurar um campo epistêmico próprio e à maneira de trabalhar de Freud?

Para Catherine Desprats-Pequignot, *irredutibilidade* ao inconsciente e autorreferenciamento da leitura pela *clínica* deveriam ser os motes de uma

psicanálise que deseja sair das cercanias da aplicação; já não é novidade reconhecer que a espinha dorsal da psicanálise é a sua "prática clínica", como vimos com o próprio Charles Hanly no capítulo anterior. A clínica, no entanto, não pode ser restringida ao cotidiano de consultório. O espaço analítico merece ser compreendido segundo fronteiras mais ampliadas: praticar a psicanálise significaria, *grosso modo*, colocar à prova as descobertas de Freud, e isso dentro ou fora da sessão, mas desde que havendo transferência.

Como se pode ler logo nos primeiros argumentos de Desprats-Pequignot em "Champs de l'art – Champs de psychanalyse", "a psicanálise não tem nada a dizer sobre a arte ou da arte no campo que concerne somente a ela" (1993, p. 210). Os perigos da aplicação recaem sobre a psicanálise na medida em que os procedimentos de leitura se armem de uma grade interpretativa fechada de antemão. Procurando, nesse sentido, determinações de verdade que residem na obra ou no autor, o intérprete mantém a leitura na superfície, e assim acabda minando toda a sua força de intervenção cultural. Fora do enquadre clínico, acrescenta a psicanalista, pode-se operar apenas com o *método* da psicanálise, quer dizer, o artifício que sai à procura de pistas clínicas sem levar em conta a relevância do vínculo transferencial, ainda que na melhor das ocasiões este método esteja ancorado numa interpretação que questione e ajude "a pensar e elaborar em psicanálise" (Desprats-Pequignot, 2008, p. 23). No entanto, nestes casos e somente nestes, justifica-se uma marcha progressiva de avanços teórico-clínicos, o contrário do que ocorre com as leituras selvagens, de pouquíssimo interesse.

Quando se questiona *do* interior de seu próprio domínio, a psicanálise atingiria o ponto máximo de aptidão para produzir ampliações no pensamento crítico. É o caso de Lacan, de acordo com Desprats-Pequignot, que enxergara em Hamlet a possibilidade de avançar na questão do desejo, ou, sobretudo, em Freud, quando percebera, em seu estudo sobre da Vinci, a necessidade de introduzir as problemáticas do narcisismo e da sublimação ou ainda quando propôs a elucidação do caráter obsessivo da personagem principal na *Gradiva* de Jensen. A arte faz avançar a clínica, portanto. O confronto com o objeto artístico tem a vantagem de emancipar a práxis psicanalítica. Simples conclusão: basta remontar aos textos estéticos de Freud. Na medida em que a

sirva como matéria a pensar, a experiência estética elucidaria processos psíquicos envolvidos tanto na criação quanto na recepção, ou seja, tudo aquilo que em matéria de arte nos anima e nos interessa.

Recentemente, Desprats-Pequignot chega a afirmar que

> Falar em psicanálise por meio do viés artístico, de uma realização literária, pictórica ou outra, é então falar, ao passar pelo campo da arte, de algo que concerne, antes de qualquer coisa, seu próprio campo e seu próprio questionamento. É refletir sobre um procedimento, uma obra, e os solicitar na medida em que possam oferecer uma visão e ser ferramenta para que sejam tomados pelas interrogações suscitadas pela clínica e reconsideradas as hipóteses, mas também reencontrar formas de solução que nos podem dar matéria para novos avanços. Por meio do questionamento da arte, tal como em outros domínios, em psicanálise consegue-se a elaboração de um conjunto de problemas e a reflexão sobre seu objeto, não se transportando-exportando do campo da arte ou de outros domínios (2008, p. 21-2).

Argumento diante do qual Charles Hanly (1993) dificilmente concordaria, para não abandonarmos a linha de raciocício. Segundo o exame metodológico do autor canadense, a teoria não consegue se sustentar a partir de conquistas extemporâneas, quer dizer, no nosso caso, a psicanálise não poderia garantir avanços a partir dos quais a arte tenha ganhado um papel meramente ilustrativo, funcionando como canal de percepção a realidades psicológicas. Esta censura, no entanto, não cabe, a meu ver, à reflexão de Desprats-Pequignot. Se a irredutibilidade ao inconsciente é um fato inconteste, por que não levá-la, então, à interpretação da experiência estética? Cercear as descobertas apenas no interior do campo “exclusivamente” psicanalítico, isto é, o da escuta clínica – isso bastaria? Ora, pode-se concluir com Desprats-Pequignot que existe uma condição de reversibilidade na relação entre Arte e Psicanálise, sem a qual se impedem todas as análises: se é possível pensar que certos *artistas* produzem *psicanálise* – exemplo: quando Freud reconheceu seu duplo em Arthur Schnitzler, escritor que teria chegado a “verdades

psicanalíticas" embora nunca tenha passado pela prática da análise – por que não se poderia pensar o inverso, a psicanálise oferecendo respostas para a esfera do artístico?

É, evidentemente, o que aconteceu a algumas escolas modernistas que surgiram ora a partir do surrealismo francês ora a partir do expressionismo alemão.[1] Existem casos ainda mais recentes como os de Rachel Whitehead, artista contemporânea que estabelece um diálogo com a teoria de Lacan, ou o de Ítalo Svevo, declarado em *A Consciência de Zeno*, seu romance mais significativo*;* haveria, ainda, o exemplo mais velado de *Lolita,* romance em que Nabokov explora todas as consequências de uma conjuntura edípica*,* bem como o acontecimento das Imagens do Inconsciente, pesquisadas no Brasil pela Dra. Nise da Silveira e interpretadas por Mario Pedrosa. Tem-se, ainda, *O quarto do filho*, filme de Nanni Moretti; as vídeo-instalações de Sarah Lucas ou Glenn Ligon, com *Beyond the Pleasure Principle* e *The Orange and Blue Feelings,* respectivamente... a lista é interminável.

Nesse sentido, vale a indicação de André Green: "seria bom refletir quanto ao efeito de duplo sentido da relação entre literatura e psicanálise: efeito da psicanálise sobre a literatura e efeito da literatura sobre a psicanálise". É possível generalizar a afirmação a todo o campo da arte, evidentemente. De Freud a Lacan, acrescenta o psicanalista, "há uma marca do literário sobre a obra de pensamento psicanalítico, um quadro formal da linguagem e da escritura, que, por si sós, justificariam um estudo nesse sentido" (Green, 1994, p. 12).

Retomemos o caráter dialético da reflexão trazida por Desprats-Pequignot. Quando um artista, pensa ela, um pintor, digamos, compõe a pincelada de uma determinada forma *x*, o que na verdade está fazendo é uma problematização de seu próprio campo, e é por isso que o criador se implica, afinal, com a inauguração de diferentes modos de olhar a arte e o mundo – o que por outro lado incluiria, no espelho reflexo, a criação de modos diferentes

[1] Cabe, antes de mais nada, esclarecer um ponto: ao longo deste trabalho, não pretendo mostrar como a presença da psicanálise se encontra nas obras ou nos programas de arte, mas almejo, em especial, demonstrá-lo no próprio trabalho da crítica de arte contemporânea, algo que pretendi adiantar há pouco, por meio da citação da Estética da Recepção de Jauss e colaboradores.

em *que o mundo nos olha de volta*, de acordo com suas próprias palavras. Este posicionamento faz com que sua psicanálise se aproxime da teoria da arte por meio de uma provável leitura de Merleau-Ponty, autor cuja filosofia subjaz ao pensamento de Frayze-Pereira, chegando a estar muito próxima das ideias expostas por Georges Didi-Huberman (1998) – historiador e teórico da arte a ser explorado nos capítulos seguintes.

Em particular, contudo, um argumento desta ordem contribui especificicamente à compreensão da psicanálise extraclínica, sob um modelo que não se arvora à simples decifração ou à fácil interpretação, tal como insinuados pelas análises aplicadas. Assim, a "utilização" do dispositivo psicanalítico pelo espectador de arte se compõe de um processo reflexivo, pois revela uma multiplicidade de significações *subjetivantes* da qual a leitura nunca pode escapar. Nessa medida, entre criação e recepção dispõem-se espaços psíquicos intermédios,[2] localizados segundo uma certa equidistância ("certa" porque não é perfeita) entre sujeito e objeto.

Segundo Merleau-Ponty, com efeito, o sensível não se limita ao caráter "positivizante" que a filosofia clássica ambiciona sustentar. Para o fenomenólogo, o perspectivismo é a prova cabal da estrutura do funcionamento perceptivo. Se em certa medida ela é organizada segundo o funcionamento da consciência, nem por isso deixa de lado o conjunto inesgotável da sensibilidade humana. A lateralidade pela qual os objetos se oferecem à nossa visão demonstra a existência de *uma outra cena,* espaço mental que no entanto não deve ser necessariamente reduzido ao topos freudiano: "Opaca", afirma Frayze-Pereira, a coisa "sempre se oferecerá a nós por perfis, implicando sempre um 'além' do atual: sua face explícita remete-nos às que permanecem implícitas". Por exemplo, ao olho não é possível enxergar, positivamente, todas as faces de um cubo. porém, o olho percebe o conjunto porque a percepção funciona segundo a estrutura gestáltica. E é precisamente no interior desta condição que o perspectivismo da percepção se afirma, em virtude de que "o visível, o tangível, de modo geral, o sensível, *não* se limitam ao que aparece na superfície" das coisas do mundo (2005, ps. 103-4). A próprio visível, como se

[2] É claro que esta noção está atravessada pelos conceitos de espaço potencial e de objeto transicional de Winnicott (1975).

sabe, é atravessado de fora a fora por um invisível sem o qual ele não existiria. E a escuta clínica – que não deixa de pertencer à percepção, pois é do ouvido e do corpo que se trata – não é imune a essa condição.

Fechado o parêntese, retornemos à obra de arte. Cabe mencionar que a discussão de Lyotard já não a definia como "êxito", ou melhor, como fenômeno psíquico que se posicionaria em franca oposição à ordem patológica do sintoma. No que tange ao fenômeno estético, esta vontade de superar sintomatologias é, para ele, nada mais que um tipo de subordinação ao academicismo. Vontade apaziguadora para reconciliar, encontra-se do lado oposto à potência de desconstrução inerente ao objeto de arte. Assim, não é a referência à doença ou à sanidade o que garante a um quadro o estatuto de obra de arte (ainda que Van Gogh fosse louco, nem por isso todo louco é Van Gogh), tampouco a profundidade do conflito que o artista estabeleça com essa referência. De quê interessaria um irmão morto, um pai ausente ou uma mãe fálica em relação à qualidade pictórica? A olhos atentos, Van Gogh hoje não seria mais ou menos artista se por acaso seu diagnóstico angariasse provas definitivas. E se ainda é tarefa do artista dar a ver os problemas que a arte endereça à sua própria história, tais usos da psicanálise tornam-se inúteis em arte *e* em psicanálise (Desprats-Pequignot, 1993). Numa visada transdisciplinar, pode-se dizer que do interior da experiência estética sempre surgirão interrogações que fornecem, ao psicanalista, modos de resolver problemas de sua área específica – leia-se, não-artística – de investigação.

Ora, em seu tempo de teorizar, a criação artística acaba demandando, do intérprete-analista, uma contrapartida criativa.

> O sonho, a fantasia, o sintoma são entendidos em psicanálise como criações de desejo. A psicanálise pode, ao solicitar o campo da arte, avançar no que estas criações não são, do ponto de vista da organização libidinal inconsciente, processos psicanalíticos engajados, sem relação com aquilo que chamamos comumente de criação. E também o que de um ponto de vista psicanalítico permite fazer uma certa divisão entre aquilo chamaremos de criação segundo o modos da sublimação ou criação-sintoma, aquilo que não é desinteressante no

> trabalho clínico, mas não carrega nenhum julgamento de valor estético ou comercial (Desprats-Pequignot, 2008, p. 12)

Seja a produção inconsciente considerada "criação de desejo", a forma a ser dada a um determinado objeto artístico sempre dependerá de uma conjuntura interna. Mas para que o objeto comunique para além de si, a concepção de experiência estética é demandada a concluir o processo social da arte, especialmente pelo fato de que toda obra de arte implica outra subjetividade que não a do criador. Toda obra necessita, com obrigatoriedade, de um olhar que venha a seu encontro.

A partir desta vontade reflexiva, só assim a psicanálise consegue precipitar um entendimento não-totalizante sobre o que impulsiona a ação criadora, por um lado, e, por outro, uma teoria de "corte" a respeito dos sentimentos, sensações e experiências psicológicas que a obra de arte vem a produzir no espectador. Neste Outro a quem a arte se endereça, não é difícil constatar um certo nível de escolhas, a menor ou maior permanência de sedução inconsciente por uma ou outra obra. Mas a dimensão singular da recepção estética se aproximaria de um tipo de satisfação psicológica que é altamente resistente e está sempre pronta a um retorno em circuito, já que reedita marcas anteriores de satisfação. A hipótese de que haja este vai-e-vem na relação com o objeto de arte é justificada pela própria estrutura do funcionamento psíquico, que em determinadas circunstâncias também visa à repetição, como Freud indicara.

Voltando a Desprats-Pequignot,

> A arte não se encontra evocada ou convocada justamente pela psicanálise, que não o seja do ponto de vista do criador, ou do ponto de vista da obra, na medida em que permite colocar questões que interpelam a psicanálise por ela mesma, de perceber as respostas que servem a ela de "modelos para pensar" dos avanços teóricos que lhe são específicos. Quer dizer que a psicanálise reflete sobre a arte não por ela mesma ou para dizer qualquer coisa que concerne somente seu

> campo, mas pelo fato de que, por isso, ela pode retomar questões, encontrar respostas que são matéria aos avanços teóricos pelos quais ela refletiu sobre seu objeto (1993, p. 212).

Ler uma obra de arte não seria uma operação aproximada da escuta de um paciente? E não se trata, com efeito, de um dispositivo aberto para receber objetos-fenômeno, modo de pensar que esclareceria questões de ambos os cenários? Não, responde a psicanalista Eis o limite de seu alcance: Desprats-Pequignot acredita, categoricamente, que o surgimento de novas questões, uma vez destinadas ao campo analítico, pertencerão invariavelmente ao seu discurso, embora o psicanalista nunca deixe de ser aquele a observar, nas lacunas de textos e obras, as imagens que poderão servir de "representação pragmática" ao analisando (1993, p. 213). Por outro lado, para ela, a tela ou o suporte do trabalho seriam, em si mesmos, uma representação exata do psiquismo – se é que ali se pode dizer "representação" e não a coisa mesma. Se é com a subjetividade de outrem que a prática da análise joga o jogo clínico, as conclusões de Desprats-Pequignot se deparam com o iminente paradoxo: a metáfora do "psiquismo como tela", explorada por André Green (1994) até as últimas consequências, sempre envolve relações *de um lugar a outro*.

Sob os interstícios de seu funcionamento, na opinião da autora,

> As questões colocadas por Freud e que se colocaram a ele dentro do interesse dado aos criadores e ao campo da arte surgiram do seio mesmo do trabalho analítico, de tanto seu trabalho clínico quanto teórico, e concerne ao seu primeiro guia de trabalho. Sob os traços de Freud, a teoria psicanalítica encontra no campo da arte não somente uma ajuda para colocar suas próprias questões, elaborar suas próprias soluções, mas isso lhe permite articular aquilo que se presentifica na palavra de um sujeito dentro do quadro de análise e o que se aproxima daquilo que na arte (obra ou processo de criação) pode ser aplicado na medida em que dá possibilidade de prosseguir a elaboração teórica (Desprats-Pequignot, 1993, p. 212).

Ainda que relativamente limitado, já se torna possível verificar que este conjunto de argumentos vai de encontro às advertências quanto ao perigo da "psicanálise selvagem", quer dizer, uma psicanálise que, de acordo com João Frayze-Pereira, "perde de vista sua própria especificidade ao ser aplicada sobre a arte como uma grade interpretativa que pretende dar legibilidade à obra ou ao seu autor"[3] (2005, p. 444). É inerente ao trabalho psicanalítico jamais se lançar à totalização do saber, *ainda que sendo ele inconsciente*, mesmo porque a estrutura da falta é a sustentação da experiência psíquica, seja ela neurótica, psicótica ou perversa. Do mesmo modo, a análise não se deixa estagnar ao preço de valores pré-estabelecidos, pressuposto daquilo que *não se deseja saber* sobre o objeto.

Neste registro, a posição freudiana valeria mais como postura *ética* do que propriamente estética no contexto de qualquer investigação que pertença às ciências humanas. Segundo Desprats-Pequignot, exercer psicanálise selvagem – quanto a isso Freud refletia em 1910, não por acaso no mesmo momento em que se fundava a Associação Internacional de Psicanálise – é o mesmo que reduzir a complexidade do sexual ao simples ato de fazer sexo, ou crer que a experiência analítica se baste pelo reconhecimento dos sintomas, que a interpretação prescinda da relação transferencial e das associações livres trazidas pelo paciente em sessão etc.

2.2) Donald Kuspit e a influência anglo-saxônica

Outro panorama significativo da discussão arte-psicanálise pode ser encontrado em "Some contemporary psychoanalytic constructions on art", da autoria de Donald Kuspit. Embora não seja psicanalista mas professor de história e filosofia da arte, Kuspit conseguiu acompanhar uma série extensa e

[3] Deve-se destacar a confusão que existe entre neurose e criação. Ainda que a neurose seja por um lado um tipo de criação, por outro, é uma criação "privada" para o outro ou até para o próprio sujeito criador e, desse modo, o "criado" padeceria do mesmo modelo de funcionamento da neurose.

atual de trabalhos em língua inglesa. O ponto comum da maioria dos estudos inventariados por Kuspit pressupõe a existência de um poder *curativo* na experiência com a arte, ainda que ele funcione durante intervalos de curtíssima duração, como declara. No conjunto, incluem-se autores como David Kleinberd, Richard Almond e Claire Kahane. Conforme sua constatação, existiriam duas modialidades básicas pelas quais a cura se manifesta: por um lado, ela se traduz nos efeitos terapêuticos provocados pela ação de criar/produzir/formar, o que em outras palavras representaria um verdadeiro *self-treatment* para o artista; de outro lado, isto é, com relação ao público, presume-se a ocorrência de reestruturações inconscientes que o trabalho de recepção estética conseguiria oferecer ao espectador comum. Para Kuspit, ainda que a teoria se destine apenas à psicologia do prazer estético (ou do gosto), permanecendo, desse modo, como uma suposição de certo modo "superficial", ela no entanto explicaria também, num primeiro nível de interpretação, porque a arte é uma experiência tão aditiva ao olhar, *repetitiva* e ao mesmo tempo imprescindível.

A pesquisa de Kuspit aponta certos autores cujas intervenções fazem avançar os conceitos psicanalíticos, a serem "usados de modo flexível, como também incisivo, mantendo sua importância humanística". São eles Laurie Adams, Mary Gedo, Ellen Handler Spitz e Danielle Knafo – nomes que trabalham sob a rubrica da psicanálise kleiniana, e, consequentemente, apoiados na sua teoria das relações objetais. Ao *Art and Psychoanalysis* de Adams, por exemplo, coube informar como certos conceitos – nominalmente, complexo de Édipo, fantasia da cena primária, e, numa diferente leitura, a inquietante estranheza – podem esclarecer o "conteúdo psicológico da arte visual" (Kuspit, 1996, p. 262). Os ensaios de Gedo, Knafo e Spitz, por outro lado, concentram-se no trabalho psicobiográfico, psico-iconográfico ou psico-histórico. A despeito do método utilizado, a maior virtude aqui é que todos "os três autores são sensíveis a temas em desenvolvimento e deixam claro que a arte é inevitavelmente autorrepresentação – projeção, com efeito, um tipo de fantasia egoica".

Além disso, Kuspit destaca o modo como são usadas, pelos autores, as categorias psicanalíticas. Na sua compreensão, aqui elas conviriam mais a explicar, não sem "considerável consistência, o conteúdo e os processos

psicológicos implícitos em uma obra de arte sem minar a sua estética" (Kuspit, 1996, p. 263).

Do mesmo modo em que neste trabalho se dividem leitura aplicada de implicada, Kuspit decompõe a psicanálise extraclínica em duas vertentes de funcionamento: de um lado, analisa entusiasticamente a biografia psicanalítica que Stuart Feder fez de *Charles Ives: "My father's song"*. De outro, a reflexão que Hal Foster publicara, a respeito do Surrealismo francês, em *Compulsive Beauty,* é totalmente rejeitada pelo crítico. Neste texto, desprovido de "experiência psicanalítica" e mais interessado pela psicanálise "cultural" que pela clínica propriamente dita, Foster teria partido da noção de estranho (*Unheimlich*), apenas para articulá-la artificiosamente à lógica da pulsão de morte. Na opinião de Kuspit,

> A diferença entre Feder e Foster é emblemática da diferença entre uma aproximação psicanalítica considerável, sistemática e sutil para com a arte, e uma outra, trabalhada segundo a moda daquilo que é no geral descrito como um uso acadêmico de ecletismo psicanalítico, para assim procurar refazer considerações a respeito do modernismo segundo uma maneira supostamente original ou ao menos academicamente não-convencional (1996, p. 259).

Se o leogio de Feder salta aos olhos, pode-se dizer que haveria motivos "conscientes" para tanto: enquanto este não peca pelo uso excessivo de jargões e trabalha a partir do uso relacional da investigação biográfica e da psicologia do ego, Foster, ao contrário, representaria a pior estirpe da interpretação psicanalítica, na medida em que força elevar à verdade uma ideia acima das outras. Em termos de método, Foster empregaria uma "completa descontextualização da Psicanálise" (Kuspit, 1996, p. 260). A análise que Feder propõe no estudo de Charles Ives, na mão contrária, "de modo algum diminui sua música, mas torna transparente este seu aspecto importante", sem no entanto destruir sua complexidade. "Isto", declara Kuspit, "é típico do melhor tipo de aproximação entre psicanálise e arte: completo conhecimento de um

assunto tanto quanto da arte em questão, e uma aplicação escrupulosa, não-forçada, do entendimento psicanalítico à vida do artista e do papel que sua produção artística tenha exercido nela" (1996, p. 259).

Para ele, o exame de Foster, que segue o gosto de uma tradição nascida com o *Optical Unconscious,* de Rosalind Krauss, seria recheado de uma psicanálise "sumária", repleta de citações "inadvertidas" ou "simplórias", e que assim deixa a desejar em "substância argumentativa", para não mencionar o uso reificado de uma "teoria que serviria mais para provar teses que para questionar seus objetos". Se o lado bom do emprego das categorias psicanalíticas é a sua fertilidade antiacadêmica, a contrapartida oferecida por Hal Foster submergiria, entretanto, no reducionismo, um tipo de conformismo renovado e estrategicamente ideológico.[4] Na esteira do mais famoso psicanalista francês – Lacan, que no entendimento do crítico "mistifica e psicologiza" a dialética hegeliana quando propõe a tese sobre estádio do espelho –, Rosalind Krauss teria se tornado a maior responsável pela escolarização anedótica recente da psicanálise, tornando-a escolástica e "mais acadêmica que a própria academia". Ao transformar percepção em metafísica, Krauss (orientadora de Foster, diga-se de passagem) apenas privilegia "certos artistas modernistas como *definitivos*" após revisá-los "psicanaliticamente" (Kuspit, 1996, p. 261).

Ora, mas aquela posição assumida por Feder em sua investigação sobre Charles Ives não estaria, rigorosamente, muito mais próxima das investiduras da psicanálise aplicada? Em termos concretos, dois dos principais traços de seu método denunciam-no: a utilização do recurso biográfico junto ao apelo à psicologia do ego (Feder, 1990, p. 124). A propósito, o modelo da pesquisa é inequivocamente psicobiográfico. No estudo sobre Ives, Feder declara expressamente o quanto sua música "captura nosso interesse por conta de suas intricadas conexões com cada aspecto da *vida* do compositor". O foco

[4] Roland Barthes (1999, pp. 149-53) defendeu, em *As duas críticas*, a existência de duas vertentes básicas de análise que prevaleceram, na década de 1970, em meio à crítica literária francesa. Havia a *universitária/positivista*, de um lado, e sua antagonista, a *ideológica*, dentro da qual caberiam aquelas que demandam um conhecimento fora do literário – nominalmente, o existencialismo, o marxismo, a fenomenologia e a psicologia/psicanálise. Suas posições, no entanto, foram bastante debatidas pelos teóricos da Estética da Recepção, como se pôde observar no capítulo anterior.

principal é a investigação minuciosa sobre a infância do músico, “enquanto possa ser estudada através dos métodos da psicanálise aplicada” (p. 115). Nessa perspectiva se justifica, por exemplo, dar atenção particular à relação do artista com o pai, “não apenas em relação à escolha de carreira de Ives, seu caráter e estilo, mas também à natureza de sua música” (Feder et alli, 1990, p. 116). Em meio a um texto repleto de citações desta ordem, sua obra musical acaba servindo de elemento secundário. Na descrição dos procedimentos utilizados, o próprio Feder menciona que

> Em complemento ao material biográfico usual, a música propriamente dita compreenderá uma parte dos dados. A quem acredita que isso possa ser inconcebível, apresenta-se o fato de que suas observações, anotações de diário, reminiscências, bem como aquilo que poderia compor ordinariamente o material biográfico padrão, no geral encontram-se escritos diretamente nos manuscritos! Além disso, não obstante, as constantes referências autobiográficas podem ser apreendidas por meio de sua música, tal como se pode perceber em termos puramente auditivos (Feder, 1990, p. 116).

Nestas circunstâncias, as escolhas metodológicas de Kuspit se tornariam acentuadamente contraditórias. Ainda que os argumentos sobre uso da psicanálise sejam por ele bem delineados, os limites de sua leitura emergem quando se dá o embate concreto com as obras de arte. Na minha opinião, o que Foster pretendia demonstrar em seu texto, ao contrário do que indica Kuspit, por exemplo, é em que medida o movimento surrealista, tanto histórica quanto poeticamente, teria sido influenciado por uma determinada psicologia – a noção de automatismo psíquico encontrada por Janet torna-se, aqui, incipiente –, assim como pela própria Psicanálise no contexto de pós-guerra (Foster, 1993, pp. 04-13). Logicamente, portanto, as categorias de *estranho* e de *pulsão de morte* lhe serviriam de ferramenta para trabalhar. Para Hal Foster, é como se a “suprarrealidade” criada por Breton, Aragon, Ernst ou Bellmer, cujas imagens se tornaram ilustrativas, demandasse um tipo de repetição que, neste caso específico, não depende de uma energia propulsora

originada no princípio de prazer, uma vez que não se trata de uma força de libertação mas de uma *compulsão*. Quando alguém se depara com o estranhamento, diria Freud, é porque ali reside algum traço psíquico que remete o sujeito a uma situação de angústia. A associação entre "automatismo" e "autômato" (onde se tem a imagem de algo que é vivo *e* morto ao mesmo tempo), feita largamente pelos surrealistas, fornece provas para se pensar na pulsão de morte como força motriz desta modalidade de repetição. Em termos político-sociais, por exemplo, a passagem por uma Guerra Mundial estimularia a relfexão sobre os efeitos destrutivos da experiência humana como um todo.

Embora não seja psicanalista, é considerável o manejo que Foster consegue empregar ao repertório das ideias de Freud. A título de exemplo, o historiador americano não se abstém de apontar, nesse contexto, uma série de contradições a serem observadas na última teoria pulsional de Freud – ambiguidades que auxiliariam, ainda que por outros meios, em sua compreensão particular do programa surrealista.

> Se todas as pulsões são definitivamente conservadoras, pode a vida ser oposta à morte? Assim como a fórmula "uma urgência inerente à vida orgânica" sugere, a pulsão de morte pode não estar além do princípio de prazer, mas é anterior a ele: dissolução vem antes da amarração (*binding*) – tanto no nível da célula quanto no ego. Neste sentido, a pulsão de morte pode ser a fundação, em vez da exceção, do princípio de prazer, podendo servir a ele. Poderia ser que esta teoria (...) trabalha em prol de *suspender* tais contradições, o que seria sua função última? De qualquer modo, estas complicações em Freud também aparecem no surrealismo (Foster, 1993, p. 11).

A partir de uma leitura mais aberta, não se pode concluir que as intervenções alçadas em *Compulsive Beauty* proporcionariam mais questões que respostas à reflexão estética contemporânea? No final da introdução ao seu livro, Foster alega que, por outro lado,

> se o surrealismo serve de fato à psicanálise, trata-se de um serviço prestado de maneira ambivalente, às vezes de modo inadvertido – o mesmo quando o surrealismo persegue a liberação apenas com a finalidade de executar a repetição, ou quando proclama o desejo somente para indicar a morte. Na minha opinião, certas práticas surrealistas intuem, assim, descobertas estranhas (*uncanny*) da psicanálise, às vezes resistindo a elas ou as atravessando, por vezes para explodi-las até (1993, p. 17).

Mas é no momento em que Kuspit faz a revista dos trabalhos dirigidos à literatura – nomeadamente, "*Literature and Psychoanalysis*", coleção publicada pela editora da Universidade de Nova Iorque, onde inclusive é professor – que certos aspectos ainda latentes de sua reflexão se revelam *modus operandi* de análise. O que em especial admira, a título de exemplo, na investigação que Andrea Freud Loewenstein fez a respeito das *Metáforas da projeção nas obras de Wyndham Lewis, Charles Williams, e Graham Greene,* são a *misoginia* e *antissemitismo*, ou seja, a atitude – elogiável segundo Kuspit – de trazer à tona sua própria hostilidade diante dessas condições, agressividade que sentiu durante sua permanência na Inglaterra.

Não anseio, com isso, defender a ideia de que Kuspit se tornaria o bastião de defesa da psicanálise selvagem. Vale observar, entretanto, o quanto ele exalta o caráter autoanalítico do estudo de Loewenstein, que soa quase como um depoimento autobiográfico, tal como o próprio crítico insinua (o que por outro lado demonstra um certo tipo de "implicação subjetiva", por assim dizer). Talvez isto se justifique pela comparação feita por ele entre artes plásticas e literatura: caindo no lugar comum, Kuspit sustenta que o arsenal psicanalítico seria "mais adequado (para) e constitutivo da obra literária que da arte visual", uma vez que seu poder de tradução não alcança *diretamente* a correspondência entre as linguagens. Para ele, não se pode negar o "inseparável [...] caráter erótico do olhar, privilegiado por Freud, depois do tato, como o maior veículo de excitação libidinal" (Kuspit, 1995, p. 304). No entanto, a despeito destas afinadas conclusões, o fato de não ter formação psicanalítica não o eximiu de exercitar uma psicanálise aplicada.

Em outra direção, Kuspit supõe haver, nos estudos iconográficos, uma larga tendência a negar o fator erótico/sensual da arte, isto é, aquilo, precisamente, que mais fascina o espectador. Tratar-se-ia, nestes casos, nada mais nada menos, da emersão do recalcamento, sequelas que impossibilitariam ultrapassar as barreiras repressivas no interior da prática interpretativa. Se considerarmos que a imagem é uma modalidade psíquica primária subserviente às identificações (a noção de *imago* está aí para isso), então já a simples percepção revelaria um material inconsciente sedimentado o suficiente para apresentar uma boa sorte de ambiguidades, daí a enorme resistência que os psicanalistas enfrentariam diante da imagem. A arte visual parece estar mais próxima do estádio sensório-motor que a literatura, de modo que as simbolizações evocadas pela primeira seriam mais corporais, mais *carnais* do que no segundo caso. Isso também explicaria o caráter mais "misterioso" e "inefável" (Kuspit, 1996, p. 311), quer dizer, *erógeno*, de sua matéria. Caminho interessante, deve-se destacar: não por esta via, entretanto, que o crítico segue em sua teorização.

Mais um exemplo, para que não fiquemos na superfície. A respeito de *Narcissism and the literary libido*, de Marshall Alcorn, D. Kuspit refere, em tom quase acintoso de reprovação, que

> Para Alcorn, a literatura é um interesse enquanto "investimento narcísico", e por razão de seu uso como artifício retórico do eu. Mas esta concepção de narcisismo escorrega mais e mais a cada passo que ele dá – ou são as palavras corretas sobrecarregadas e esotéricas? Seu desenvolvimento do conceito, tanto em termos literários quanto psicanalíticos, *parece refletir seu próprio narcisismo* intelectual. E de fato ele sobreintelectualiza o "narcisismo" até o ponto em que chega a parecer autorreificante, isto é, quase metafísico (Kuspit, 1996, p. 264).[5]

[5] Os grifos são meus e se dirigem ao psicologismo da frase.

Ao fim e ao cabo, a compreensão mais objetiva que o crítico possui da psicanálise se revelaria, neste ensaio de 1996, em meio ao comentário que faz de uma pesquisa de C. F. Alford dedicada à "teoria psicanalítica da tragédia grega". Na opinião de Kuspit, ali se apresenta um dos principais avanços do alcance clínico da terapia psicanalítica: "restituir o indivíduo à comunidade com respeito e compaixão pelos outros, e um *ego forte o suficiente* para resistir não apenas às necessidades impiedosas (internas e externas) bem como à prosperidade ultrajante" (p. 265, grifos meus). Além do fato de o estudo de Alford não se apoiar na doutrina lacaniana (é só o que sabemos ao revisitar a "Psychoanalytic Constructions"...), da qual, como se pode inferir a partir do que foi tratado até o momento, Kuspit certamente não compartilha, é curioso notar que em suas posições o imperativo de sustentação egoica se alia também à Psicologia do Ego.

Ora, conforme o argumento que defende em "Visual art and art criticism" (Kuspit, 1995), quando um intérprete se dispõe a fazer "psicanálise da arte", dele se exige a postura de um *eu* analisado cuja capacidade autocrítica e questionadora tenha sido conquistada na análise – tese com a qual concordo parcialmente. Ainda que a experiência psicanalítica seja exigida por leituras desta ordem, não se trata apenas de uma aposta cega nas capacidades do eu, secundaridade que visaria "apagar" o sujeito do inconsciente. Se é verdade que a psicanálise tenha se tornado "inevitável e inescapável, assim como o tempo", permanecendo como força constante de transformações culturais, é justamente porque o pensamento analítico abre portas à desordem primária do pensar, assim como "o tempo muda e o clima varia" (Kuspit, 1995, p. 307). A rejeição a que se assiste, na teoria e na crítica de arte, diante da psicanálise, seria motivada em larga escala por uma resposta *defensiva* para a autopreservação desse eu, segundo Kuspit... Contudo – não é correto dizê-lo? –, se tudo fosse inconsciente, o inconsciente não existiria.

Para finalizar esta primeira incursão na crítica psicanalítica de Donald Kuspit, presente em função de relevância no circuito da arte atual, restam ainda duas perspectivas de fôlego a serem retratadas. A primeira sugere que, apesar das diferenças entre as diversas leituras por ele discorridas, todas deveriam ser alocadas no interior do que ele considera ser a "grande aventura psicanalítica".

E essa aventura, sob seus olhos, não seria "exatamente eclética ou pluralista – uma democracia de teorias – mas sim um tipo de campo em que as forças psicanalíticas magnetizam qualquer fenômeno artístico que por ali se localize" (1995, p. 267). Retomando a divisão feita por Baudelaire entre o crítico poético e o crítico matemático (sendo o último identificado ao psicanalista, por derivações óbvias), Kuspit considera que, a despeito da psicologia da *pessoa do crítico* – que de fato não se pode negar que exista –, a crítica poética poderá avançar na medida em que revele a erótica latente dos trabalhos de arte, tornando-a "metaforicamente manifesta". Conquanto tenha sido um "crítico matemático por excelência", Freud elaborou, através de sua oferta transferencial, uma aproximação poética no embate com a arte, assim como "preferia examinar suas comunicações a articular suas evocações".

Para Kuspit, em suma,

> (...) a única esperança para a interpretação psicanalítica, hoje – a única coisa que pode salvar suas interpretações da matematização e standardização, ou seja, da psicologia matemática – é uma crítica psicanalítica que seja poética, e por fim uma integração dialética do matemático e do poético, talvez uma possibilidade ilusória. Apenas isso pode evitar as ciladas de se fazer uma crítica literária [para a arte visual], caindo na velha armadilha que consiste em transformar imagens primitivas em ideias comunicantes (1995, p. 311-2).

Assim, psicanálise e estética poderiam caminhar lado a lado desde que houvesse uma "integração dialética" entre o poético e o matemático. Se por "estético" entendermos uma atitude de desafio e de subversão às práticas seriadas e estanques, então o exercício da psicanálise é, sob esta condição, uma atitude estética enquanto tal.

Contudo, ainda seria justo perguntar: por que a necessidade de harmonização? Se a psicanálise encontra no artístico uma maneira de exemplificar suas conquistas teóricas, só o faz porque assume o efeito de *antecipação* que o trabalho artístico demonstra diante das teorias

(prescindindo, aliás, de *setting*). Em outras palavras, se é verdade que a arte ilustra, por assim dizer, um conceito psicanalítico, ela o faz antes do conceito, de modo que esta associação entre conceito e obra só se obtém no *après-coup* da relação entre sujeito e objeto.

Em segundo lugar, e em termos epistemológicos, Kuspit apresenta dois tipos "neoestéticos", segundo define, de aproximação entre arte e interpretação. Ambos são relativamente "inadequados" e partem da experiência onírica como nódulo central de compreensão, cabendo entre elas, inclusive, forte antagonismo. Ao primeiro tipo delega-se a tarefa de estabelecer relações entre obra, sonho e desejo, tendendo à irredutibilidade do desejo e a um fator de intersubjetividade necessário para a leitura – via mais vantajosa, a meu ver. De outro lado, restaria uma teoria que alia psicanálise e teoria social: apoiada em uma "nova objetividade radical", torna-se responsável por efeitos de transgressão e de mudança sociais – uma crítica às ideologias, em suma.

É preciso assumir que, seja uma seja outra, tais modalidades adentram a magnetização de ideias que o campo psicanalítico oferece à arena cultural. E é o antagonismo entre estas posições que, ao se exercer, sustentam a noção de psicanálise aplicada, paradigma a ser rejeitado pois, feito este percurso, restaria pouca disponibilidade para se utilizar a psicanálise como instrumento *artificial* de enfrentamento perante o fenômeno estético.

2.3) Novos fundamentos, reconstruções: psicanálise lá e cá

No que concerne ao estabelecimento sistemático de categorias a serem trabalhadas no campo da "crítica psicanalítica", André Green foi, seguramente, um dos personagens mais relevantes. Para ele, sendo o crítico um "escritor-leitor", sua responsabilidade é produzir uma "prática teórica", já que "em todos os planos em que pode ser exercida, [a psicanálise] é fundamentalmente sustentada por uma atividade crítica". Limitando um domínio que invoca a relação de inconsciente a inconsciente, o "método" do crítico-analista poderia

ser denominado, “na falta de um termo mais adequado, de *epistemologia subjetiva*”. Será obrigatório, a tal práxis, ter como meta o estudo e a interpretação das relações entre *inconsciente* e *obra*, exigência de uma escuta que é sempre colocada à prova. Como paralela à atividade do crítico literário, a crítica de arte que segue este caminho se implica na apreensão de que, em toda obra, a “existência desse inconsciente está presente nas articulações temáticas, nas censuras dos textos, nos silêncios brutais, nas ruturas de tom e sobretudo nas manchas, nas escórias, nos detalhes aparentemente pouco importantes” (Green, 1994, p. 13, grifos meus), nos elementos invisíveis e não-ditos que servirão de objeto ao estudioso da matéria.

A noção de mancha se torna aqui paradigmática e assim faz avançar a metáfora do psiquismo enquanto tela. Entendida como “cartografia” do inconsciente, a mancha é mais precisamente uma forma de mediação entre concepções analíticas e estéticas. Próxima da pictoriedade informe, exige poder de transformação no outro, da mesma maneira que, diante de uma obra ou texto, o psicanalista age como se se transformasse, ainda que não deliberadamente, como considera Green, “pois é a transformação que se impõe a ele”. Só assim o interesse do trabalho se dispõe à dimensão de escuta que textos e obras proporcionam, transformando o ato de recepção em atenção flutuante do olhar. Com isso, a recepção ultrapassa as articulações solitárias do espectador pela relação entre-dois (Green, 1994, p. 16; Frayze-Pereira, 2005, p. 410). Tendo estabelecido as obras como ponto de partida, e nelas restringindo a observação quanto ao que incitam de maneira associativa[6] naquele que as contempla, a abertura estará dada a um trabalho de *desligamento*. Restará ao psicanalista ouvir as tramas de texto/contexto conforme as modalidades particulares de seu ofício.

Ao espectador cabe, portanto, desligar a obra; isso significa fazer a reestruturação de um traçado cujos *indícios* manifestam a atuação das elaborações secundárias, responsáveis por todo o acabamento da obra. A

---

[6] Desejo apenas sublinhar que não pretendo trabalhar de modo analógico, mas associativo, tal como se dá em minha própria análise pessoal. Por associação livre entende-se, segundo o consagrado dicionário de Laplanche e Pontalis, uma ideia “que ocorre ao sujeito, aparentemente de forma isolada”. O método associativo em psicanálise, que se difere da doutrina associacionista alemã, depende da experiência clínica, onde é possível observar que um resto mnêmico remete de maneira complexa a outros elementos numa determinada cadeia (Laplanche & Pontalis, 1992, p. 37).

escuta, uma vez desligada, coloca a imagem sob suspeita, pois sabe que os rastros foram disfarçados pela organização formal. Na qualidade de produtos secundários, imagem e fantasia seriam fenômenos praticamente idênticos; a diferença básica é que, no caso da fantasia, o sujeito almeja uma racionalidade "sobre a qual a pessoa que fala baseia sua esperança de ser compreendida e reconhecida" conforme o princípio de "aceitabilidade semântica".

Na ótica de Green, uma das principais características do texto literário – e de muitos trabalhos modernos e pós-modernos, por extensão, a meu ver – é fazer "absoluta questão de ser inaudito" (1994, p. 17). Assim, o objetivo do crítico se acerca, justamente, em desfiar os tecidos dessa secundaridade para encontrar, "aquém dos processos de ligação, o desligamento encoberto pela ligação" (p. 18). A metapsicologia do desligamento se resume à

> Passagem dos processos primários aos processos secundários: uma energia livre (não ligada) tendendo à descarga, utilizando os compromissos da condensação e do deslocamento, fazendo coexistir os contrários e indiferente à temporalidade, transforma-se em energia ligada cuja descarga é adiada, contida e limitada, obedecendo às leis da lógica e da sucessão temporal (p. 17).

Retornamos ao ponto inicial. Se, diante da elaboração secundária, o espectador consegue encontrar a lógica dos vestígios acidentais, que residem no nível do desejo e do substrato primário, é porque ele já se encontra em pleno trabalho clínico, no sentido do que vai além da prática de gabinete. Já não se pode mais negar que, apesar de todas as advertências que ainda demarcam o atravessamento dos campos, qualquer estudo que se assuma "freudiano" deve reconhecer que as conquistas alcançadas só fazem sentido se servirem ao pensamento clínico. Ora, o estabelecimento de um limiar clínico nunca deixa de ser fundamental a qualquer psicanálise, por mais *fora* da clínica que se esteja. Em outras palavras, "pensar psicanaliticamente implica escutar (...) as questões *singulares* e comoventes, isto é, ambíguas e por isso mesmo perturbadoras, daquele que sofre" (Frayze-Pereira, 2004, p. 445, grifos meus).

Isto dito, refletir estética ou analiticamente significa – em ambos os casos e tendo em vista uma aproximação não-forçada – dar forma a alteridades que, quase sempre de forma inarticulada, apresentam-se como experimentação sensível, localizando-se na cavidade que vai do não-dito ao dito, do não-ser artístico à forma perceptível. Não obstante, neste campo ilimitado que resulta do encontro eu-outro não existem contratos de garantia.

Ainda que o olhar possa se perder na paisagem de traços primários do texto, a leitura flutuante faz com que estas unidades mínimas de sentido sejam registradas no inconsciente do espectador, sobretudo na medida em que o fascínio produzido pela obra *comova* o leitor no registro de seu consciente. E se diante da obra o analista conta apenas com o conjunto de suas próprias associações – e não com as do analisando –, logo, ele se transforma no *analisado* do texto (Green, 1994, p. 18). Mas interpretações que esta virada teórica consegue precipitar se legitimarão somente a partir dos efeitos estéticos que a obra leva à consciência do "crítico-psicanalista": trata-se, de fato, "de uma *experiência* pois ele revela abertamente as falhas de sua leitura e os limites de sua autoanálise"[7] (Green, 1994, p. 18).

Seguindo por uma mesma linha de raciocínio encontraremos em *Arte* e *Psicanálise,* do crítico britânico Peter Fuller, outro exemplo de leitura que não se prende aos alicerces da aplicação,[8] salvo algumas diferenças conceituais. Ali o autor procura indagar a fundo qual a inscrição história do trabalho de expectação. *"Como pode uma obra de arte sobreviver às suas origens*"? Segundo Fuller – cuja posição crítica parte do campo sociológico, para somente depois chegar à psicanálise – a questão nunca foi respondida, seja por Marx ou pelos formalistas americanos, mesmo da melhor estirpe. Ora, seu desejo de respondê-la não é gratuito: trata-se de um meio privilegiado para se aproximar de determinações mais atuais sobre a experiência estética. Com efeito, a diversidade de leituras não consegue exaurir a dúvida, sejam elas de cunho materialista ou de origem psicofísica (cabe apontar que as teses de

[7] Talvez este aspecto permita que a ideia de desligamento seja também pensada em termos de pulsão de morte, como indicam Julia Kristeva (1997) e René Major (comunicação pessoal, janeiro de 2009). Para a autora, quando Freud sugere Thânatos, é exatamente disso que está falando: *dé-liaison,* força de retorno ao inorgânico.

[8] A sugestão de incluir o trabalho de Fuller é autorizada pela pesquisa de Frayze-Pereira (2005, ps. 75-6).

Fuller surgiram em meio a uma longa discussão a respeito da vontade de "politização" das artes, movimento que ocorreu no contexto subsequente à II Guerra, principalmente na Europa e Estados Unidos).

Portanto, a simplicidade de sua questão abriga, como pano de fundo, em primeiro lugar, problemas de mediação ideológica, político-social, espiritual e econômica. Num segundo nível, Fuller deseja sugerir que estas condições não impedem que uma pessoa, "entrando no Museu Vitória e Alberto, olhe para uma escultura proveniente de uma antiga civilização indiana", isto é, uma que o sujeito desconheça completamente, e ainda "consiga apreciá-la", ainda que haja tanto distanciamento (Fuller, 1983, p. 18). Qual seria, portanto, a razão mais íntima, o "resíduo interior" através do qual obras hoje tão descontextualizadas como a *Venus de Milo* ou a *Gioconda,* por exemplo, causem tanto impacto no espectador, e isso a despeito de todas as obras que com elas rivalizaram na a história da arte?

A hipótese formulada por Fuller exige, como medida prévia, a existência de uma componente pessoal necessária[9] em toda obra que sobrevive e se sedimenta no imaginário público; segundo ele, tal "elemento" conseguiria escapar das determinações históricas, biológicas ou culturais, uma vez que a arte não faz parte das coisas que progridem no sentido "positivo" da superação, como é o caso da tecnologia, das medicinas ou do capital. De acordo com sua argumentação, uma escultura de Carl Andre ou de Dan Flavin (se é que se trata de escultura) não pode ser comparada *qualitativamente* com um vaso da dinastia Ming, por exemplo, sobretudo se considerarmos que as conquistas civilizatórias são nada mais que um exercício do poder; também não é possível asseverar que certas inovações estilísticas de uma época são "superiores" às de outra dada uma conjuntura social particular. "A inovação estilística consistente nem sempre está relacionada com uma igual melhoria consistente de qualidade", acrescenta o autor (Fuller, 1983, p. 26).

Para discutir a questão com maior profundidade, Fuller toma como ponto de partida a ideia de que a Psicanálise seria antes de tudo uma teoria da

[9] Não precisamos sequer de um psicanalista para admití-lo. O historiador da arte Ernst Gombrich (1999, p. 31) atestava o mesmo em uma conferência que homenageava Ernst Jones, proferida na British Psycho-Analytical Society, em novembro de 1953.

significação, uma *semântica* – com isto querendo dizer que não é determinada pelos sistemas físicos de causalidade, teoria que lhe deve ter sido transmitida muito provavelmente pela *Psychoanalysis Observed* de Charles Rycroft. Em segundo lugar, seu argumento se completa com a ênfase nas representações metapsicológicas da *angústia* e da *pulsão*, uma vez que as considera conceitos-chave à leitura; para Fuller, neste ínterim, angústia e pulsão se tornariam essenciais porque existe uma constância de condições *biológicas* comuns a todos os seres humanos, condições que ademais impõem um funcionamento próprio a seu processo de constituição psíquica e de organização interna.

Não é o caso, entretanto, de a psicanálise ser vista como uma "teoria biológica da significação". Reservando a si o direito de não se assumir como ciência conforme os pressupostos da observação e da padronização, em virtude de que o *objetivo* da psicanálise é o plano do *subjetivo*, nem por isso escapa às necessidades de coerência interna. É desse modo que o crítico garante um método – por falta de palavra mais adequada – psicanalítico de leitura, cujas interpretações podem ir de Michelangelo à Rothko ou Natkin, como é o caso em seu *Arte e Psicanálise*. Deve-se destacar que, ao final de cada ensaio, o procedimento de sua leitura acaba produzindo uma "teoria específica" para cada obra, ponto alto de sua metodologia: para discutir as sucessivas mutilações sofridas pela Vênus de Milo, por exemplo, acessa a teoria do objeto interno de Melanie Klein; com relação ao surgimento da abstração, Fuller se ampara no conceito winnicottiano de espaço potencial, de tal maneira que cada obra de arte ou cada poética a ser analisada exige uma modalidade diferente e específica de psicanálise[10] (Frayze-Pereira, 2004, p. 37).

Nesta linha de raciocínio, a interpretação da estética freudiana oferecida por Sarah Kofman em *A infância da arte* se revela bastante proveitosa. Ali, a psicanalista nos convida a crer que, ao propor uma aplicação da psicanálise à

[10] Peter Fuller justifica, no prefácio ao texto (1983, p. 14), que seu acesso ao circuito de ideias psicanalíticas é de cunho eminentemente inglês. Ele não se inclina às teorias de Jacques Lacan e colaboradores, conforme declara, em função do caráter "formalista" de suas análises.

arte, Freud não o teria feito a partir de um emprego positivista, isto é, torcendo, moldando objetos de determinada esfera de estudos para fazê-los caber em outra, ao gosto de Procusto. Bem ao contrário, para ela Freud havia percebido que o *objeto* em jogo é exatamente o mesmo na arte e na psicanálise, embora reconheça que sua forma de repetição surja de maneira específica em cada um. Mais aprofundadamente, a principal tarefa de Freud neste contexto teria sido a de procurar parentescos de estrutura no interior de dicotomias superficiais; em outra ótica, sua disposição para encontrar relações de identidade na alteridade inexorável das relações é o que pôde inaugurar o que viemos até o momento chamando de *dispositivo analítico*. Normal e patológico, infantil e adulto, arte e sonho são partes componentes de uma mesma engrenagem que é concomitantemente contínua e diacrônica; basta reconhecer a consanguinidade entre os termos.

Mas a partir de um exame mais atento, é ainda preciso enxergar que ocorreu uma mudança de nuances no jogo da aplicação, cujas determinações vão se distribuindo no intervalo de uma década psicanalítica, como verifica Kofman. A saber, segundo ela, essa variação significativa vai de "O interesse científico da Psicanálise" de 1913 a "Uma breve descrição da Psicanálise", de 1923. Segundo a autora, Freud haveria indicado, no primeiro momento, a existência de relações diretas entre história de vida (infância e desenvolvimento) e objetos de arte, surgindo estes no artista como "reações a essas estimulações (*Anregungen*)". Dez anos depois – quer dizer, após conceber sua 2ª tópica do aparelho psíquico –, nasce em Freud uma necessidade de compreender o *trajeto* entre o "impulso do desejo inconsciente" (leia-se, pulsão) e a obra de arte, tomando a princípio as sequelas "afetivas" (*Affectivewirkung*) que a obra oferta a quem está disposto a recebê-la. Não obstante, ainda neste caminho, "a avaliação estética da obra de arte, assim como a explicação do dom artístico", acrescenta, "não [seriam] tarefas para a Psicanálise" (Kofman, 1996, p. 08), conforme Freud declararia, alguns anos depois, a respeito de Dostoiévski, por exemplo. Dentre os três fatores que concorrem na complexa personalidade do escritor russo, adverte o criador da psicanálise, dois são qualitativos, enquanto um é quantitativo. São eles "a extraordinária altitude de sua afetividade, a disposição pulsional perversa que

devia movê-lo a ser um sadomasoquista ou um deliquente", e por fim "o talento artístico, *não analisável*" (Freud, 1996[1927], p. 176, grifos meus). Como sugere Kofman, o talento está *aquém* da obra: traço quase "absoluto" e portanto de impossível captura, é inacessível à psicánalise. Já o além, ou melhor, "o trabalho do artista, seria tributário de uma *psicologia do ego*, da ciência da estética", e assim de pouco interesse ao psicanalista (Kofman, 1910, p. 10, grifos meus).

Contudo, tais inquietações não poderiam proporcionar uma nova hipótese a respeito do uso biográfico? Se o artístico não é, com efeito, matéria analisável, restaria conceber uma teoria da criação que so se pode sustentar com a vida psíquica dos criadores. Como se sabe, Freud chegara a destacar a tonalidade desafiadora de suas análises, demonstrações que expunham aquilo que ninguém deseja saber sobre determinado artista. É curioso, aliás, constatar que Freud nunca abriria mão desta posição, mesmo depois das polêmicas acerca de seu *Leonardo*. Em seu penúltimo texto sobre arte, por exemplo – conferência escrita por Freud e lida por sua filha na ocasião de recebimento do Prêmio Goethe –, ainda assistimos a esse tipo de recurso.

Isso nos ensina que a operação de aplicar psicanálise à arte encerraria efeitos de um "triplo assassinato": da ideia de artista-gênio, produtor *sui generis*; do mito interior (porque psicológico) do herói – herói que a princípio exerce função de protoforma ao complexo edípico, alicerce mais seguro da novela familiar do neurótico; e, finalmente, o assassinato do pai e de seus substitutos correlatos. Em Kofman, o percurso segue a lógica da organização edípica – núcleo central do processo de criação –, até chegar, por meio da regressão, à problemática do *narcisismo* e à ambivalência da relação que o público estabelece com a personalidade do artista: "de um modo ambíguo, o culto do artista é ao mesmo tempo culto do pai e culto do herói, isto é, culto de si mesmo, porque o herói é o primeiro ideal do ego". Para a autora, a grande ambiguidade de aceitação da psicanálise aplicada se deve à ferida narcísica que ela engendrou no homem da razão. A resistência que sua leitura encontra nos meios especializados é ainda tangente. Por sua vez, a desconstrução que a psicánalise opera na "venerada" personalidade do artista justificaria a prudência que Freud sempre teve com respeito ao assunto. Afinal, toda atitude

crítica, seja ela filosófica, estética ou científica, demanda uma modalidade bastante particular de renúncia pulsional: a de se desejar ser o pai de si mesmo.

Kofman indica que já em “O interesse científico da Psicanálise” (1913) havia surgido uma primeira preocupação com a psicologia do espectador. Na ocasião, Freud propunha que a força de atração que certas obras imprimem no espectador é amplamente entrecortada pelas raízes libidinais do autor, de tal modo que faria jus, ao psicanalista, dar inteligibilidade aos efeitos psíquicos que o trabalho do artista consegue despertar, na recepção particular dos vários sujeitos. O socorro que Kofman presta a Freud, nesse caso, é digno de nota:

> Tornar inteligíveis os efeitos da afetividade, estabelecer os vínculos entre as disposições, os acasos da vida e a produção, entre a obra de arte e outras produções culturais ou psíquicas em geral, sonho ou neurose, mostrar suas semelhanças e diferenças, esta é portanto a única tarefa a que Freud se propõe, pelo menos de forma declarada. (Kofman, 1996, p.12)

Em suma, a tarefa última à qual Freud teria se lançado, ainda de acordo com a psicanalista francesa, seria a de criar, no seio da psicanálise, a capacidade de garantir o máximo de legibilidade possível *sem* recorrer à metafísica tradicional. Se a obra, conquanto produto consciente *e* inconsciente, dá significação ao símbolo e ao sintoma de maneira coetânea, então é bem provável que, ao nos debruçarmos sobre a secundaridade do texto, encontraremos um conjunto de rastros de recalcamento que reverberam formas afetivas – sensíveis – no outro que é a arte.

Nas palavras de Janine Chasseguet-Smirgel, de outra maneira,

> Como um mergulhador de águas profundas, que descobre um reinado submerso, a obra esclarece subitamente o inconsciente, e a luz que ela projeta se espalha até a superfície. Apesar do caráter global e

> imediato do fenômeno, nós podemos, descompondo-o em seus elementos, reencontrar os deslocamentos, os símbolos sucessivos e as imagens condensadas que chegaram à expressão consciente terminal (1993, p. 97).

Quando Laplanche, em meados dos anos 1980, pretendeu recorrer a um retorno aos fundamentos da Psicanálise, viu-se diante da mesmíssima questão: se por diversas vezes o pensamento de Freud se ancorava em ciências "outras" – estranhas até, num certo sentido – para definir aquilo que observava na experiência clínica, o que pensar de uma psicanálise que extrapole as fronteiras do dispositivo freudiano? A resposta, segundo Laplanche, é que a *experiência* psicanalítica[11] só pode ser definida a partir de quatro pilares – a teoria, a história, a clínica propriamente dita (a noção de cura é, nesse sentido, absolutamente determinante) e a psicanálise *extramuros*, que é aqui a que mais nos interessa.

A ideia de uma exportação, que Laplanche propõe para se opor declaradamente à noção de psicanálise aplicada, afigura-se como um modo de compreender que a saída do perímetro da cura é parte integrante do próprio exercício da psicanálise, não sendo nunca secundária, desse modo. Além disso, a ferramenta da aplicação presumiria – e é aqui onde vemos seu nódulo mais problemático, como escreve o autor –

> que de um domínio privilegiado, que é com efeito o da cura, extrair-se-iam uma metodologia e uma teoria que se transportariam, depois, a outro domínio simplesmente – como numa espécie de *engineering* – do mesmo modo como a ciência aplicada do engenheiro é, em definitivo, para se construir uma ponte, uma engenhosa derivação a partir de conceitos fundamentais da física ou da mecânica (1987, p. 20).

[11] Por "experiência" Laplanche compreende a reunião de três termos alemães, a saber: a) *Experiment*, advindo do experimentalismo; b) *Erlebnis*, que traduz a noção de experiência *vivida*, e por fim c) *Erfahrung*, que é um movimento de contato com o objeto, "em contato com o movimento do objeto" (1987, p. 24).

Como é sabido, o progresso da psicanálise se deve em boa parte ao rol de investigações que Freud dedicara aos estudos extracura, como nos casos de Schreber e Leonardo, para não mencionar *Totem e Tabu*, *Psicologia dos grupos e análise do eu*, *Moisés e o Monoteísmo*, *Mal estar na civilização* etc. Com isso, o próprio termo aplicação, "em sua acepção ampla", perderia, "desde logo, o seu sentido em razão da importância dos textos citados e, ao mesmo tempo, de sua fecundidade teórica" (Mijolla-Mellor, 2005, p.1447). Em outras palavras, ao ampliar as fronteiras, a psicanálise sempre acaba invadindo o meio cultural, e não somente como modalidade do pensar mas de se *viver*, de forma que não lhe resta outra opção senão enfrentar as questões decorrentes do encontro. No entanto, sabe-se o quanto essa invasão é vista com maus olhos pelos pensadores da cultura. E embora não signifique um uso incorreto da psicanálise, essa espécie de "abuso" pode ser interpretado pelos detratores como pura manipulação ideológica, como vimos com Chasseguet-Smirgel (1991). O trauma causado pela psicanálise à cultura, afirma a esse respeito Donald Kuspit, é visto ou como vontade de julgar ou como vontade de poder, uma vez que expõe "seus efeitos e fontes psicológicas escondidas" (1995, p. 320).

Da parte de Freud, sabemos o quanto se utilizou de vinhetas clínicas para interpretar a cultura. Só que o inverso também é verdadeiro, e isso não impediu o desenvolvimento das ideias psicanalíticas, muito pelo contrário. Freud certamente conhecia o poder metabólico que a cultura tinha a exercer em seus progressos psicanalíticos.[12] "Claramente", declara Kuspit, "existe uma continuidade cultural entre a psicanálise técnica e discurso cultural não psicanalítico, tal como Freud implicitamente reconhecia" (1995, p. 321). Assim sendo, fica difícil desmentir a constatação de que as balizas que opõem psicanálise e cultura sejam meramente artificiais, por mais tensas que se revelem. E se é verdade que a psicanálise se arvora à interpretação de diversos "mundos", esses mundos nunca deixarão de ser atravessados, daqui por diante, pela psicanálise.

---

[12] O trabalho de Mezan (1985) lança um extenso panorama sobre as influências históricas sofridas por Freud, e mostra o quanto ele buscava para além do que se vivia na Viena *fin de siècle*.

A esteta Murielle Gagnebin assume, no momento da discussão, uma posição significativa. Sua principal intervenção consiste em indagar, ao campo da crítica, o porquê de sua rejeição ao "aspecto sexual na arte". Segundo a autora, teóricos, historiadores e críticos de arte, em sua grande maioria, opõem-se manifestadamente à fecundidade que a exploração acerca do sexual poderia proporcionar à reflexão estética. "O sonho nos dá numerosos exemplos desta natureza sexual da forma, notadamente na medida em que é usada para 'apresentar' os pensamentos do sonho, ou seu conteúdo", escreve a esse respeito Françoise Coblence (2005, p. 141-2). Na esteira de Freud, Gagnebin acredita que, desfeito o novelo progrediente dos processos de deslocamento e de condensação, encontraremos o substrato de natureza sexual que reside na obra, ali escondido pela mistura da matéria. Para Gagnebin, entretanto, este efeito de defesa hermenêutica, ou melhor, de recusa diante do sexual, se transcreve na ação, no seio da crítica, de mais se preocupar ao "como" ao invés dos "por quês".

Mas afinal o que seria, então, criticar?, ela se pergunta. Em suas próprias palavras, criticar

> (...) é uma arte de ler, ler formas, ler textos, uma arte que revela, enredada em sua própria economia, *desejo* e *desgosto*. Lembremos, de passagem, que essa arte se pratica dentro de um *cômodo,* seja de leitura ou de trabalho, onde frequentemente estamos *sozinhos* e *afastados* do mundo. Ademais, aquele que lê para, posteriormente, desenvolver uma crítica, se percebe mudo pela ideia de um *enigma secreto a descobrir*, em outras palavras por uma *fascinação* pessoal e subjetiva do *oculto* (Gagnebin, 1994, ps. 10-1).

Mas isso não é tudo: criticar é também experimentar, ainda que muito indiretamente, o *desejo* do artista pelo seu espectador. De outra forma, o "desejo do desejo" do artista se lança e se articula intimamente ao trabalho do crítico, no qual a interpretação procede a partir de uma perspectiva que "valoriza um certo terreno do olhar, quer dizer, um olhar que opera por transformações, por telescopagens, onde escolha, deslocamentos e

condensações, favorecendo a expressão de *um* sentido, carregam em si as marcas de um *excesso*" ou de uma *violência* – poderíamos dizê-lo na esteira de Piera Aulagnier. "Relação oblíqua, atração pelo fingido, pelo dissimulado, gozo lúdico, desejo do desejo do outro, prática do exagero", a atividade crítica seria nada mais nada menos que uma grande "*erótica*". Crítica: prazer de ler, gozo do olhar. "Fetichista e sádica", acrescenta Gagnebin, "ainda que fortemente ligada à cena primária na medida em que sua curiosidade emerge, tal como a criatividade, a crítica carrega múltiplos destinos da libido" (1994, p. 11).

Em termos metapsicológicos, Gagnebin averigua a existência de duas condições psíquicas fundamentais que definem a leitura crítica: em primeiro lugar, numa postura impressionista e simpatizante, tem-se a maior ou menor capacidade que o eu possui para se autodescentrar, propriedade de se perder na "empatia alienante", ainda que prazerosa, de respeito à obra. Esta empatia é no entanto sempre conjugada à habilidade de encontrar caminho de volta ao Eu. Nessa conjuntura de início, considera a autora, uma das feridas narcísicas permanece aberta, ainda que ela tenha sido aceita e reconhecida pelo espectador-crítico: sua personalidade se vê ameaçada diante de uma desorganização pulsional bruta, intensa; a imagem dá a ver a "estruturação impossível" de seu narcisismo (1994, p. 11). Historicamente, como considera Gagnebin, este grupo é composto por críticos que escreveram no início do século XX, como no caso dos franceses Jacques Rivière, Charles Du Bos e seus pares.

Continuando com a esteta, a segunda atitude que caracteriza a atividade crítica é a *dominação*. "Na aventura especular da exegese", escreve, em complemento, "o espelho proposto pela interpretação é um espelho *ativo*" (1994, os. 11-2). Mesmo de maneira indesejada, todos os métodos utilizados pela crítica, sejam eles associativos, metafóricos ou genéticos, sejam mais ou menos austeros ou generosos, todos se encontram no conjunto inevitável da parcialidade, uma vez que são orientados por teorias particulares, caminhos que no entanto visam apreender o objeto em sua completude. Como não pensar que a pulsão de dominação seria o grande gerenciador da atividade crítica? A autora conclui:

> Um exemplo preciso pode nos dar esta medida. Penso aqui na paixão atual pelos pré-textos em literatura, pelos esboços em pintura. Considerar os rascunhos de um escritor ou os esboços de um artista, embriagar-se dos acidentes da pluma como aproximações morfológicas, significa introduzir-se no interior do sonho do artista – em companhia do leitor ou do contemplador – roubar seus pensamentos latentes (Gagnebin, 1994, p. 12).

Por que ela se remeteria aqui à pulsão de dominação? Porque, noutro sentido, fazer crítica também significa arregimentar *fraturas* na obra, desmontá-la, tornar pública sua intimidade, manejar suas entranhas a partir de um determinado método. Gagnebin chega a estabelecer, ainda que hipoteticamente, uma causalidade psicanalítica para o que acontece neste cerco: a vontade de dominação que sustenta a ação crítica está inscrita na ferocidade resultante da frustração narcísica[13] sentida pelo espectador, uma vez condenados "a trabalhar sempre a partir da obra de um *outro*" (1994, p. 13). A esta altura já sabemos em que medida o liame estabelecido entre o artista e o objeto (de seu desejo) determina a produção de arte. Quanto à arte contemporânea, por exemplo, a autora supõe a existência de um estatuto "teratológico" que acompanharia o caminho mortífero que vai do desejo ao objeto. Voltaremos a ele em momento oportuno.

Partindo da fase empática inicial, onde o conflito parece "ter sido internalizado", e chegando assim à etapa dominadora, as condições psíquicas da crítica de arte podem ser compreendidas no interior de um espaço potencial, espaço lúdico de não-posse em que a fusão eu-outro ("*je deviens toi et tu deviens moi*") demonstra suas marcas: ser *e* não ser ao mesmo tempo (1994, p. 15). É o que justifica evocar, para Murielle Gagnebin, uma *erótica* particular da crítica, "persuadida de que nela reside o enigma da foraclusão que afeta a noção mesma de sexualidade organizadora no interior dos discursos críticos". Segundo a autora, esta erótica se situa num movimento que transfiguraria "um coito numa sodomia" (1994, p. 16). Na etapa primária de "total cumplicidade", o

[13] Esta interpretação diz respeito, mais especificamente, ao que se pode considerar como matematização ou formalização da obra de arte, cujas fórmulas aprisionariam o trabalho do artista numa axiomatização "ideal", abordagem estimulada entre as décadas de 1960 e 70.

sujeito se (com)funde com o objeto, leia-se, o crítico com o obra, e ali o intérprete se transforma em obra na medida em que a obra coincide com o intérprete. Na segunda fase, contudo, a fusão sucede ao *tu me maîtrises, mais je te tiens*, quando a erotização troca de lugar e reivindica seus direitos à obra, "que vira sua presa" (1994, p. 17). Ora, se o fenômeno estético tem suas contas a pagar à perversão, esta por sua vez tem o direito de cobrar suas taxas à atividade crítica.

> À necessidade teórica de formular o sexual, necessidade (...) confrontada às obras que põem eletivamente em cena o sexual *e* a teoria analítica, se juntará então a compreensão de que "a pulsão de dominação" é esse movimento da teoria que procura subjugar a pulsão (...) à crítica que, de um lado, procede de uma fase em que a união corporal, através da troca, visa a fusão e que, de outro lado, se encaminha a uma outra fase em que a violência da invenção ordenadora cria um novo corpo, a crítica se situa, bem ou mal, antes no cerne do pré-genital que do genital e o solicita continuamente (Gagnebin, 1994, ps. 17-8)

Eis a réplica possível a uma "foraclusão" do sexual exercido pela crítica. Atestar o caráter perverso de sua estrutura de funcionamento, denunciar a relação de proximidade com que se encontra da cena sexual primária, esses não seriam motivos suficientes? "Toda hermenêutica é, assim, crítica da obra e crítica de si mesma", conclui a psicanalista; há outros riscos: todo exibicionismo também se revelaria aí: "Trabalhar o mais próximo possível do sexual, estabelecer-se no interior do corpóreo, fazer da fascinação e da sedução seus álibis" (1994, p. 19).

"Diante da extraordinária evolução do romance e do tema em pintura, que parecem ter percorrido, neste século XX, todos os registros da libido, não é surpresa que a atividade crítica tenha provocado os psicanalistas", acrescenta Gagnebin (1994, p. 20). Evolução que seria sucedida, em seguida, pelas representações da "prégenitalidade" que as obras de Beckett, Joyce e Duras, Pollock, Wols e outros vinham pôr a termo. No momento vizinho à arte

contemporânea, surgiriam o *Nouveau Roman* (Robbe-Grillet, Butor), a *Minimal*, a *Pop* e a *Body Art*, a Arte Conceitual – a lista é infinda –, que também não deixariam de exigir bastante da psicanálise, como veremos logo adiante.

Segundo Gagnebin, perduram certas modalidades de recalcamento, denegação ou de foraclusão (*Verwerfung*) do sexual no progesso histórico da teoria e da crítica de arte. Atualmente, elas se distribuem em dois sistemas discursivos: o primeiro aposta na autonomia máxima da obra, separando-a do sujeito criador; aqui, a obra vale pelo que remete aos seus princípios internos de organização. Esta tendência, fenomenológica por excelência (via Maldiney e Martineau, segundo a autora), considera a obra como "sujeito ontológico" e faz da imagem "um ícone laico", afastando-a da ideia de representação, seja ela "mundana, afetiva, verbal, visual" (1994, p. 21). Já a segunda vertente, que também se apoia na condição autônoma da obra, evita a por assim dizer "subjetivização" da construção crítica e confia na arbitrariedade da relação entre significante e significado. "Nesta ótica", de cunho eminentemente estruturalista e cuja herança remonta principalmente à linguística de Saussure, "a obra é uma 'combinação' (Hjelmslev), fechada para uns, aberta ao infinito para outros". O que faltaria a esta leitura, no entanto, é o fato de que "a união do Significante e do Significado cessa de ser arbitrária desde que haja *estilo*. Se o linguista se ocupa da língua, o crítico só se interessa pela palavra, pelos idioletos", já que o artista é justamente aquele que desfaz a arbitrariedade significante por meio de seus atos criativos (1994, ps. 21-22). E ainda que Lévi-Strauss, a título de exemplo, tenha "reduzido os detalhes escabrosos de seus mitos a puras relações de posição, também a crítica de arte de inspiração estruturalista nega a qualidade pulsional do sexo", resignando-o a uma estrutura de relações que reduz consideravelmente a força do simbólico, ainda que a estrutura seja de fato extremamente complexa.

Há, não obstante, outra posição ao lado destas duas, a saber, a de um conjunto de críticos que optam não pela autonomia, mas pela *heteronomia* da obra de arte. "A obra, nestes casos, não contém nela mesma o princípio de sua instauração"; aqui "ela é *produção*" (Gagnebin, 1994, p. 24). São pensadores que questionam o meio e a história, as ideias e as mentalidades, bem como a evolução das estruturas sociais. Ainda assim, mesmo no melhor dos casos –

Goldmann, Starobinski e Auerbach, em literatura, Francastel, Hersant e Arasse, em artes plásticas –, se se considera que a coisa sexual existe, sugere Gagnebin, ela não é determinante. Nesses trabalhos, "a sexualidade não possui nenhum papel especial, ela é no mais das vezes um assunto entre outros na paisagem social da obra" (1994, p. 25).

Por outro lado, serão os críticos que atestam a importância da personalidade do artista como algo "fundamental na gênese da obra" – quando é o caso, evidentemente – os pioneiros a abordar a questão da sexualidade na imagem, ainda que a princípio essa aproximação tenha ganhado um colorido bastante psicopatológico. Albert Thibaudet, por exemplo, um dos primeiros, recorria à psicanálise apenas para reescrever coisas conhecidas sob nova roupagem, conforme a avaliação de Gagnebin. Por outro lado, entretanto, o inventor da psicocrítica – Charles Mauron – teria conseguido estabelecer avanços significativos nesse período. Na opinião da autora,

> A psicocrítica, a partir do modelo da liberdade associativa, opta então pela superposição de textos e não por sua comparação racional, a fim de trazer à vista repetições penosas, redes imprevistas de associações, relações dramáticas entre as estruturas distintas. Todas essas figuras definem, pouco a pouco, um conjunto de metáforas obsedantes que permitem liberar o mito pessoal do autor. Sob a elaboração definitiva trata-se, com efeito, de descobrir o sonho profundo, quer dizer, a situação intrapsíquica do artista (Gagnebin, 1994, p. 25).

A leitura de cunho diagnóstico é última forma de recepção que J. F. Lyotard encontra em sua pesquisa acerca da crítica psicanalítica. Mais precisamente, é aí onde se antecipam todas as tensões entre arte, doença e saúde mental. Lugar privilegiado à exposição de temas, autores e personagens sob a rubrica do estudo psicopatológico da criação, suas investigações servirão de estofo a leituras que comparam o objeto de arte à psicologia do artista. É só retornar à história da psicanálise: em 1911, Karl Abraham, um dos principais discípulos freudianos da primeira geração, publica uma "pequena monografia

psicanalisando Giovanni Segantini, o pintor tirolês do final do século XIX, morto prematuramente, que na época desfrutava de alto apreço pelas suas paisagens camponesas místicas". Nesse meio tempo, Otto Rank, "leitor onívoro e escritor fluente, tentava abarcar o mundo estudando a psicologia do artista, o tema do incesto na literatura e os mitos em torno do nascimento do herói" (Gay, 1989, p. 290). Ao fim e ao cabo, o arcabouço teórico da aplicação encontra sua origem aqui. Seus contratempos também não foram de todo obliterados pelo inventor da psicanálise:

> Reconhecidamente, algumas das patografias de artistas e poetas produzidas no círculo vienense eram ingênuas e precipitadas, e por vezes suscitavam a irritação manifesta de Freud. Mas, bem ou malfeita, a psicanálise aplicada foi, quase desde o início, um risco coletivo. Freud achava adequado tal interesse generalizado, mas não precisou das instâncias de ninguém para pôr a cultura no divã (Gay, 1989, p. 291)

No melhor dos casos, declara Lyotard, as interpretações mais aprofundadas[14] estão reunidas em torno da psicocrítica de Mauron. Afinada à atividade crítica, sua metodologia também confia à clínica o expediente de compreensão estética, o que não exclui, a rigor, que o comentário "patográfico" seja congruente ao estilo do artista, ou, em outros casos, que os paralelos possíveis entre estilo e inconsciente sejam totalmente respeitados. Ora, este seu tom renovador mereceria reconhecimento, segundo Lyotard e Gagnebin.

> Longe de pretender estabelecer relações imediatas de um suposto *trauma* inicial com o conteúdo manifesto de tal obra, [Mauron] interpõe entre estes dois extremos formações intermediárias que correspondem a capas superpostas de formas cuja sedimentação representaria, em suma, o nascimento das obras em sua pluralidade a partir de uma matriz profunda (Lyotard, 1975, p. 71).

[14] Com esta ideia não quero dizer que Mauron está na mesma categoria daqueles que trabalham com as leituras diagnósticas, os quais Lyotard está certamente criticando.

A respeito da postura cuidadosa com que Mauron trata seu leitor, Lyotard acrescenta: uma "condição metodológica de semelhante construção", isto é, rigorosamente psicocrítica, "deve ser o *estilo* próprio do artista estudado, quer dizer: a nova problemática pictórica ou literária que introduz como criador" (1975, p. 70). Nessa perspectiva, o estilo deve se articular, por obrigação, à problemática inconsciente do artista, dentro da qual ambos serão estudados como "caso" particular.

Ainda assim, o que se deixa à margem nestas leituras é o esquecimento consciente da dimensão de ausência ou "despossessão" (as palavras são de um Lyotard certamente influenciado por Lacan), abstenção imperdoável mesmo no caso de Mauron. Se a mitologia pessoal do artista não é, com efeito, suficiente para dar conta da cena fantasmática, logo ela acaba sendo identificada ao *tema* ou conteúdo. Daí resulta o deslizamento da interpretação ao psicologismo: a leitura se perde, é certo, uma vez que não consegue comportar, ou melhor, suportar os espaços *vazios* que todo trabalho artístico tem por mérito apresentar.[15] Para Lyotard, enquanto esta psicanálise não compreender que o desejo de ver é um sinônimo para o desejo de verdade, recairá sempre na chancela psicopatológica. Seguindo neste raciocínio, a atividade artística seria apenas o *inverso* do processo primário. Mantendo esse raciocínio, a teoria faz repetir as operações do circuito pulsional na *direção contrária*, aplicando-as aos processos internos de composição da obra, assim como também "às figuras saídas do fantasma" (1971, p. 73).

Isto, aliás, não impede que o olhar psicanalítico seja uma reedição da velha dicotomia entre sujeito e objeto do conhecimento, objeto cujo destino é o de acabar "convertido em simples ilustração da própria teoria" (Frayze-Pereira, 2005, ps. 55 e 67), tal como o próprio Lyotard já aventava. Quando não, tanto pior: torna-se vítima da vulgata da aplicação, na qual a aproximação com a arte só se garante pelo hábito de valer, de maneira unilateral, como *método* no sentido mais conservador do termo.

---

[15] A influência de Blanchot é aqui evidente (1999). Parece-me que este vazio pode ser concebido como uma espécie de *Angst,* característica da arte moderna e contemporânea, algo que alguns críticos já perceberam, sem dúvida, e que pretendo desenvolver ao longo dos próximos capítulos.

E para piorar as coisas, é

> bastante frequente que, ao falar de uma pintura ou escultura, o psicanalista se comporte como cego. Habituados a escutar seus pacientes, a refletir sobre significantes verbais, certos analistas parecem não saber mais olhar. É como se encontrassem na tragédia de Édipo o modelo ideal de existência: é-lhes necessário perfurar os olhos para imaginar que descobrem o invisível. E é essa cegueira que torna imprudentes certas análises (Frayze-Pereira, 2005, p. 56).

Apesar dos pesares, a psicocrítica também não consegue manter sua concentração nos espaços intermédios da imagem, espaços nos quais as obras de fato aparecem:

> (...)quanto ao trabalho artístico ou literário, [a psicocrítica] inverte a relação da expressão com o acordo aberto pela diminuição do sentido, não se contenta com exteriorizar em sintomas suas figuras profundas, expõe, se não a fantasmática mesma, ao menos suas características, dispondo a seu encontro um espaço aberto, um espaço desconstruído, até desnaturalizar as leis da linguagem e da percepção de maneira que as operações formadoras das figuras do inconsciente e de seus traços possam, nesta campo livre, produzir outras figuras, novas figuras, que serão então poéticas ou plásticas (Lyotard, 1975, p. 72).

João Augusto Frayze-Pereira mostra, de modo mais preciso, quais seriam os principais riscos epistemológicos que no geral o uso da aplicação incorre. Na tentativa de encontrar chaves de resposta para os problemas da criação, os analistas acabam utilizando o canal de resposta biográfica como dispositivo de interpretação, na melhor das vezes, ou a resposta patológica, na pior delas, em direção ao trabalho artístico. Partindo de tais pressupostos, garatujas infantis, desenhos de loucos ou de “dementes” e expressões da

modernidade poderiam andar de mãos dadas.[16] Ao passo em que as leituras psicogenéticas vão ganhando relevância, a obra termina por ser "reduzida à função sintomática de mascarar significados" que esses analistas acreditam "desvelar por um poder interpretativo oriundo desse saber".

> Nessa direção correm as abordagens inspiradas pela Psicanálise que se esmeram em alongar a série de diagnósticos lançados sobre as obras, seus temas ou autores. Quer dizer, o que se entende por Psicanálise da Arte nada mais é do que a aplicação, sobre as obras, de uma grade interpretativa que pretende esclarecer uma verdade da obra ou de seu autor. Entretanto, tais interpretações quase sempre são não apenas selvagens, mas sem grande interesse, tanto para a Arte quanto para a Psicanálise. Elas costumam remeter, no final das contas, à configuração de posições psíquicas genéricas e a algumas transformações frequentemente banais (Frayze-Pereira, 2005, p. 56).

Apesar de seus limites, conforme pensa Gagnebin, o trabalho desenvolvido por Mauron teria sido essencial àqueles que classificam a obra como criação de um sujeito ao mesmo tempo consciente *e* inconsciente. Não obstante, as barreiras de sua leitura se revelam sem cessar: ainda que a psicocrítica consiga entrelaçar, com eficiência, os textos a serem analisados, Mauron se prende demasiado na *pessoalidade* do artista (para tomarmos, a esse respeito, uma concepção desenvolvida por Pareyson em *Os problemas da estética*). Mesmo não se esquecendo da obra, Mauron não objetiva outra coisa que não seja a descoberta da personalidade inconsciente do autor, "reduzindo a obra a um tema *único* e portanto *estático*" (Gagnebin, 1994, p. 26). Mauron confundiria, em segundo lugar, o latente com o implícito, como se o latente estivesse por *detrás* da obra, ou seja, supostamente num outro *topos* e não em seus próprios interstícios, como bem advertiu Jean Starobinski (2001).

---

[16] Grande perigo: tais interpretações não podem dar margem à suposição de uma "arte degenerada", assim como fez o III Reich?

Após a investigação psicocrítica, e profundamente influenciado por ela, surgirá entre os anos 1950 e 1960 um movimento de "crítica temática", grupo bastante "inquieto diante do enraizamento psicológico e corporal da matéria literária e pictórica". Permitindo-se fazer uma leitura "parcial e longitudinal", atestada pelo "gosto original e engenhoso pelos aspectos imprevistos, insólitos, das obras" (Gagnebin, 1994, p. 26-7), figuram aqui nomes como o próprio Starobinski, Yves Hersant e Georges Didi-Huberman. A seu respeito, Gagnebin ressalva que, a despeito do aspecto "sofisticado" das leituras, seus temas "ainda ressaltam o pensamento lógico. Tudo se passa como se o recalcamento ou o evitamento parecessem rivalizar com a sutileza das propostas". De uma coisa, no mínimo, essa leitura estaria isenta: "o recalcado não faz retorno, aqui, precisamente sob a inteligência refinada destas leituras sensíveis" (Gagnebin, 1994, p. 27).

Mesmo contra sua vontade, é necessário reconhecer que o método empregado por Gagnebin se revela muito próximo deste modelo "temático". Enquanto princípio de organização, para que a sexualidade seja levada a termo nas análises críticas é preciso "*descartar-se do artista propriamente dito*", como declara. Didi-Huberman, por exemplo, se encontra em franca oposição à crítica temática, chegando mesmo a denunciá-la, como veremos (capítulo 4). Ainda assim, o cuidado de não reduzir a leitura aos "sintomas extravagantes", para então trabalhar a partir de um método que dispensa a "capacidade interpelante do autor", isso tudo provocaria uma ruptura significativa jogo de idealizações representado pela psicanálise aplicada. Mais além, amparada em Green, Blanchot e Deleuze, Gagnebin considera ainda que a leitura tem a tarefa exclusiva de "se centrar na matéria artística na medida em que ela seja percorrida pelas pulsões universais" que a constituem como "objeto transnarcísico", pulsões que revelam ligações entre o narcisismo do autor e do espectador (1994, p. 27).

A esteta investe num modelo de interpretação que faz avançar a crítica do psicologismo, elencando, enfim, as concepções de *escritura* e *leitura*, conceitos que garantem uma tonalidade processual à recepção, com isso almejando ultrapassar o acento vertical que as leituras psicologizantes empregam à pessoa do artista. No meio psicanalítico, o problema residiria,

também segundo ela, no interior do circuito que leva o Freud de *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci* àquele do *Moises de Michelangelo*. E é por isso que a "crítica psicanalítica" poderia ser igualmente dividida em duas grandes frentes.

A primeira delas – mais sensível às determinações históricas, biográficas e ideológicas das obras – procuraria ilustrar ou "confirmar um ponto preciso da teoria": neste conjunto, a autora reúne autores como Didier Anzieu, Demoris, Clair e outros. Mas não deixam de aí figurar os psicanalistas que procuram esclarecer "a obra pelos temas gerais que formam o tecido da descoberta freudiana e seus derivados kleinianos, winnicottianos ou lacanianos" (Gagnebin, 1994, p. 29), tais como André Green, Guy Rosolato, Wajeman e Marthe Robert, Pierre Fédida, Anne Clancier ou Donald Meltzer, cada um à sua maneira. Já a segunda modalidade de crítica psicanalítica – na qual Gagnebin considera se incluir junto a Bellemin-Noël e Gilbert Lascaux, principalmente – estará mais atenta à questão do estilo, produzindo assim "textanálises" em que autor e personagem são apenas um. Aí governa o paradigma da "economia do desejo", isto é, um olhar que apreende, nas obras, os "extraordinários passos estratégicos onde o Eu gerencia, num estilo particular para cada ocasião, as modalidades de defesa diante das forças cegas da libido" (Gagnebin, 1994, ps. 29-30).

Três critérios metodológicos caracterizam esta modalidade de recepção, de acordo com a autora. Primeiro: a questão acerca da *estrutura fantasmática* deverá ser prevalecente na leitura, deixando-se problemas biográficos e sócio-históricos como pano de fundo. Segundo Gagnebin, querer "psicanalisar obras de arte à maneira de um paciente deitado no divã" seria "um empreendimento bastante aleatório", assim como seria uma verdadeira "audácia" querer "analisar artistas por intermédio de suas obras". Seu projeto, no entanto, é outro: para Gagnebin, trata-se de descobrir o conteúdo "inconsciente de uma obra a partir de seus elementos estruturais e de suas eventuais antecipações ou prolongamentos no tecido reticular do inter-icônico" (1994, p. 30).

Segundo: neste contexto, serão reveladas tanto as *forças em conflito* quanto suas *figuras virtuais*. E é este ponto de vista econômico que sustenta a

possibilidade de não se afastar do horizonte metapsicológico. “É a luta que tece a autêntica respiração do fazer artístico”. Na diferença que há entre artista e espectador, o primeiro descobre a gravidade do endereçamento ao segundo, de modo que a obra se transforme em um *por fazer* que “exige ser levado em conta pelo próprio espectador”. Com relação ao objeto de arte, o espectador poderia partilhar de “seus requisitos, quem sabe endossar uma ou outra de suas polaridades”. É na medida em que o econômico se sobressai ao tópico que a obra se transforma no teatro onde as forças se enfrentam. Assim como o analista, o esteta libera “um drama” que a ele compete “conter ou desamarrar por meio de seu trabalho de interpretação” (1994, ps. 30-31).

Terceiro: a escuta a ser colocada em funcionamento é *clandestina* por excelência. Olhar oblíquo: sua atenção está centrada nas tensões latentes, nos brancos e margens, nas hesitações, escansões e silêncios. O que está cena, aqui, é uma “práxis do irrepresentável”. Assim “a estética do *trompe-l’œil* dará lugar a uma orgânica do *trompe-regard*”. Estética e psicanálise se inscrevem, nesse cenário, a partir de um ponto-de-basta comum:

> Entre o inefável da arte e o indizível da psicanálise, haveria mais que um simples paralelo? (...) Tal é, formulado às pressas, o problema do drama narrativo *na* análise. Da mesma maneira, a obra de arte pareceria ser habitada por uma fantasia inconsciente, eminentemente móvel, sempre traindo alguma causa originária, que obrigatoriamente retorna sob máscaras diversas. Deslocada, tão logo desvelada, essa causa originária e original que estrutura toda criação carrega, de fato, as marcas daquilo que torna a práxis analítica fundamentalmente interminável (Gagnebin, 1994, ps. 31-32).

2.4) Psicanálise implicada

Para prosseguir, no entanto, surge a necessidade de pensar em relações de *implicação* – tomando de empréstimo a categoria criada por João

Frayze-Pereira em extensão a Alain de Grosrichard. A ideia de implicação se encontra, nesta ótica, um pouco além da "relação entre duas proposições" (Lacan, 1992, p. 57), que é o seu sentido primeiro. O que se poderia sublinhar, a partir daí, não é a existência mesma de uma relação, mas a ideia de conjunto que esta noção comporta.

Em outras palavras, a proposta assume que, na posição de espectador, se crítico ou teórico resistem ao lugar de *analisado* da obra e, desse modo, se autorizem a ocupar a posição do analista, estarão apenas reeditando os velhos passos da psicanálise aplicada. Ora, a relação entre sujeito e obra implica a necessidade de que primeiro consiga se desvencilhar da sedução "coisificadora", enunciada no mais das vezes com a premissa de se adotar uma postura racionalizada diante do trabalho artístico; sem isso se assiste ao total desmantelamento da recepção estética. De um lado, avalia por sua vez André Green, "uma interpretação muito superficial colocará em evidência a racionalização do analista; de outro, uma construção artificiosa indicará que ele deu o que costumamos chamar, no jargão analítico, uma interpretação 'chapeada'" (1994, p. 18).

O modelo raso, achatado, não seria ele um sintoma da cegueira diante das imagens?, interroga-se Gilbert Lascault. Assim, aventar a hipótese de que a psicanálise aplicada seria uma espécie de racionalização – no sentido psicanalítico, e não filosófico –, que começa no espectador-analista e chega até a obra, não é de todo absurda. Acontece que certos profissionais, acostumados a "refletir sobre significantes verbais", pretendem resolver, de maneira apressada, os "problemas da criação artística e da especificidade de uma obra" (Frayze-Pereira, 2005, p. 56) reduzindo toda sua leitura ao nó górdio do Complexo de Édipo ou do Complexo de Castração. Até aí, nada a censurar *a priori*; nestas bases, contudo, ao excluir mais uma vez o *processo* de leitura, nem Psicanálise nem Teoria da Arte avançam em suas arenas. Nesta perspectiva, quando o analista não suporta o lugar de analisado da obra, criam-se, nele – é este o pressuposto – defesas psíquicas contrárias à aventura que o trabalho de arte o convida a fazer, como também indicaram Gagnebin e Desprats-Pequignot. Há, por conseguinte, uma condição regressiva na leitura psicopatológica: os traços sintomáticos da patologia psíquica que se encontram

por detrás da obra deverão ser desvendados por um psicanalista que, munido de vestígios nosográficos, acredita-se detentor de um saber que esgota o restante das explicações possíveis. Em vez de criar ou construir, o analista deduz. São modos de ilustrar como o eu-analítico se protege diante da iminência ameaçadora de um outro.

Mas a superação da leitura aplicada, leitura que teria sido encorajada, como sugerem Frayze-Pereira (2005, ps. 60-1) e Mijolla-Mellor (2005, 1447-8), pelo *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1996[1910]), já indicado aqui, também pode ser encontrada no interior do próprio pensamento freudiano. Com *Leonardo*, é ainda possível conjecturar que a força que esta interpretação ganhou se articula aos conceitos de *sublimação* e *narcisismo,* aos quais Freud aludia naquele momento – o que acaba levando a uma certa de idealização[17] da figura do artista, mesmo considerando que a intenção de Freud era exatamente oposta, como se pode ler logo na introdução de seu estudo.[18] No entanto, se ao nos depararmos com o *Leonardo* assistimos a uma série de problemas insuperáveis – a desastrosa tradução de milhano por abutre, a ilusão retrospectiva concernente à sobreposição do tempo em que o pintor viveu (*Quattrocento*) ao momento no qual escreveram os historiadores nos quais Freud se apoiou – não se pode dizer que o mesmo aconteça, de fato, com a tessitura do "Moisés de Michelangelo", texto que seria publicado, *anonimamente*, apenas quatro anos depois.

Como se sabe, a interpretação de Freud para este Moisés é disparada por um detalhe e por um detalhe apenas:[19] a mão direita do personagem em conluio com a barba e com a posição em que se encontram as tábuas da lei, retratadas supostamente pouco antes de serem destruídas pelo profeta, momento em que vinha a testemunhar a idolatria de seu povo ao Bezerro de

---

[17] João Frayze-Pereira (comunicação pessoal, dezembro de 2009).

[18] "Não era um romântico a celebrar o artista como um criador quase divino", é o que se afirma na biografia escrita por Peter Gay (1989, p. 287); para o historiador, era evidente a relutância de Freud "em reconhecer os aspectos puramente criativos da obra do escritor e do pintor". Segundo ele, "o artista criativo, o mais prezado entre os seres humanos, aparecia, em algumas abordagens psicanalíticas, como nada mais que um neurótico hábil com boa capacidade de expressão" (p. 300).

[19] Ricouer sugere, por sua vez, que existe uma relação entre esse texto e o método da interpretação de sonhos (1965). Talvez esta associação venha ganhar mais sentido nos capítulos seguintes, nos quais o conceito de figurabilidade passa ao primeiro plano da análise.

Ouro. Porém, a perspicácia da leitura de Freud afasta, do personagem, esta por assim dizer "passagem ao ato", que, com efeito (isto é, conforme as Escrituras), Moisés viria a cometer. E no decorrer do que vai percebendo no mármore, Freud sugere a incontestável virtude de caráter do herói, conquista psíquica que faria deste um homem superior ao Moisés histórico: "sujeitar sua própria paixão em benefício de uma causa a que se devotou". Uma renúncia de *páthos,* por certo, mas neste caso *inventada* pela sensibilidade de um artista que explora a ambiguidade da "oposição artística entre o fogo interior e a calma exterior de sua pose" (Freud, 1996[1914], ps. 238 e 227).

A biografia de Freud escrita por Peter Gay comprova em definitivo a força dessa interpretação. "Como se poderia esperar", lê-se em *Uma vida para nosso tempo*, "Freud desenvolveu uma interpretação inteiramente própria. Exceto os poucos que haviam interpretado a estátua de Michelangelo como um monumento à grandiosidade intemporal, os historiadores da arte, em sua maioria, entendiam-na como uma representação da calmaria que precede a tempestade". Freud, no entanto, havia concluído que Michelangelo pretendera mostrar seu Moisés enquanto dominava sua tempestade interior e, assim, estava ciente de que sua interpretação contradizia o texto bíblico, embora isso não abalasse sua convicção de que havia um caráter *humano* na imagem, traço que denota a originalidade do artista. O que soa, "em boa medida", como se estas conjecturas de Freud fossem também "uma leitura de si mesmo" (Gay, 1989, ps. 294-5), assim como alguns psicanalistas viriam especular.

Deixando de lado estes aspectos biográficos e ressaltando os termos dinâmicos,

> ao situar uma hermenêutica na dinâmica que vincula seu olhar à obra e esta ao olhar, Freud rompe com o preceito da verdade estática, atemporal, fixada ao ser descoberta por um olhar de sobrevoo em relação ao objeto. Ao contrário, é o não-dito (ou o não visível) que é capaz de revelar criativamente uma história ou uma sucessão de acontecimentos no decorrer da análise de uma obra. E nesse processo de instauração de uma leitura é o ponto de vista do espectador que paulatinamente se infiltra no campo da criação, uma vez que a obra

também se faz tributária do olhar que a interroga (Frayze-Pereira, 2005, p. 26).

Aparentado ao trabalho do detetive, o movimento de reconstrução em Freud revela o *particípio passado* de uma cena, quer dizer, segundo as próprias palavras do "vendedor de cavalos", o "resto de um movimento transcorrido" (Freud, 1996[1914], p. 234). Ora, tais constatações levam a presumir que tanto o desligamento quanto à implicação seriam tributários de um modo de trabalhar rigorosamente freudiano (Freud, 1996[1914], p. 227). Se o objetivo principal do desligamento é percorrer, em retrospectiva, os caminhos que a elaboração secundária edificou ao lidar com o conjunto dos pensamentos inconscientes, então o ensaio sobre Michelangelo se tornaria fonte paradigmática da "recepção psicanalítica".

Por quê retomar este ensaio, já discutido quase à exaustão? Em primeiro lugar, pelo fato de que a obra de Michelangelo gerou, com efeito, um grande número de leituras muitas vezes contraditórias. Sua abertura à interpretação é inequívoca, e acolhe as mais diversas modalidades – verdade da qual Freud era ciente. Em segundo lugar, pode-se averiguar que nesse caso específico o pai da psicanálise não demonstra interesse em esgotar a personalidade de Buonarroti – como fizera no exemplo de da Vinci –, ou seja, ele não pretende encontrar nenhum substrato anímico da sua vida psíquica, ou, de modo ainda mais ambicioso, o núcleo essencial de sua criação artística. Enfim, pode-se dizer que o estudo sobre a estátua de Roma, que Freud realizara obsessivamente ao longo de suas várias visitas à capela de San Pietro, perfaz, com efeito, uma possibilidade *dinâmica* de aproximação psicanalítica das obras (Gagnebin, 1994, p. 28), alçando o horizonte máximo de sua realização. É o que Frayze-Pereira pretende indicar com a proposta de uma psicanálise implicada*,* isto é, que não seja meramente *exportada* do seio da psicanálise e transplantada a um corpo de conhecimentos para fora de seu aparato (2005, p. 63).

A psicanálise é ao mesmo tempo formadora e formada pela cultura: assim, a implicação assume que o leitor também esteja sob a condição de

determinações em via de mão dupla. Trata-se de "uma interpretação que não é exaustiva", ademais, pois "é posta à prova ao ser comunicada" (Frayze-Pereira, 2005, p. 65). Se ao interpretar uma obra o analista só pode contar com suas próprias associações – como já sugeriam André Green, e Catherine Desprats-Pequignot –, então o resultado da leitura se constrói mediante o enigma proposto *pela obra*, assim como pelos efeitos subjetivos que a obra abre ao ser percepcionada. É "a obra que orienta a atividade do espectador", acrescenta Frayze-Pereira, "é a experiência com ela que solicita uma teoria que lhe corresponda" (2005, p. 76).

Em equivalência ao processo pessoal de análise, o inconsciente do analista se configura no interior da cena interpretativa a partir da sua "eficácia" de alteridade já que esta é a sua ferramenta privilegiada de trabalho. *At last but not least*, ao responder à inquietação que a obra lhe oferece para então derivar, a partir dela, certas consequências psicológicas que seu conteúdo dispõe, é como se Freud estivesse falando, inconscientemente, sobre aquilo *que o vê* enquanto olha (Freud, 1996[1914], p. 218; Desprats-Pequignot, 2008).

Retomando a discussão de Murielle Gagnebin, em outras palavras,

> É atestar que Freud, ousando se livrar de todo um jogo de projeções e de retomadas racionais, situa de pronto a hermenêutica no *trajeto* que liga seu olhar à obra e a obra ao seu olhar, rompendo ao mesmo tempo com a ideologia de uma verdade estática da obra, uma verdade descoberta de uma vez por todas (1994, p. 28).

É desnecessário dizer que esta posição rejeita a aplicação das teorias freudianas a qualquer que seja o objeto em pauta. Sem dúvida, o emprego do vocabulário psicanalítico pode ser usado para ilustrar ou "interpretar" os fenômenos mais diversos; no entanto, ao proceder desse modo, isto é, ao se eleger a teoria psicanalítica como modalidade *exclusiva* de reflexão sobre arte, "será nada mais nada menos do que converter a obra psicanalisada num sintoma da teoria" (Frayze-Pereira, 2005, p. 64). A rigor, as significações que vão ganhando forma do decorrer da análise não estão *por detrás* de uma

carapaça manifesta, à espera de serem encontradas; em outras palavras, dentro do espaço analítico o sentido é sempre *criado*.

"Moisés de Michelangelo" figuraria então como espécime *sui generis* deste modo de trabalhar; ainda que situe um Freud "fora" de sessão, o ensaio apresenta decorrências fundamentais ao trabalho analítico, aquilo que se pode apreender da abertura à livre associação combinada à atenção flutuante. Transação que pressupõe a construção de sentido que vai do *singular ao singular*, como indica Renato Mezan (1990), o procedimento tem o mérito de disponibilizar uma capacidade "analítica" cada vez maior ao aparelho psíquico. Mais do que analisar, diante da estátua Freud desejou ampliar o rol de sensações que são produzidas no enfrentamento com o objeto de arte (Frayze-Pereira, 1995). Ao contrário de forçar genealogias edípicas, Freud pára para ouvir; seu olhar-escuta o conduz ao não-saber.

Isto dito,

> (...) é sem sentido pretender que essa maneira de trabalhar possa ser reduzida aos termos formais de um método aplicável indiferentemente a qualquer objeto. A condição de que se tenha tido a experiência da psicanálise para praticar a Psicanálise, ainda que sobre textos ou quadros, delimita a especificidade da interpretação psicanalítica. (...) Ora, esse caráter da prática psicanalítica coloca a Psicanálise da Arte fora dos limites de uma simples psicanálise aplicada, pois não se restringe a uma verificação do método ou dos conceitos da Psicanálise. (Frayze-Pereira 2005, p. 64-5).

Ora, se se constata a dedicação *interna* com a qual Freud se dispôs para analisar a escultura, e pensando que essa necessidade interior seja idêntica àquela demandada pela experiência de escuta clínica, não se poderia dizer que paciente e obra habitam um mesmo lugar?

A possibilidade de se conceberem semelhanças entre obra e paciente justificaria, afinal, a própria noção de implicação. Nenhum dos autores antes citados autorizaria uma associação desta ordem. Mesmo segundo Frayze-

Pereira, no entanto, o paciente *não é* uma obra de arte, "embora com ele possamos nos relacionar *como se ele fosse* uma obra de arte" (2004, p. 34, grifos meus). A meu ver, esta analogia remete a uma metaforização radical da posição do espectador: ainda que não sejam a mesma coisa, analisando e obra requerem o mesmo cuidado no encontro com o outro. Em ambos os casos, as compreensões imediatas – que devem ser evitadas, como certifica o próprio Frayze-Pereira – vão dando lugar a reflexões cada vez mais complexas. A disponibilidade do analista-espectador, deve-se acrescentar, "é exigida pela própria singularidade da obra, porque é próprio à obra de arte apresentar uma coesão, uma unidade orgânica tão poderosa que ela remete mais a si mesma e a sua história do que a qualquer outro ente no mundo". Nessa ótica, a obra seria de antemão "um *corpo* autorreferenciado, uma junção insubstituível e sutil de uma forma e de uma significação, composto segundo a vocação de cada arte" (Frayze-Pereira, 2004, p. 35).

Assim, antes de assumir qualquer pressuposição teórica, o espectador deve esperar pelas demandas que a obra de arte pode lhe oferecer. Sua paciência será recompensada pelo universo incomensurável de possibilidades hermenêuticas. Em outras palavras, "pode-se dizer que tanto na relação terapêutica com o paciente como no exame de uma obra de arte há que se ter um primeiro tempo", um tempo da *experiência*, de acordo com o autor, "segundo o qual o olhar vai ao encontro da realidade sensível que se oferece a ele sem reconhecer nela estruturas fixas" (2004, ps. 35-6).

No pensamento de Freud, esta necessidade de reservar um tempo precedente de reflexão é autorizada pela própria prática da psicanálise. A título de exemplo, ele considerava, em "O início do tratamento", que esse tempo de latência, por ele intitulado de "tratamento de ensaio", deveria ser manejado ao longo de uma ou duas semanas, durante as quais o psicanalista diz somente o indispensável. Nesse momento, o analista não se dá o direito de interpretar, assim como não deve tirar conclusões *prévias,* sejam elas técnicas ou diagnósticas. Assim, conviria estabelecer o mesmo procedimento no contato com a obra. Nascido deste encontro, o respeito salutar entre espectador e arte é condição *a priori* da interpretação.

Para além da posição defensiva ou confortável que a ideia de método assegura, pode-se aventar que o espectador implicado sabe que as interpretações surgidas na relação com a obra nunca deixarão de estar influenciadas por sua própria contratransferência. Nessa perspectiva, se considerarmos que a transferência do analista – como outros preferem chamá-la – sempre *vem antes*,[20] para retomar uma recomendação certeira de Radmila Zygouris, então este espectador, assim como o psicanalista, estará sempre alerta ao emaranhado de seus mecanismos psíquicos, bem como o conjunto de afetos, sensações e pensamentos que atua nos encontros. A partir das advertências técnicas recomendadas por Freud a respeito desse tempo preliminar, parece-me que o círculo de "uso" teórico da psicanálise acaba inevitavelmente retornando à querela da aplicação. Desse modo, a psicanálise aplicada poderia ser analisada não apenas como modalidade de defesa (uma projeção, por exemplo), mas como um verdadeiro jogo transferencial.

Ao fim e ao cabo, tais questões de ordem epistemológica impõem, na verdade, uma discussão ética. Ora, o caráter mais ou menos normativo das interpretações reflete a especificidade de uma postura propriamente *humana*. "Será sobretudo uma onipotência típica do registro do narcisismo a grande responsável pela *intolerância ao desvio"*, escreve a este respeito Nelson da Silva Junior, "o que tem como consequência inevitável formas mais ou menos veladas de abuso de poder por parte do terapeuta". Seguindo indicações de Mezan, Silva Junior considera que a maior garantia ética do psicanalista é o grau de consciência que possui de sua "própria vulnerabilidade diante dos processos inconscientes, assim como uma atitude consequente diante de tal vulnerabilidade, sob a forma de 'análise da contratransferência', de modo a separar seu próprio *interlocutor ausente* – para retomar uma noção cara a Pierre Fédida – das representações que faz do paciente" (2006, p. 199). Nesta linha de raciocínio, a psicanálise só é possível se aquele que a interpela seja visto como um enigma *incompreendido* de antemão.

[20] Ao entrar na sala, o analisando se depara com um psicanalista... que já estava ali à sua espera.

Segundo o autor,

> Um analista deve escutar na passividade de sua incerteza. Falar em passividade na incerteza serve assim, antes de mais nada, para pensarmos uma condição da linguagem, e, ainda mais precisamente, uma condição da recepção do sentido. Isso supõe uma preexistência do outro no material da palavra analítica – existência anterior, portanto, à alteridade explicitamente nomeada ou invocada no discurso consciente (Silva Junior, 2007, p. 31).

Enquanto o psicanalista se mantiver em posição de fechamento aos novos encontros, todo o fenômeno da transferência – isto é, a condição *sine qua non* à experiência da análise, sendo ou não terapêutica – estará para ele inacessível. No tocante à técnica, Freud insinuava que só a aposta num vínculo conseguiria vencer as diversas resistências diante das quais a análise estará sujeita (1996[1913a], p. 143). E se é verdadeiro – cabe repetir – que ao analisar obras o analista possa contar apenas com as suas próprias associações, o que fazer na ausência de transferência? Em meio a condições tão limitantes não resta muito a fazer. Segundo Julia Kristeva, de outro modo, o fenômeno da criação em análise está fortemente articulado à experiência da *intimidade*, indício de uma subjetividade, representação interna do "eu pensante pensando-se" que deve ser bem conservada. Para tanto, escreve Kristeva, "não temos outro meio senão o da contratransferência, de uma parte, e, de outra, de uma escuta diferenciada identificável a uma 'poiética' que dá, digamos, um *estilo* ao discurso no interior da cura" (1997, p. 80). Ora, os efeitos contratransferenciais não devem personificar a matéria malquista a ser extirpada; de sua parte, eles também podem ser *analisados*. Trata-se, quando é o caso, de uma "economia que atualiza a heterogeneidade do aparelho psíquico" (p. 95).

A insistência de certos temas ou formas de expressão surge logo no momento em que o princípio da atenção flutuante adentra o curso da recepção, fato que nos permite fazer mais paralelos com o *setting* terapêutico: ali, os sentidos, conquistados *no atravessamento* da relação analista-analisando, são

autorizados unicamente pelo vai-e-vem entre fala sensível e escuta clínica. Articulações vão se tornando evidentes porque ambos sujeitos estão incluídos, de maneira criadora e coparticipativa, em um processo que configura a "aventura psíquica" de se fazer análise. E sua duração pode custar o mesmo tempo que se leva para olhar uma obra de arte: nunca se sabe.

> (...) mesmo admitindo com Freud que o símbolo é o que dissimula ou disfarça o desejo, ele é também o que o revela, aquilo que o designa. E, nesse caso, não há razão para se dissipar um símbolo (como se ele fosse um anteparo interposto), visando avançar numa região situada além ou aquém da obra de arte. Se ambiguidade e transcendência são essenciais ao simbólico, o olhar flutuante coparticipará das formas (...) quer dizer, torna-se possível à obra expressar uma experiência atual, ao objeto estético conservar sua legitimidade, ao olhar do espectador-analista pertencer às formas que se oferecem a ele nos objetos visíveis (Frayze-Pereira, 2004, p. 36).

Se cada sessão, cada encontro entre psicanalista e paciente é um fenômeno singular, como observa Frayze-Pereira, então "cada psicanálise escapa de ser uma repetição ao infinito daquilo que teoricamente já se sabe, dada a atualidade ecumênica das doutrinas" (2004, p. 37). Por se deixar conduzir pela regra de ouro da análise, seja partindo do analisando seja diante da obra, restaria ao espectador o trabalho de *dirigir* sua escuta, da mesma maneira como se diz, no jargão psicanalítico, "dirigir o tratamento". Em outras palavras, pode-se dizer que o "*modo de pensar psicanalítico*, enquanto *trabalho de reflexão*, não é um método porque não é um instrumento ao qual o sujeito pode recorrer para garantir a adequação das suas operações". Trabalhar com a obra sob o rigor psicanalítico representa importar a operação da formatividade para o interior do universo analítico: "um fazer formativo tal que *enquanto faz* nega o feito, o instituído, e inventa o *por fazer* e o *modo de fazer*, o instituinte" (p. 39).

Nas palavras do autor,

> Considerar o paciente como se fosse uma obra de arte implica interrogar a noção de método, implica uma profunda mudança de postura do analista com relação ao conhecimento, com relação à abordagem das questões teórico-clínicas, não somente em sua prática particular, mas sobretudo no tocante à difusão da Psicanálise e à formação do próprio psicanalista (Frayze-Pereira, 2004, p. 40).

Eis que nos vemos diante de outro paradoxo: a meu ver, pensar em psicanálise da arte ou em psicanálise aplicada seria, no rigor do termo, não fazê-las. Ao invés de subsumir uma pela outra, seria muito mais adequado aproximar arte e psicanálise, justamente porque elas partem de uma mesma estrutura, isso se considerarmos, como se deseja no vocabulário freudiano, que obra e leitura sejam sobredeterminadas. Nesse sentido se pode dizer que, para Freud, "a obra possui uma dimensão invisível cuja construção é suscitada pelo visível" (Frayze-Pereira, 2005, p. 72). Implicar-se também significa reconhecer, como disse André Green, que o investigador não exclui suas estruturas subjetivas do campo interpretativo sobre o qual se debruça. Desta maneira – e desta maneira apenas – o espectador pode assumir que a leitura é de fato algo arriscado a fazer, "pois o intérprete está livre de um lado exatamente porque *ligado ao outro*, podendo acontecer que as descobertas resultantes afetem sua relação com *seu próprio inconsciente*". E se, na contramão, esta psicanálise assume o compromisso de ser "derivada das artes ou engastada nelas, pois não é uma forma a se aplicar à matéria exterior, não é um modelo que ajusta abstratamente o objeto artístico às suas exigências teórico-conceituais" (Frayze-Pereira, 2005, p. 74, grifos meus; p. 23), ela nos conduz à constatação de que as interpretações são sempre congeniais à forma – aí está o seu mais alto risco.

Mas o que fazer, enfim, ao aceitá-lo? O mais simples possível, nada mais, nada menos: deixar-se conduzir à experiência radical de alteridade ofertada pelo fenômeno estético.

*

Embora a questão sobre o fora-da-clínica já tenha ganhado, até o momento, um *corpus* relativamente consistente, a discussão ainda não se pode dar por satisfeita. Se é verdade que a concepção de psicanálise extramuros, defendida por Laplanche (mas também, em certa medida, por Donald Kuspit, Sarah Kofman e Janine Chasseguet-Smirgel), consegue revelar a cavidade problemática que reside no intervalo que vai da experiência analítica à cultura, isso não significa necessariamente que ofereça a eficácia interpretativa exigida pelo dispositivo psicanalítico. Com isso pretendo afirmar que, salvo a aproximação de fronteiras, a interpretação extramuros não garante, como consequência direta, o que não quer dizer que não a tenha, a demanda de *implicação subjetiva* inerente à legibilidade de obras de arte. Adotar uma postura não violenta e antipsicopatológica é o mínimo que a obra exige de seu espectador. Em outras palavras, é precisamente o que as reflexões de André Green, Murielle Gagnebin e de João Frayze-Pereira fazem ventilar. Executar a análise extramuros não assegura que o intérprete deixou de alçar "sobrevoos conceituais"; neste registro, ele ainda pode se perder "na rede confortável das representações abstratas, cognitivamente anestésicas e emocionalmente indolores" que o distanciariam da experiência estética, como sentencia Frayze-Pereira (2005, p. 377).

Tampouco desejo afirmar, de maneira tão irresponsável, que os problemas se resolvem com a investigação da secundaridade, ou que a leitura se encerre, em definitivo, nos alicerces da implicação. Qualquer relação com o outro provoca resistências, defesas, identificações, projeções. Longe de fundamentar exercícios totalizantes, tais leituras têm o mérito de demonstrar a intensa fertilidade que provocam à arte e à psicanálise, de modo que se um dos termos for excluído todo o sentido da interpretação cai por terra. É muito comum, com respeito à fortuna crítica produzida pelos psicanalistas, que as análises acabem servindo mais à psicanálise que à arte. A princípio, trabalhar de maneira implicada significaria abrir espaço para que um dia se possa prescindir da própria psicanálise, tal como se dá na experiência concreta do divã. Não existem apenas análises intermináveis...

Talvez a hesitação de Freud em assinar seu "Moises de Michelangelo" ganhe maior coerência a partir de agora: ele sabia que, ao escrever o ensaio –

que de fora a fora quase nunca se remete ao vocabulário que ele próprio concebeu –, estava produzindo algo que ia além da ciência que ambicionava construir. Era um passo muito largo, mesmo para um homem como Freud; não admira que tanto houvesse titubeado.

Capítulo 3

De outubro em diante, reflexões estéticas em inglês

Hal Foster et. alli.

Da sugestão para entendermos o "analisando como obra de arte" à tese sobre a "obra como analista do espectador" ergue-se alguns degraus a percorrer. Em meio a essas tantas inversões, existiriam com efeito obras que pressupõem a análise de quem as vê, de modo que o trabalho crítico é chamado a intervir. As motivações presentes em *The return of the real,* do crítico e historiador da arte Hal Foster, dão provas de uma reflexão que merece destaque neste eixo de relações implicadas. Ao investigar o problema da "estranha temporalidade" inerente à concepção de vanguarda*,* temporalidade perdida, aliás, segundo ele, "em histórias da arte do século XX", Foster teria conseguido ampliar a própria categoria de vanguarda ao percorrer um trajeto que vai da experiência estética à psicanálise. "Tal como a vanguarda recua ao passado", escreve, bastante influenciado pelo Freud do "Homem dos Ratos", "ela também retorna do futuro, reposicionada de modo inovador com a arte do presente" (1996, p. x).

Alinhavada em suas publicações mais maduras, esta mudança paradigmática – cuja radicalidade é inaugurada em Walter Benjamin e depende de sua dialética – supõe a necessidade de discutir, a partir dos eixos vertical e horizontal, quer dizer, diacrônico e sincrônico, *como* a categoria tradicional de vanguarda viria se tornar insatisfatória, sobretudo em função do surgimento de poéticas contemporâneas que a tematizam e rediscutem, neste caso particular, ao longo das décadas de 1960 e de 1990. É claro que historiador americano está se referindo a *Teoria da Vanguarda,* conforme a proposta inaugurada por Peter Bürger em seu mais reconhecido ensaio. Segundo Foster, existem certas nuances discursivas – determinadas sem dúvida pelos circuitos de produção e crítica de arte – que inauguram novas categorias de *sujeito*, da noção de *outro* da cultura e das transformações *tecnológicas* subsequentes (1996, p. 208), assim relativizando a concepção histórica de vanguarda. Na linha que conduz do moderno ao pós-moderno não caberia, de acordo com o autor, presumir a

existência de uma progressão horizontal. Para ele, o eixo de seu desenvolvimento é ao mesmo tempo cíclico *e* descontínuo: a partir da articulação entre os diferentes discursos, revela-se uma concepção singular de temporalidade para *cada* uma destas "épocas". Traduzindo em outras palavras, pode-se dizer que de trinta em trinta anos – isto é, conforme se estabelecem determinados ciclos econômicos do capitalismo tardio –, o espírito estético da modernidade acabou exigindo reelaborações de seu passado, visando saber, afinal, para onde ir.

Esta ressignificação crítica em torno do conceito de vanguarda foi na verdade inspirada, não obstante, como Foster não deixa de reconhecê-lo, por uma intervenção em que Benjamin Buchloh discorre a respeito das condições que apontam o estancamento histórico daquela concepção. Em consequência de um intenso debate com o texto de Bürger, é de fato Buchloh quem a princípio reconhece a necessidade de importar, da psicanálise, uma teoria da história que conseguisse satisfazer a complexidade do fenômeno de "pós-modernização" da arte. Para o adorniano Bürger, como se sabe, a noção de vanguarda teria morrido junto aos *ismos* do século XX. Na posição contrária, Bürger insiste que, em termos de arte, o que surge após os movimentos do início do século não seria muito mais do que mera imitação.

E é em função de julgá-la como "deficiência crítica" que Buchloh buscará o auxílio de Freud. Sua reação quase chega às vias de fato: "Melhor que descartar quarenta anos de história da neovanguarda com a ingenuidade de um historiador da arte que limita seu campo e predetermina suas fronteiras", declara em "The primary colors for the second time", "talvez seja mais apropriado investigar as condições fatídicas de recepção e de transformação dos paradigmas da vanguarda" (1986, p. 43). Ainda segundo Buchloh, o repertório de *repetições* acessado pela vanguarda contemporânea possui um conjunto de especificidades que impõe outra sistematicidade à análise. Ora, a presença da repetição na arte contemporânea visaria nada mais que trazer à superfície algo que antes tenha sido reprimido, como indicava o trabalho de Freud. O prefixo *neo,* neste caso, antes de ser julgado como simples vontade novidadeira, sugere que alguma experiência passada carece de elaboração presente.

Nas palavras de Buchloh,

> Este esclarecimento deveria ser desenvolvido, a princípio, dentro da prática discursiva propriamente dita, e não por uma procura de recursos em categorias transcendentais como causalidade e determinação. Tampouco se pode elucidar a relação entre a vanguarda histórica e a neovanguarda a partir de um propósito centralizado, o de um momento *autêntico* de originalidade diante do qual todas as atividades subsequentes surgem como meras repetições (1986, p. 43).

Inspirado pelas conclusões de Buchloh, Foster então propõe a concepção de *parallax,* procurando circunscrever uma teoria da história que abranja este movimento pendular da modernidade. Seu procedimento, em linhas rápidas, "envolve o deslocamento aparente de um objeto causado pelo movimento real de seu observador. Esta imagem [*parallax*] enfatiza que nossos enquadramentos do passado dependem de nossas posições no presente", assim como as posições de agora serão redefinidas por meio de novos "enquadramentos". Desse modo, o presente, tal como Benjamin adiantara em suas *Teses sobre a História*, é uma somatória de memórias do passado com as prospecções de um futuro por vir.

No que concerne à especificidade do campo psicanalítico, Foster está sugerindo um resgate da teoria do *trauma*, cuja temporalidade é bastante característica: *Nachträglichkeit* é o conceito utilizado por Freud para definir a ressignificação que histérica faz da sedução infantil de qual teria sido vítima. Assim, a condição de reflexividade do observador sempre estará demarcada, seguindo a teoria de Foster *via* Freud, por uma força de "retroação temporal" (*deferred action*). "Em Freud, um evento é registrado como traumático apenas através de um evento posterior que o recodifica retroativamente", quer dizer, por meio de uma "ação diferida"[1] (Foster, 1996, p. xii).

[1] A tradução de *Nachträglich* por *deferred action* – opção feita pela *Standard Edition* das obras completas de Freud – é motivo de controvérsia. Laplanche e Pontalis sugerem que traduzir por "ação diferida" faria perder seu caráter dinâmico, pois seria entendida como uma "descarga

> Empresto a noção de ação diferida de Freud, para quem a subjetividade, nunca dada de uma vez por todas, é estruturada numa série de antecipações e reconstruções de eventos que, por natureza, são geralmente traumáticos: chegamos a ser quem somos apenas na ação diferida (1993, p. 05).

A partir de um processo dialético como este, modernismo e pós-modernismo podem ser "compreendidos, senão constituídos, de maneira análoga". Não se exclui que o significado mais amplo de vanguarda seja atravessado pelo mesmo entrecortar de antecipações futuras e reconstruções do passado. "Cada época sonha a próxima", lê-se na sua conclusão benjaminiana para *The return of the real*, "mas ao fazê-lo revisa a que lhe foi anterior; assim como uma época conduz à próxima, esta compreende a anterior" (Foster, 1996, p. 218). De acordo com esta dinâmica temporal, a ideia de que exista um presente "em si" se torna absurda, assim como o marco sincrônico funcionaria apenas como uma ferramenta de esquematização. A rigor, o presente seria uma mistura de tempos. E como pensava Freud, nesse sentido, a dimensão do sexual sempre vem antes ou depois do que deveria vir, nunca no momento "presente". Por essa razão, a consciência que se tem de um determinado período "não apenas surge *depois* do fato": ela "também está sempre em *parallax*" (1993, p. 06), isto é, funcionando segundo o processo de retroação.

A noção de "posterioridade" (conforme a tradução proposta para *Nachträglichkeit* por Laplanche e Pontalis) é no entanto pouco referida dentro do circuito de ideias psicanalíticas, ainda que tenha sido sublinhada com insistência na obra freudiana. Quanto ao conceito propriamente dito, não existe uma definição rigorosa ou qualquer teoria de conjunto. Além disso, em psicanálise a temporalidade anda sempre de mãos dadas com a tese da causalidade psíquica, onde de fato recai o maior conjunto de investigações teórico-clínicas. Em suma, a tese defende que certos acontecimentos presentes – contingências mais ou menos significativas – teriam o poder de

---

retardada", o que não condiz à aplicação freudiana. Para Freud, haveria, nesta *posterioridade* (sugestão desses autores) um verdadeiro processo de elaboração.

ressignificar experiências anteriores, no geral traumáticas, ou conseguiriam dotar-lhes de uma "eficácia psíquica", como por meio de uma interpretação, por exemplo.

Além de alargar o conceito de história, a categoria de "posterioridade" ainda acabaria ampliando os limites da própria reflexão estética – é o que Foster almeja fazer, com relação às poéticas que investiga. A psicanálise proporcionou-lhe a compreensão de que o passado que retorna não é um passado qualquer: se a repetição deixa de ser entendida apenas como farsa, justificando, portanto, sua presença enquanto procedimento de *criação*, então as poéticas de neovanguarda teriam o direito de exigir, ao exercício da crítica, novas interpretações.

3.1) Primeira repetição. Cinismo e falsidade?

A coisa repetível pode ser muito variável conforme as singularidades em jogo, e é mesmo preciso "distinguir a repetição da coisa repetida" (Zygouris, 1999, p. 20). Nem por "referência" nem por "simulacro" em *The return of the real* Foster sugere uma terceira via de leitura para a *pop art* americana dos anos 1960.[2] Sua posição evita tanto o caráter *temático* das interpretações, ou seja, aquilo a que se assiste, na melhor das hipóteses, com os ensaios em que Thomas Crow faz "sentimento e política" andarem lado a lado, quanto a rotulação de *superficialidade* que pensadores pós-estruturalistas como Barthes, Baudrillard, Foucault e Deleuze viriam delegar àquela poética. Ainda que as duas referências tenham falado de seu presente de maneira indireta, a partir da "reconstrução de momentos passados" combinada à "antecipação de momentos futuros", tampouco teriam deixado de se revelar insuficientes (Foster, 1993, p. 07). A propósito, a delegação de "arte como simulacro" ou como "coleção de citações" fora bastante disseminada no início dos anos 1980,

[2] Foster refere que seu trabalho se concentra especialmente nas imagens de "Death in America", expostas naquela década por Andy Warhol em Paris.

sobretudo após o surgimento da noção de “transvanguarda” cunhada pelo crítico e curador italiano Achille B. Oliva. Todo programa de arte que vise à apropriação do passado se tornaria figura central na discussão estética contemporânea, e é diante destes procedimentos *pop* e pós-pop que a reflexão de Foster procura um espaço para habitar.

Enquanto a leitura referencial tenderia ao método relacional, fazendo associações entre a arte *pop* e o mundo da moda, a cultura gay ou o universo televisivo das celebridades, a interpretação pela via do simulacro não aposta na presença de quaisquer níveis de profundidade ou de interioridade subjetiva nos trabalhos. Não foram poucos os críticos que condenariam as imagens, no geral pela acusação de destituição de senso histórico ou pelo registro de uma arte cínica, sem substância. A referencialidade, por outro lado, também não melhorou o estado de coisas: “A maioria das descrições a respeito da arte de suporte fotográfico do pós-guerra divide-se de algum modo nessa linha”, conclui o crítico, na “imagem como referência *ou* como simulacro” (Foster, 1996, p. 128). De modo mais preciso, Foster sugere que

> A compreensão empática de Warhol, ou mesmo a engajada, é uma projeção, não mais que a superficial, de um Warhol passivo, ainda que esta projeção viesse dele mesmo: “Se você quer saber tudo sobre Andy Warhol, apenas olhe para a superfície de minhas pinturas e filmes, e lá estou eu. Não há nada por detrás”. Ambos campos perfazem o Warhol que eles querem, ou dão o Warhol que merecem; não há dúvidas de que assim o façam. E nenhuma das projeções está errada. Acredito que as duas são persuasivas. Mas não poderiam estar ambas corretas... ou podem? Podemos ler as imagens de “Death in America” como referenciais *e* simulacrais, conectadas *e* desconectadas, afetivas *e* desafetadas, críticas *e* complacentes? Acredito que devemos fazê-lo (1996, p. 130).

Revelada a estratégia empobrecedora do “ou ou”, examinemos mais a fundo os pormenores: se o vazio na sentença “*I want to be a machine*”, de Warhol, pode ser colocado em dúvida pelo caráter desejante do *I want*, é

porque este buraco deve ser entendido como *trauma* e não como esvaziamento. Ao experimentar o choque de também ser máquina, assombro aproximado daquilo que "paralisa o mecanismo associativo do espectador" (Benjamin, 1994, p. 107), é como se no sujeito se instalasse um trauma que lhe serviria de mecanismo mimético-defensivo. Por um lado, quando confessa qual é seu almoço predileto durante os últimos vinte anos – "o que mais, além de Sopa Campbell's"? –, o artista estaria metaforizando o caráter de "compulsão à repetição" de sua vida; por outro, no entanto, também a compulsão de sua própria arte. Em outras palavras, a cada vez que se adere a uma sociedade em que produção e consumo se tornam elementos seriais, mais exposta se revela a estrutura compulsiva desta mesma sociedade.

Declarar o "automatismo, até mesmo seu autismo" em escala cultural seria o horizonte de realização do mais famoso artista *pop*: "Se você não pode com eles, junte-se a eles", diria com certeza. Nestas circunstâncias, trata-se de pensar em que medida o traumático e o compulsivo repõem a questão formal da repetição na imagem contemporânea. Assiste-se, neste contexto, tanto ao esgotamento da significação quanto a uma espécie de artifício de defesa contra o afeto que guiariam Warhol (e outros de mesma linhagem) até o final de sua carreira (Foster, 1996, p. 131). Esse vazio autístico/afásico de significância é marcado por um aglomerado de caracteres psicológicos, características acessadas inclusive por quase toda a arte desde Duchamp: a obsessão pelo comportamento repetitivo e pelo funcionamento maquínico, a crise da noção de identidade como categoria fixa, que passa a ser vivida como perda de sentido referencial – ora, quem é o "eu" e quem é o "tu" nas sentenças duchampianas? –, assim como o narcisismo intrínseco às *videomedias* denunciado por Rosalind Krauss etc.

Antes, porém, seria preciso ter em mente que o niilismo capitalista de Warhol é parte integrante de sua poética. E as performances dele decorrentes se aproximam, de maneira quase infantil, ao *acting out*: "há um sujeito 'por detrás' desta figura de não-subjetividade que a apresenta *como* uma figura"; do contrário, "o sujeito traumatizado seria um oximoro para o qual não há um sujeito presente em choque" (Foster, 1996, p. 131). Com isso, pode-se dizer que o fascínio que a *pop-art* suscita no espectador possuiria um caráter de

certo modo “panóptico”: não haveria ali, por detrás do vazio, o anão – o artista – que manipula o “boneco” da imagem, como Benjamin indicava?

A crítica que Donald Kuspit promove da apropriação de imagens feita por Warhol revela-se muito menos simpática. Sem desvios, a opinião de Kuspit se insere nas acusações de cinismo e indiferença. A querela entre ele e Foster não é apenas de ordem “metodológica” ou psicanalítica, como se poderia constatar (no primeiro capítulo deste trabalho). O cerne de toda a discussão é, com efeito, *crítico*: segundo Kuspit, Warhol teria sido desavergonhadamente “o primeiro pseudo-vanguardista de maior visibilidade” (1995, p. 102). Para ele, neovanguarda equivale a pseudo-vanguarda: a tese sobre a repetição enquanto mentira, aventada por Marx em seu “18 Brumário”, teria sido definitivamente provada pelo advento da arte *pop,* junto à sua decorrência lógica, a *appropriation art*.

A título de exemplo, o crítico sugere o exame de Jeff Koons: artista bastante recente, Koons teria se apropriado de uma imagética “que *já é* muito bem sucedida e ganha dinheiro com esse sucesso”, notoriedade que, aliás, é devida, em parte ao menos, ao seu aspecto chocante e “sensacionalista”. A esse respeito, Koons não esconde o fato de ter se casado com uma das mais conhecidas *porn-stars* internacionais. Segundo Kuspit, ao exibir suas imagens de citação pornográfica o “pseudo-vanguardista” estaria apenas reeditando (copiando, melhor dizendo) o velho procedimento da *transposição* consagrado pelas vanguardas históricas, método que consiste em “trazer imagens vulgares ou banais para o interior da galeria”, tornando-as assim mais excitantes do que seriam em seus contextos inexpressivos de origem (1995, p. 102). Esse procedimento de ironização, intrínseco à apropriação de imagens, acabaria encerrando a “criticalidade” da história da arte contemporânea porque nela não haveria mais um autoquestionamento mas somente o conforto de uma distância cínica. “O artista de vanguarda é um mito no qual investimos muito de nós mesmos”, escreve logo no início de *The cult of the avant-garde artist*; “desinvestindo-o e o desmascarando – quebrando o encanto – descobrimos o

pesadelo do artista neovanguardista dando-nos um mito da arte ao invés de um mito da experiência" (1995, p. 03).

De fato, a idealização tipicamente modernista do artista de vanguarda acabou, e nem é preciso ir tão longe para reconhecê-lo: a própria Rosalind Krauss discutia o assunto, dez anos antes, em *The originality of the avant-garde and other modernist myths* (1986). Por outro lado, no que concerne ao psicológico, segundo Kuspit, Winnicott e Fromm teriam mostrado que é no espaço de diferença entre compulsão e espontaneidade (leia-se, liberdade) que poderá surgir o *self* verdadeiro, integração que sustenta toda a atividade criadora. O artista moderno, munido supostamente de uma maior capacidade para sentir o mundo à sua volta, ampara-se numa força heroica de buscar a verdade por detrás das aparências. Do contrário, o artista da neovanguarda, farsante por excelência, também "nos diz que podemos ter uma profunda, mágica experiência ao esfregar a lâmpada de Aladim da arte, enquanto que o artista de vanguarda nos diz que podemos ter uma arte profunda, mágica, ao esfregarmos a lâmpada de Aladim da experiência". Mas, afinal, em "quem podemos acreditar e confiar?", pergunta-se Kuspit (1995, p. 03). Em ninguém. Na neovanguarda, no entanto, aquele heroísmo idealizado pelo artista de vanguarda se transformou em narcisismo primário; seu caráter defensivo e autocelebratório nos faz aproximar da experiência narcótica.

Em resumo,

> Isto significa, ao contrário do artista vanguardista original, que o artista pseudo-vanguadista não põe em questão o *status quo* visual, aquilo que, com efeito, carrega consigo o questionamento do *status quo* psicossocial. Ele simplesmente o "eleva" ao retrabalhá-lo e recontextualizá-lo ironicamente, o que não quer dizer que ele o repense. De fato, nossa sociedade tem sucesso com uma recontextualização "decorativa", com a reciclagem "criativa" de velhas ideias e imagens. (...) Tornou-se crescentemente difícil imaginar questões que poderiam ameaçar, de verdade, o *status quo* burguês (Kuspit, 1995, p. 102).

Assim sendo, “o pós-modernismo desfaz ou reverte a própria reversão modernista de valores: o pós-modernismo retorna à reação passiva ao invés da asserção ativa, à negação da vida em vez da sua afirmação”. A função “naturalmente” terapêutica da arte moderna apontada por Nietzsche, de acordo com Kuspit, é perdida em absoluto na pós-modernidade, já que em seu espírito se “aponta que a arte não mais existe para satisfazer a necessidade de transfiguração do *self*” (1995, p. 13). O artista como “terapeuta espontâneo” e a arte como “meio de cura” não existem mais (se é que um dia existiram, pode-se acrescentar). O crítico não acredita que a arte pós-moderna tenha conseguido, ou mesmo ambicionado, desmistificar o modernismo heroico antecedente; pelo contrário, ela o teria “remistificado” por meio do autoinvestimento narcisista, reduzindo-o a uma iniciativa desprovida de experimentação estética profunda. Decadente, a neovanguarda acaba reforçando a reificação do estético na medida em que o conduz ao subjetivismo espetacular. Sua vontade só pode ser significada como traço de ressentimento.

Kuspit acrescenta que o recurso ao narcisismo não seria um privilégio da arte pós-moderna e já estava presente no próprio contexto das vanguardas históricas. A linha que divide vanguarda e neovanguarda seria mais tênue do que parece. “De fato”, declara, por fim, “a arte da neovanguarda completa o projeto iniciado pela vanguarda: não apenas continua, de maneira “democratizante”, a abrir a esfera fechada da arte a todo tipo de criação – afirmando um pluralismo universal que rompe qualquer cânone – mas também a arqueologiza como relíquia”. Sem uma escala quantitativa que as separe, “a autossatisfação pós-modernista é tão decadente e mórbida quanto a dissatisfação modernista” (1995, ps. 17 – 23)

Esta linha de raciocínio é bastante ilustrativa do que significa falar em psicologização do fato estético; sem freios, ela se escancara na passagem seguinte:

> De fato, a apropriação irônica é inconscientemente uma forma de submissão melancólica ao *status quo* visual e psicossocial. O artista pseudo-vanguardista reifica os já reificados kitsch e a arte de vanguarda no interior do fenômeno estético – pela razão de seu

> sucesso social (santificação secular) –, como se fizessem retornar ao processo dialético. Mas a ironia é sempre resignação ao *insight* de que basicamente nada pode ser mudado (...) Visto pelo do filtro da ironia, o mundo parece particularmente perverso, o que faz parecer mais mágico – sedutoramente realizador de desejos – do que nunca será na realidade (Kuspit, 1995, p. 103).

O apelo ao irônico é, para ele, produto da resignação e da impotência para realizar mudanças significativas. Frutos desta linhagem, os artistas são acusados de "egotistas". Seus trabalhos expressam um modo de mascarar o aspecto depressivo das impossibilidades que contaminam a subjetividade da neovanguarda. Son este ângulo, a plástica da ironia apenas manteria "viva a ideia de mudança revolucionária ao passo em que a reifica numa estratégia de evolução artística". Este intenso processo de apelação gerado pelas imagens apropriadas, bem como seu sistema de reprodução e de consumo de massa, criam um verdadeiro *culto* do objeto de arte, lida como idealização fetichista. Repleto de teor apelativo, acrescenta o crítico, o culto "se torna peculiarmente anônimo, perdendo a especificidade emocional e existencial que o fez significativo a um indivíduo particular. Deixa de ser um meio através do qual ele pode se encontrar, um catalisador de individuação" (Kuspit, 1995, p. 103). Nostalgia mórbida, a *appropriation art* não passaria de um tipo de "clonificação" da vanguarda, e, uma vez que sejam clones, suas imagens retóricas, frias e vazias expressariam a matéria desprovida de afeto e de humanidade. De sua parte, os artistas, sem respeito por aquilo de que se apropriam, não compreendem a relevância ou a implicação inconscientes que estão contidos no procedimento repetitivo de ironização.

Sem se deixar influenciar, no sentido tradicional, pela imagem que captura, o *appropriation artist* tenderia, nesta lógica, a negar "seu valor de fonte criativa" e a ver o trabalho como mera construção visual. Em função da perda de "empatia" que acomete seu entendimento sobre a história da arte, "ele não possui nenhum sentimento perante a sua importância vital" (1995, p. 107). Nos termos de uma psicologia profunda, segundo Kuspit, esse artista não possuiria o bom discernimento acerca das "nuances sensório-motoras – a diferenciação

erótica imanente – que constitui a arte da qual ele se apropria". Para ele – e este é o ponto central de sua tese – as possibilidades terapêuticas[3] da arte de vanguarda, cujo estilo funciona como "terapia compensatória para o eu derrotado pela sociedade" (1995, p. 19), vêm a ser destruídas pelas intervenções neovanguardistas. O argumento é de que a arte pós-moderna mascara, enfim, uma "atitude destrutiva *esquizo-paranoide* em relação à arte 'parental'" (Kuspit, 1995, p. 106-7, grifos meus).

Desse modo, a vontade narcísica de sucesso e riqueza se tornaria cada vez mais urgente no comportamento do artista de neovanguarda. Ele a percebe como força motriz da experiência moderna, embora não compreenda seu valor dialético intrínseco. "Um sintoma considerável desse território artístico é o uso explícito da inovação artística para ganhar fama e fortuna", lê-se no mesmo ensaio (Kuspit, 1995, p. 20), independentemente do que esta inovação venha a produzir na realidade concreta. Conforme esse raciocínio, conquistá-las é a recompensa que o artista espera ganhar em decorrência de seu negligenciamento do poder terapêutico vanguardista anterior. A questão acerca do valor econômico que a obra recebe no cenário contemporâneo seria apenas mais um dos elementos aos quais o circuito de arte se deve remeter. Como se sabe, cada vez mais o dinheiro empregado na compra dos trabalhos acaba interferindo no – ou compondo o – próprio processo de criação. E apesar de todo este impacto que os preços suscitam, a obra de arte na pós-vanguarda reafirma a função de ser uma mercadoria como outra qualquer. Sob essa ótica, o carisma que cerca a vida do artista de neovanguarda funcionaria como ingrediente para excitar o amálgama de posteridade e de acúmulo financeiro.

Isso significaria dizer, em outra perspectiva, que a crítica de Kuspit se ampara em um Freud cuja apreciação estética se revela inequivocamente conservadora. Hoje se pode reconhecer que a afirmação de que o artista almeja com exclusividade "fama e fortuna" é, com justiça, um dos mais problemáticos julgamentos que o inventor da psicanálise já publicou a respeito

[3] É curioso observar que os títulos empregados por Kuspit (1995) aos capítulos de *The Cult of the avant-garde artist* são quase autoexplicativos: "Atitude terapêutica preliminar: o objeto provocativo como caminho para a primordialidade – Picasso e Duchamp", "A cura geométrica: arte como uma questão de princípio – Mondrian e Malevich", "A cura expressiva: arte como recuperação da emoção original – expressionismo e surrealismo" e "Fama como cura para tudo: o carisma do cinismo – Andy Warhol", e assim por diante.

da psicologia do artista. Se por um lado coube à Freud trazê-lo ao lugar comum – o artista seria um "neurótico" ou um "psicótico" como todos nós – isso não o impediu de moralizá-lo numa certa medida. Freud erra – e por que não dizê-lo? – quando entra em terreno tão espinhoso. Mas, ainda assim, Kuspit curiosa e *ironicamente* o repete. Para ele, como se vê, a consciência que o artista possui de sua incapacidade para a mudança o conduz à condição patética de procurar meios desesperados de compensação. Nesse sentido, a vulnerabilidade do artista encontraria na ironia a fonte mais confiável de amparo contra a impotência à qual se vê condenado.

> Assim, a arte da apropriação é uma crise no sentido do propósito da arte. Ela é a expressão exterior de uma crise interna. Ela implica uma bancarrota criativa, ou a redução da criatividade de vanguarda a uma brincadeira irônica jogada com a finalidade de seu próprio divertimento. Ela reduz a criatividade vanguardista a "uma fina indiferença" para com as velhas regras da arte com o objetivo de criar um novo jogo. Com um mal humor inconsciente, a arte de apropriação nos diz que a arte acabou, mas que o jogo pode continuar e que jogos mais espertos podem ser inventados para a nossa diversão. A arte de apropriação é a pancada mortal à vanguarda, ou uma maneira de dançar em cima de seu caixão (Kuspit, 1995, p. 107).

A "dessubjetivação" que a neovanguarda parece sustentar se torna, afinal, nociva, pois procura evitar as experiências de dor e de sofrimento inseparáveis da condição humana. "Completamente extrínseca", acrescenta, "a arte de apropriação zomba e trivializa a inovatividade da arte da qual se apropria. Não consegue compreender a inovação de dentro, assim como compreender seus valores humanos" (1995, p. 108). Logo, não há criação; apenas um uso mórbido e parasitário da imagem, a pobreza da cópia, a resposta simples, o plágio, em resumo. Sua crítica sugere que os pseudo-vanguardistas não conseguem entender que a arte possa ser a expressão legítima de um sofrimento. E de maneira ainda mais preocupante – preocupante para os propósitos desta tese –, insinua que a neovanguarda esquece "a necessidade de cura que visaria", no homem, "a uma *totalidade"*

(Kuspit, 1995, p. 109, grifos meus). A vanguarda, entendida como tradição cultural e vontade criadora, estaria morta para estes artistas. As "ofensas visuais" que os "apropriadores" oferecem ao público, captadas de maneira tão vulgarizada, conduzem à banalização da própria exaltação histórica da vanguarda. E seria esse, de modo mais preciso, o movimento temporal que ocorre entre vanguarda e neovanguarda, segundo a leitura de Kuspit; é o máximo que sua intervenção consegue alcançar.

Como se pode prever, a tonalidade psicopatologizante de sua investigação chegará à beira do acinte; a certo momento, Kuspit constata que a "aniquilação ingênua da arte de vanguarda" feita pelos artistas da apropriação seria na verdade "uma triste maneira de evitar seu próprio sentimento de não existir como um artista em seu pleno direito". Suas conquistas sociais ou econômicas – os famosos quinze minutos de fama vaticinados por Warhol – encorajariam no público a ilusão de que o sucesso está à espera de todos. Contudo, o que na verdade estaria ocorrendo é a suspensão temporária do princípio de realidade (1995, p. 109-10). Se a arte é um compartilhamento da criatividade entre o artista e o espectador, a relação de confidência estará salvaguardada entre eles: dessa maneira, o pressuposto de que "todos podem fazer arte" autorizado pelos "pseudoartistas" não é visto com bons olhos pelo seu exame. Tudo aquilo que Foster e Buchloh delegaram positivamente às poéticas de neovanguarda é aqui reduzido ao predicado de "pseudoarte", a mais pura falsidade. Se Kuspit lesse a interpretação aberta que Leo Steinberg (2000) oferece às montagens e *combine-paintings* de Robert Rauschenberg, destacando o alargamento de fronteiras que o artista teria inaugurado entre arte e vida, ficaria decerto incomodado.

Como se vê, a relação estabelecida entre as duas temporalidades – moderna e pós-moderna – ganha contornos absolutamente distintos em Kuspit e Foster, como não poderia ser diferente. Para o primeiro, ainda que a arte moderna procure articular o conflito entre diferentes tempos – o "externo" correndo mais depressa que o "interno" –, o sentimento de decadência vivido em seu meio é o reflexo da impossibilidade de uma reconciliação. A duplicidade da vivência temporal torna fragmentárias as sensações internas, segundo ele. Na psicanálise kleiniana – acessada de perto pelo crítico –, sabe-

se bem quais são as consequências do *splitting:* mesmo que visando preservá-la, as porções psicóticas invadem a experiência psíquica, fragmentando-a. Para Kuspit, é exatamente o de que se trata: "a vontade subjetiva de gratificação imediata não pode ser reconciliada com a realidade, tendo-se que postergar a gratificação"; desse modo, o "medo da decadência" se transforma em verdadeiro desespero diante da tendência ao adiamento infindo da gratificação (1995, 22-3). O pseudoequilíbrio almejado pela neovanguarda não seria nada além de uma tentativa lúdica e artificial para reconciliar as partes.

E é neste lugar que as fantasias de gratificação neovanguardistas entram em cena. Oferecendo satisfação imediata, criariam a ilusão de completude. Na relação que se estabelece entre as duas temporalidades, não se encontraria "paz e equilíbrio" entre o tempo interno e o tempo externo – o que *estaria presente na arte tradicional*, de acordo com Kuspit –, embora este desequilíbrio seja a forma pela qual a modernidade crê se libertar. O nó górdio da condição moderna implica a problemática do dentro e do fora de maneira ainda mais precisa: medo da decadência acompanhado do desejo de eterna juventude. Ao contrário da arte de vanguarda, que nos deu "um prazer tal como experimentamos já amadurecidamente" – isto é, uma satisfação madura porque adiada –, "a arte pós-moderna nos infantiliza".

Seguindo o raciocínio,

> A ilusão é muito mais satisfatória porque encarna a crença de que o sentimento frustrante de adiamento que assombrou a arte de vanguarda – que parecia ser o início do fim do desejo primordial, uma decadência interna que a arte de vanguarda tentou parar e reverter ao perseguir a primordialidade, a pedra mágica da juventude eterna dos sentidos e de si – está próximo do verdadeiro propósito da arte, que é o de restaurar o sentimento de gratificação imediata que supostamente tivemos quando crianças (Kuspit, 1995, p. 23).

É desse modo que o conflito e a consciência de frustração vividos pela vanguarda seriam foracluídos pela experiência neovanguardista. O aspecto

construtivo-terapêutico da arte moderna se vê relegado ao segundo plano, se é que ainda existe. De acordo a psicologia da arte de Kuspit, considera-se que o artista pós-moderno, ao contrário do vanguardista, seria alguém "feliz consigo mesmo e com o mundo; não existe tensão dialética entre sua pessoa, sua arte, e o mundo. Afinal de contas, ele é fundamentalmente criativo, e o mundo sabe disso e está feliz por ele fazê-lo" (1995, p. 25). Parasita da vanguarda, a neovanguarda aproveita ao máximo o acúmulo de fama inaugurado pelos seus predecessores. Afinal, ele "pensa que é significativo unicamente porque é um artista", como insinua o autor.

3.2) Segunda repetição. Experiências do real: angústia e trauma

Na mão exatamente oposta, "realismo traumático" é a indicação que Foster propõe para elaborar este não-lugar da temporalidade estética atual. Em analogia ao funcionamento do aparelho psíquico, o real antes reprimido pelo pós-estruturalismo pós-moderno retornaria agora como ferida ou trauma, reedição permanente da experiência sofrida. Warhol, por exemplo, como lembra Foster, nunca deixou de declarar seu apreço pela mesmice, sobretudo em função da sua alta capacidade para esvaziar o sentido da imagem. E conforme Freud já havia estabelecido, uma das principais atribuições da repetição é fazer com que o evento traumático – retomado em sonhos, ações, imagens e sintomas – se apague no presente por meio da sua integração na economia simbólica.

Contudo, as repetições do artista americano não teriam a mesma função de restauração, pois não dizem respeito ao "domínio do trauma. Mais do que o paciente libertado do objeto no luto", o autor indica, "elas sugerem uma fixação obsessiva no objeto na melancolia" (1996, p. 131-2). A saída não é tão simples, e o exemplo da acumulação de "Marilyns" não poderia ter um sentido mais profundo. Além de reproduzir os efeitos traumáticos, a série na realidade os *produz*. Ora, tais repetições carregam contradições radicais no seu interior, não

pressupõem elaborações *a priori*. Se por um lado a dialética da imagem apropriada oferece uma proteção diante da significação traumática, por outro também proporciona uma abertura das defesas contra ela: "uma defesa contra [um] afeto traumático *e* a sua produção" (1996, p. 132).

Para então pensar o trauma, Foster decide se lançar ao dispositivo psicanalítico (lacaniano, como ele mesmo confessa). Com a recusa da postura reducionista – "pós-modernismo de reação", dirá, noutro lugar – e munida da crítica à incompetência das leituras anteriores (temático-referencial e iconográfica), sua intervenção alude a afinidades insuspeitadas entre o surgimento da arte pós-moderna e a teoria psicanalítica do olhar (*regard* ou *gaze,* no original francês e na tradução inglesa, respectivamente) desenvolvida no interior do "retorno à Freud" feito por Lacan.

Cabe assinalar, neste contexto, que Lacan pronunciava o seminário sobre "Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise", de onde sai a teoria sobre o olhar, à mesma época em que Andy Warhol expunha uma série de trabalhos em Paris (estamos em 1964). O episódio é apenas peculiaridade, sem dúvida, pois "diferentemente da teoria do simulacro de Baudrillard e companhia, a teoria do trauma de Lacan não é influenciada pela arte pop", como o próprio Foster aponta (1996, p. 132), e sim pelo surrealismo francês, passagem notória na história da arte e da psicanálise. Ainda assim, se vale dizer que "Os quatro conceitos..." não foram influenciados diretamente pelo trabalho de Warhol, tampouco se pode afirmar, de maneira categórica, que certas imagens criadas pelo artista não teriam sido atravessadas pela teoria lacaniana. Sequer é provável que eles um dia tenham se encontrado; contudo, a "unidade conceitual" das obras permanece, no mínimo, como um pano de fundo para os dois casos (Liu, 2002). Ora, este seminário, que inaugura toda uma discussão psicanalítica sobre o olhar, adentrou de maneira inegável o circuito das artes, servindo particularmente ao minimalismo e à arte conceitual.[4]

Na ocasião, Lacan procurava definir a noção de trauma em termos de um encontro perdido com o real – encontro que, por não se consumar, produz

[4] No campo psicológico, ainda hoje a questão do olhar é tratada mais frequentemente pelas correntes behaviouristas, psicofísicas ou gestaltistas.

no sujeito um impulso de repetição. Repetir, no entanto, em psicanálise não é o mesmo que reproduzir: em seu domínio, a repetição funciona conforme a estrutura de um "retorno em espiral". Uma premissa como essa permite a Foster a compreensão de que a "repetição em Warhol não é uma reprodução, no sentido de representação (de um referente) ou simulação (de uma imagem pura, um significante apartado". Uma vez perdido, o encontro com o real nunca pode ser representado; e se é o caso, acaba sendo vivido como repetição porque sua presença "serve para exibir o verdadeiro entendimento do traumático", ou melhor, ela "serve para dar forma ao real entendido como traumático" (Foster, 1996, p. 132).

Embora esteja para além dela, o real pode ser *encontrado* durante a atividade onírica. No sonho, a perda do objeto é experimentada por meio da figurabilidade. Ora, apenas no sonho o real pode ganhar uma forma – única por sinal –, justamente porque sonhando o sujeito não vê. Assim, o sonho no qual Freud diz "Pai, não vê que estou queimando?" seria, nesta perspectiva, um dos resultados mais ilustrativos da análise da perda. "O sujeito não vê no que isso vai dar", comenta Lacan a esse respeito; "ele pode até mesmo oportunamente se destacar, dizer para si mesmo que é um sonho, mas não poderia em nenhum caso se apreender dentro do sonho à maneira como, no cogito cartesiano, ele se apreende como pensamento" (Lacan, 1998, p. 76). No que tange à experiência estética ainda recente, Slavoj Zizek considera que o sonho seria o "paradigma simbólico" que contorna a passagem da modernidade à pós-modernidade. Para ele, o paradoxo que a caracteriza é o da incompatibilidade entre simbólico e gozo. O que o sonho de Freud indicaria, em termos de verdade inconsciente, é o fato de que o pai não consegue ver que há um outro gozando *ao invés* dele.

Se se considera, nesta ótica, que o sonho seja um *locus* privilegiado para a experiência psíquica com o real, nada mais adequado que retornar, como função complementar, ao sonho que decerto foi o mais *repetidamente* interpretado ao longo de toda a história da psicanálise. Ao figurabilizar a injeção de trimetilamina a ser aplicada em Irma, Freud teria nos oferecido um exemplar *princeps* do contato com aquilo que, anos mais tarde, Lacan viria a

chamar de real. A principal característica do real é, porém, *nunca se deixar interpretar* em definitivo. É o que assegura sua existência perene.

> Neste sonho da injeção de Irma, portanto, Freud não escapa simplesmente do inconsciente ou do real do desejo de Irma: *ampara-se sobre eles*. Esta é a razão pela qual a psicanálise pode reivindicar encontrar-se no inconsciente e no desejo da mulher, precisamente porque registra, com rigor, sua inacessibilidade (...) *É em sua recusa a interpretá-los que a psicanálise os mantém* (Lacan, 1998, p. 30, grifos meus).

No decorrer da experiência com o real, "alguma coisa" de ordem psíquica pode vir a atravessar, isto é, "algo" deve produzir um corte: algo – é com efeito o máximo que se pode dizer a seu respeito – invade o sistema e instala uma ruptura na série de repetições. E esta ruptura, por sua parte, encontra-se "menos no mundo e mais no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem" (Foster, 1996, p. 132). O princípio a que Foster se refere neste momento é o da *Tycke*[5] aristotélica, situação que dá forma às modalidades de encontro e desencontro entre sujeito e objeto conforme retomado pelo psicanalista francês.

Trata-se de um preceito em três faces. Em primeiro lugar, quando ganha valor simbólico o objeto se transforma em *Agalma*; no caso contrário, torna-se *Automaton*, que é a modalidade de repetição característica do sintoma e portanto ancorada pelo recalcamento (*Zwangswiederholung*). Mas é somente na terceira opção que o encontro entre sujeito e objeto pode se dar pela via do real, isso que escapa ao simbólico e que instaura a confusão entre o interior e o exterior. O real está, por conseguinte, *para além* do sintoma. Nestes termos, *tiquê* seria então o encontro original com o real, ou melhor, é o *acidente* que nos leva ao seu encontro. Fazer uma análise, por exemplo, representa uma experiência concreta com o real de acordo com Lacan. O real, enquanto *tiquê*,

[5] Um equivalente para a *Tycke* seria a noção de *punctum* desenvolvida por Roland Barthes em *A Câmara Clara* (1984), que em linhas gerais seria o efeito singular que um determinado conteúdo da obra pode vir a provocar no espectador.

está além e ao mesmo tempo por detrás "do *autômaton*", ou seja, "do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer" (Lacan, 1998, p. 56).

A essa altura já se pode reconhecer as garras do tigre. O encontro aí sugerido supõe a estrutura da repetição desenvolvida por Freud nos estudos sobre a histeria, categoria que se tornaria cara a Foster: *Nachträglichkeit* ("*deferred action*"). Na condição psíquica, todo encontro se remete a uma falta – "o encontro enquanto que podendo faltar, enquanto essencialmente faltoso", segundo Lacan – e, nesta lógica, à própria conjuntura do traumático. É o que faz como que entendamos melhor o que significa, em termos práticos, a função da "ação diferida" mencionada momentos antes. O trauma se configura na conjuntura de um *après-coup*. No tocante ao psicanalítico, tais esclarecimentos possuem uma importância e tanto: ao contrário do que insinuavam ou ainda insinuam certas acusações, o que Freud pretendia demonstrar é que existe uma alternativa concreta para a vulgata da "fatalidade" psíquica dirigida à psicanálise. E não se deve confundi-la à sobredeterminação psíquica. A profundidade da entrada em análise certifica esta constatação de maneira ainda mais concreta: a escuta clínica consegue verificar o quanto um sujeito é capaz de modificar seu passado em função das experiências psíquicas que vive depois. Existem, para Freud, a amplitude de reinscrições, novas configurações que serão feitas *obrigatoriamente* ao longo de uma análise. Se toda lembrança é de fato encobridora, assim ela é porque houve algum tipo de reorganização *posterior*, vai-e-vem temporal que leva à elaboração psíquica.

Tornou-se também um lugar comum, à crítica ou à historiografia, renunciar as conclusões da teoria psicanalítica na medida em que ela definiria a história atual do sujeito como determinada por uma infância extática. Nestes moldes, o destino humano estaria para sempre aprisionado aos momentos iniciais da vida mental, o que restringe, ou melhor, impossibilita o espaço de intervenção terapêutica. Ora, esta censura se aproxima da crítica à psicanálise aplicada e teria os devidos méritos se não fosse pelo esforço do próprio Freud: não são todas as experiências passadas que virão demandar uma eficácia psíquica ulterior. A ressignificação só é exigida para aquilo que permaneceu, lá atrás, impossível de ser integrado em um conjunto de homeostase. É nesse

ínterim que nasce o trauma e é por sua razão que se demanda a exigência de um “tamponamento” psíquico, isto é, um tipo de obturação que deve ser administrado pelo princípio do prazer em virtude do trauma.

No entendimento de Laplanche, ainda restariam dois aspectos essenciais à condição traumática. Em primeiro lugar, não basta que alguma coisa do exterior simplesmente chegue à “criança para que funcione como elemento de trauma e sedução”. Em termos quantitativos, para que o trauma se instale é necessária uma “contribuição externa” que, ao invadir a organização psíquica, provoca uma estimulação “demasiado forte para que a criança seja capaz de ligá-la”. Do ponto de vista qualitativo, de modo complementar, haveria uma “inadequação entre, por um lado, as capacidades de elaboração da criança nesse momento, o equipamento intelectual que ela tem à sua disposição, e, por outro, o nível do problema que se lhe apresenta” (Laplanche, 1989, p. 88). Cabe ressaltar, além disso, que os contornos do trauma são sempre mediados *qualitativamente* pelo desejo e pela fantasia, “na medida em que a fantasia nunca é mais do que a tela que dissimula algo de absolutamente primeiro, de determinante na função de repetição” (Lacan, 1998, p. 61). No que concerne ao psíquico, real e realidade se distinguem, peculiaridade que se torna crucial: a sedução pela qual a histérica fora submetida não é uma experiência *ipsis literis*, e isso Freud cansou de afirmar depois de fazer as correções em sua teoria: a lembrança da sedução, traumática por excelência, tende muito mais à fantasia do que ao acontecimento em si.

> A esta exigência respondem esses pontos radicais no real que chamo de encontros, e que nos fazem conceber a realidade como *unterlekt*, *untertragen*, o que em francês se traduziria pelo termo mesmo, em sua soberba ambiguidade na língua francesa, de *souffrance*. A realidade está lá em *souffrance*, lá esperando (Lacan, 1998, p. 57).

Mas, afinal, em que medida este desvio nos pode auxiliar? Ele indica, ao menos, que tanto em Freud quanto em Lacan se pressupõe o *desencontro* na relação entre eu e outro, entre sujeito e objeto e entre mundo interno e mundo externo, para usar o vocabulário kleiniano. E ainda pode ser, além do mais, que este conflito seja na verdade o fator de precipitação do traumático na experiência com o real. Em termos plásticos, se o trauma discutido por Foster pode manter seu sentido, seja ele estético ou clínico, é porque se remete a uma estrutura de funcionamento muito específica: a infinidade de possibilidades contida no vasto terreno da criação humana.

Retornando ao campo da crítica, Foster sugere que ao olharmos as imagens de Warhol, assistimos a verdadeiros "estouros" ("*popping*", para remeter às suas próprias palavras) que, embora não sejam detalhes peculiares, fornecem uma equivalência visual dos encontros perdidos com o real. É pouco dizer que tais estouros sejam acidentais; eles configuram, além disso, operações automáticas, tecnológicas e repetitivas, de maneira a serem introduzidos no inconsciente ótico contemporâneo.[6] Seu aspecto acidental conduz, à primeira vista, a um efeito de *choque*. Ainda assim, este procedimento de repetição pode ir além e "produzir uma segunda ordem de trauma, no caso, ao nível da técnica, onde o *punctum* quebra a cena e permite o real a empurrar" (Foster, 1996, 136).

Não se exclui a presença dos afetos que é aí originada: inequívoco é o preço de *angústia* cobrado pelas imagens do real. Em termos fenomênicos, por exemplo, elas exercem o paradoxo de serem videntes não-visíveis. Isso significa dizer que, embora não o vejamos, seremos vistos pelo real; mas o real não seria aquele que, ao olharmos, sempre lá está, olhando-nos de volta? Se é o caso, esta reflexividade tampouco é direta porque produz restos de... *nada*. Em outras palavras, viver a experiência com o real equivaleria a carregar marcas da pulsão de morte. De acordo com Foster, as "fotografias de acidente" feitas pelo mais famoso artista *pop* americano indicam algo desta ordem de experiência. Ter a prova do que "é sonhar na era da televisão, *Life*, e *Time*" é apreender o que significa ter pesadelos análogos aos das pessoas vítimas de

[6] Foster destaca, na cena de *Ambulance Disaster*, por exemplo, não a imagem trágica da morte causada pelo acidente, mas a faixa branca colocada no rosto da personagem morta.

trauma que se preparam “para desastres que já aconteceram”. O mérito de Warhol, neste contexto, é propor as múltiplas repetições que a recepção destas imagens suscitam. *Wiederkehr* – o “retorno de um encontro traumático com o real, algo que resiste ao simbólico” é a concepção que Lacan opôs à *Wiederholung* – o retorno do sintoma, isto é, o recalcado que não consegue sair do lugar (Foster, 1996, p. 138).

De acordo com Hal Foster,

> Nesse sentido, diferentes tipos de repetição estão em jogo em Warhol: repetições que se fixam no real traumático, que o exibem, que o produzem. E essa multiplicidade ilustra o paradoxo não apenas de imagens que são afetivas ou desprovidas de afeto, como também de espectadores que não são nem integrados (que é o ideal para a maior parcela da estética moderna: o sujeito composto pela contemplação), nem dissolvido (que é o efeito de muito da cultura popular: o sujeito entregue às intensidades esquizoides do signo-mercadoria) (1996, p. 136).

3.3) Hiper-realismo e pictograma

Em respeito ao método, Foster revela uma extrema cautela ao refletir sobre as afinidades entre psicanálise e arte: “Tais analogias entre o discurso psicanalítico e a arte visual”, justifica, “valem pouco se nada os media; aqui, todavia, tanto teoria quanto arte remetem à repetição e o real à visualidade e ao olhar” (1996, p. 138). Como se viu anteriormente, a problemática em torno do olhar e do olho sustenta grande parte do discurso psicanalítico que vai de encontro ao fenômeno estético. A escolha de Foster pela psicanálise do olhar é no entanto motivada por uma unidade histórica. Ele não o confessa, embora constate que “contemporâneo à disseminação do *pop* e ao surgimento do superrealismo, o seminário de Lacan sobre o olhar segue o seminário sobre o real” (1996, p. 138).

Para Lacan, o olhar é uma entidade paradoxal; não sendo um privilégio do olho, o olhar não pertenceria a um indivíduo de carne e osso: o órgão apenas dá suporte aos contornos da experiência sensível. O olhar – tanto em Lacan quanto em Merleau-Ponty, a quem o primeiro recorre com insistência à época do seminário XI, sobretudo por conta da publicação de *O visível e o invisível* – encontra-se, a rigor, no mundo. Deste modo, a matemática da experiência sensível se resume à mais simples: aquilo que vale para a linguagem também vale para o olhar. Ambos estariam num mesmo plano de determinações e ambos preexistem o objeto. Dessa maneira, e em função de uma *antecipação* intrínseca ao desenvolvimento da espécie humana, o sujeito tende a sentir o olhar como ameaça que lhe vem do exterior. Quanto ao aspecto psicológico que aqui nos interessa, se o olhar residir *fora* do sujeito é bem provável que se torne persecutório. Ao mesmo tempo, sua posição enquanto *objeto a* permitiria a capacidade de simbolizar, como outra prova do paradoxo, aquilo que retorna de fora para dentro, a saber, o material psíquico proveniente da castração.

Aprofundando o sentido psicanalítico da crítica ao sujeito cartesiano, Lacan desafia o velho privilégio do sujeito da visão e da autoconsciência, mostrando em que medida eles seriam determinados pelo exercício do anel imaginário. E não é demais apontar o quanto o famigerado texto sobre o "Estádio do Espelho como formador da função do eu" levou esta crítica às suas últimas consequências. Nele Lacan propunha que, diante de sua impotência motora, de sua insuficiência orgânica (por exemplo, o bebê ainda não possui uma completa mielinização encefálica) e de sua dependência da amamentação (estágio de *infans*), a vida humana demanda a antecipação de um "*je*", isto é, o sujeito do inconsciente, lugar onde a subjetivação se inicia em sua forma primitiva. O fenômeno é precoce porque ocorre antes da dialética de identificação ao outro e da organização linguageira, garantias fundamentais ao processo de subjetivação. "O eu é sentido, neste estádio, apenas como *imagem* do eu", lê-se no comentário que Rosalind Krauss fez ao texto (1958, p. 197). Sujeito e eu serão entidades absolutamente diferentes na teoria lacaniana: a primeira inscrição do eu no mundo só é possível porque a ele pré-existe um sistema simbólico estruturante.

Portanto, a imagem especular seria o limite do mundo visível, uma vez que a consciência de sua unidade proporcionaria a unidade mais ampla da vida perceptual exterior. As imagos corporais – imagens inconscientes do corpo que são internalizadas – passam a ser condicionantes do mundo perceptivo. A identificação que se dá entre o eu e o espelho deve ser introjetada no sujeito, de maneira a configurar para ele um mundo de proteção, ainda que precário. Em outras palavras, o estádio do espelho serve de saída ao desamparo fundamental (*Hilflösigkeit)*, experiência original de "queda" que deixará suas marcas na história de todo e qualquer sujeito. Aqui persiste, como pressuposto, a condição de se sentir o corpo como não-unitário, como corpo despedaçado.

Sabe-se que na primeira infância a organização perceptiva ainda não está de todo instituída, e o *infans* experimenta seu corpo como uma "unidade fragmentada". Originado no imaginário, este fenômeno psíquico ressurge na vida adulta através dos canais de experiência onírica ou nas alucinações. É imprescindível sublinhar que a visão no espelho e a percepção do corpo fragmentado andam sempre de mãos dadas, sendo que este não vem antes daquela; mas não só: também surge, no extrato psíquico, uma angústia decorrente dessa divisão original, o que faz com que a criança se precipite a realizar identificações alienantes (inconscientes): a "identidade (autodefinição de si) é primordialmente fundida à identificação (uma conexão sentida com o outro)". O estádio do espelho apenas assegura a totalidade ortopédica de um psiquismo *por vir*, o que se traduz pelo funcionamento imaginário do corpo combinado à identidade alienante, que por sua vez é o próprio funcionamento mental consciente (*moi*, para diferenciar do *je*). "É no interior desta condição de alienação", acrescenta Rosalind Krauss, "que o imaginário se enraíza" (1985, p. 197).

A imagem corporal é dada de antemão como *Gestalt*, sistema em que a percepção do todo age em conformidade à lei da boa forma. Mas mesmo a *Gestalt* é uma percepção de corte: na medida em que garante uma estabilidade mental ao "eu", prefigura também a dimensão alienante, sendo portanto anterior à separação. Para Lacan, estão em jogo, aqui, duas *méconaissances* fundamentais: na primeira, o eu que olha no espelho está alienado do isso e, por este motivo – eis a segunda – não se reconhece como alienado. Ora, a

captura do sujeito pela imagem é sustentada pela apreensão de sua própria forma. Em teoria, as funções instintivas também ganhariam uma certa ordenação, embora sejam por natureza desordenadas. É o que delimita a complexidade do caminho que vai da pulsão a seus destinos. Por outro lado, a evolução humana não seria asseverada pela adaptação, e o caráter prematuro do nascimento é a melhor verificação desse fato. É assim que a visão de uma unidade no espelho acaba compensando a condição do desamparo fundamental. A insuficiência orgânica do ser humano em seus primeiros estágios de crescimento é assim suplantada pelo ideal imaginário de unidade. Por essa razão, toda identificação é, também, uma forma de alienação.

Na sequência, Foster se ampara no esquema dos cones para fundamentar o argumento, baseando-se na superposição entre sujeito e objeto como equivalentes ao ponto geometral e ao ponto de luz respectivamente, tal como indicado por Lacan (1998, ps. 90-104; Foster, 1994, p. 139). Ao olharmos a imagem, pode-se dizer, após determinadas derivações lógicas, que a imagem nos olha de volta; no gráfico, olhar e sujeito da representação se destacam em um mesmo plano horizontal, enquanto imagem e tela (aqui entendida como anteparo) estarão contidas no plano da intersecção entre os cones. No meio do percurso que vai do sujeito ao objeto encontram-se a imagem e a tela, isto é, elas prefiguram ali uma estrutura *intermediária* de separação. Esta presença dá margem a verificar, em termos psíquicos, o caráter "reflexionante" do olhar. Em outras palavras, isto significa, de acordo com a demonstração de Foster, que "o sujeito se encontra *sob o olhar do objeto*, fotografado por sua luz, retratado por seu olhar" (1996, p. 139, grifos meus).

Antes é necessário reconhecer que a investigação deste percurso que vai do que vemos ao que nos olha foi iniciada por Merleau-Ponty. Segundo o filósofo, a preexistência do olhar em relação ao olho seria ao mesmo tempo uma metáfora e uma concreção. "Eu só vejo de um ponto", deduz, a esse respeito, Lacan, "mas em minha existência sou olhado de toda parte" (1998, p. 73). Somos seres olhados no espetáculo do mundo, diria Merleau-Ponty, ainda que isto não se dê por meio do olho (leia-se, por meio do corpo), mas através da carne do mundo. E, ao sermos olhados – ele decerto acrescentaria – essa

presença alteritária se mostra. Algo me olha porque tem a ver comigo “no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha (...) O que é luz tem a ver comigo”, afirma Lacan, por sua vez, “e graças a essa luz, no fundo do meu olho, algo se pinta” (1998, p. 94-95), deixando-se conduzir do amorfo à forma. Para Zizec, de outro modo, este estado, pré-ontológico por excelência, é deformado pelo olhar em anamorfose, assim como é “sustentado por um gozo incestuoso: a distorção anamórfica da realidade é o meio pelo qual o olhar se inscreve na superfície do objeto” (1991, p. 47).

Escorregadio, no entanto, o “olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva” instaurada pela angústia de castração.

> Na medida em que o olhar, enquanto objeto *a*, pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenômeno da castração, e que ele é objeto *a* reduzido, por sua natureza, a uma função punctiforme, evanescente - ele deixa o sujeito na ignorância tão característica de todo o progresso de pensamento nessa via constituída pela pesquisa filosófica (Lacan, 1998, p. 74).

A psicologia do espectador poderia então indicar que

> A função do quadro – em relação àquele a quem o pintor, literalmente, dá a ver seu quadro – tem uma relação com o olhar. Essa relação não é, como pareceria à primeira vista, de ser armadilha de olhar (...) O pintor, aquele que deverá estar diante do seu quadro, oferece algo que em toda uma parte, pelo menos, da pintura, poderia resumir-se assim - *Queres olhar? Pois bem, veja então isso!* Ele oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali seu olhar, como se depõem as armas (1998, p. 97),

como também ocorre ao criador da psicanálise. “Freud sempre marcou, com infinito respeito, que ele não pretendia destacar o que, da criação artística, constituía o verdadeiro valor”, recorda Lacan. Sua aceitação tácita da impossibilidade de interpretar o artista, acompanhada de uma consciência temerária diante do conhecimento que a arte pode produzir, sempre marcou presença no decorrer de seu pensamento. “No que concerne aos pintores, assim como aos poetas, há uma linha na qual ele para sua apreciação. Ele não pode dizer, ele não sabe o que ali, para todos, para os que olham ou que ouvem, constitui o valor da criação artística” (Lacan, 1998, p. 107).

No raciocínio de Foster, se imagem e tela possuem a função de anteparo é porque configuram certas mediações de defesa contra a entrada do *objeto-olhar*. Ora, se a castração, mesmo causadora de angústia, ainda pode servir de guarda-costas contra a invasão indiferenciada do Outro, o que afinal restaria, em auxílio do sujeito, contra a indiferenciação em si mesma? Chamem-nas “convenções de arte, esquema de representação” ou mesmo “códigos da cultura visual”, as mediações, por mais enigmáticas que sejam, são modos de se proteger diante da invasão do real que é representado, *grosso modo,* pelo olhar do Outro, segundo o vocabulário lacaniano.

Ao contrário dos animais, o ser humano não é de todo capturado pelo olhar do mundo; por isso ele consegue escapar, mesmo que pelos canais imaginários, ao enquadramento do *display* absoluto. Complementar ao registro imaginário, o simbólico certifica ao humano a condição para *criar* imagens, de tal modo que se nos torna possível “manipular e moderar o olhar” (Foster, 1996, p. 140). Se não houvesse uma medição desta ordem, seríamos praticamente todos cegos: o encargo principal da tela de proteção é negociar com a violência invasiva do olhar, visando baixar as armas do real, conquanto esta possibilidade tenha também seus próprios limites, como veremos logo adiante.

Antes, porém, Foster sugeria, em *Postmodernism in Parallax,* que esta reflexão acerca da neovanguarda não deve ser compreendida como uma intervenção subjetivista. Embora Lacan não especifique “sua teoria do sujeito como histórica”, Foster acredita na necessidade de fazê-lo, uma vez que este

sujeito, “traumatizado, blindado e agressivo, não é um ser qualquer que atravessa a história e a cultura”. Em filigrana, as ideias de Lacan estão se remetendo ao sujeito moderno como ser “fascístico”, cuja função era suportar o maior sintoma vivido naquele momento: “uma história de Guerra Mundial e de mutilação militar, de disciplina industrial e fragmentação maquínica, de matança mercenária e terror político”, segundo a leitura de Foster. A esse sujeito uma vez constituído, nada resta além das vivências persecutórias, a invasão de pulsões destruidoras que tem como meta retornar ao estado “fragmentado e fluido” anterior, ou seja, isto tudo que caracteriza a função primordial da pulsão de morte (1993, p. 08). Nesse sentido, a monstruosidade “estrutural” do famoso *Frankenstein* poderia muito bem ilustrar este sujeito da pós-modernidade (Copjec, 1991, p. 31).

Ninguém duvida que Frankenstein seja de fato um monstro; aos olhos de seu criador, sua monstruosidade lhe impossibilitaria possuir uma capacidade por assim dizer desejante. A esse respeito, a hipótese levantada por Copjec em “Vampires, breast-feeding and anxiety” revela grande pertinência diante das questões alçadas por Foster em relação ao movimento *pendular* da temporalidade moderna e contemporânea. Causador incessante de angústia, o encontro com o real demanda ao sujeito saídas para dele escapar. Nesta circunstância, lembremos que, para Freud, a angústia (*Angst*) é resultado de um excesso de *proximidade* com um objeto que antes fora familiar. E se a proximidade com o real é a fonte de angústia – “termômetro” de proteção encontrado pelo sujeito, seja ele mais ou menos adequado à adaptabilidade do ego – pode-se dizer que a angústia ainda “aumenta com a emergência do sujeito moderno, o que significa a inclusão do real *dentro* do simbólico” (1991, p. 41), fenomênica a ser retratada pela novela de Mary Shelley.

Nessa medida o sujeito procurará domesticar, recusar esse olhar que é, na verdade, interior; deseja negá-lo assim como um dia o olhar o enganou. Diante da violência fragmentária que se dirige *do* olho *ao* olho, a produção de imagens feita pelo homem sugere a urgência de escudos contra os perigos de invasão, uma modalidade simbólica de negação que seja capaz de evitar o colapso definitivo da subjetividade. A partir do argumento de Foster, um bom número de imagens pós-modernas podem se encaixar perfeitamente aqui.

No que tange ao lugar do espectador, Lacan considera que algumas poéticas ambicionam o *trompe-l'œil* com a finalidade de enganar o olho *e o real*; em sentido mais amplo, no entanto, e diante desta impossibilidade, o fenômeno estético aspiraria ao *dompte-regard*, isto é, à domesticação que une imaginário e simbólico na luta contra o real. Enquanto o segundo possui o cargo de escudo, o interesse pelo *trompe-l'œil* se justifica, na contramão, em função dos cortes que impõe à categoria de representação, e, consequentemente, ao problema da ilusão em arte. A complexidade de seus efeitos se detém no que essa forma "não rivaliza com a aparência" mas ataca aquilo que se encontra supostamente para além dela: a velha concepção kantiana de Ideia. "É porque o quadro é essa aparência que diz que ela é o que dá aparência, que Platão insurge contra a pintura como contra uma atividade rival da sua" (1998, p. 109). E essa "outra coisa" é justamente aquilo que Lacan procurava apreender com a concepção de *objeto a*.

Teoria que não demonstra total coerência, no entanto, em relação à produção artística mais recente, como Foster reconhece. O conceito de representação, ao qual Lacan ainda se atém, tem aí pouca serventia. Piera Aulagnier,[7] ao avançar no traçado da categoria, concebe que o conceito de representabilidade deve ser traduzido, em primeiro plano, pela metabolização que é sofrida pelo objeto quando atravessado pelo processo primário. Segundo a psicanalista ocorre, no interior do aparelho psíquico, um reconhecimento do que vem de fora *antes* de qualquer outra operação; num segundo momento, o ato de representar se constitui com a significação que a elaboração secundária promove ao objeto, resultado daquele reconhecimento. Assim, o processo secundário produz atribuições de sentido para que o objeto possa ser incluído no esquema (sistema) de funcionamento geral do psiquismo. Nessa medida, para que a atividade psíquica se torne viável é necessário que a psique se

[7] No entendimento de César e Sára Botella, os limites da preocupação de Aulagnier com a figurabilidade se revelam na conexão que pretende estabelecer entre figurabilidade e funcionamento psicótico. A meu ver, no entanto, o casal não entendeu a proposta: com efeito, Aulagnier estudou as características da *Darstellbarkeit* nos casos de psicose, ao passo que os Botella o fizeram a partir de condições limítrofes – o que não as exclui mutuamente. Ademais, como se pode observar, eles não demonstram as particularidades de sua ressalva (Botella, 2007b, ps. 82-3).

aproprie (de) ou incorpore uma matéria que é, de antemão, exterior. Todavia, mesmo a matéria exógena primordial não é de todo "amorfa":

> trata-se de informações emitidas pelos objetos, suportes de investimento, objetos cuja existência e, portanto, a irredutibilidade de algumas de suas propriedades deve ser reconhecida pela psique. Eis porque a experiência de todo encontro confronta a atividade psíquica a um excesso de informação que ela vai ignorar, até o momento em que este excesso a obriga a reconhecer que o que não é incluído na representação própria ao sistema, volta à psique sob a forma de um desmentido, referente a sua representação de sua relação ao mundo (Aulagnier, 1979, p. 34).

Para Aulagnier, a excitabilidade da pulsão, no sentido do que se define como representação da excitabilidade corpórea no interior do psíquico, é uma atividade a ser intitulada de *pictográfica*: esse trabalho de transformação solicitado ao psiquismo consiste "em metabolizar um elemento de informação que vem de um espaço que lhe é heterogêneo em um material homogêneo à sua estrutura, a fim de permitir à psique (...) representar o que ela quer reencontrar de sua própria vivência". E esta representação pictográfica dos fenômenos que se apresentam ao aparelho, cuja morfologia já configura uma espécie de metabolização, é uma condição *sine qua non* à totalidade da experiência psíquica. "O representado se dá à psique como a apresentação de si próprio. O agente representante vê na representação o fruto de seu trabalho autônomo e aí contempla o engendramento de sua própria imagem" (Aulagnier, 1979, p. 42-43). Mais tarde, isto é, quando conseguir representar, o sujeito viverá um autoencontro com as produções originárias que ficaram guardadas pelo recalcamento primário (*Urverdrängung*).

Já se pode deduzir neste momento que a primeira estrutura de encontro é a relação seio-boca: ainda que ambivalente, a pulsionalidade oral testemunha na sua origem um desejo de vida para fora – para o outro, portanto. E em qualquer sociedade a oferta está marcada pelos seus hábitos culturais ligados à amamentação; exemplos: a) o desejo da mãe pela criança e suas qualidades;

b) os sentimentos conscientes da mãe pelo filho; c) o discurso cultural que impõe um modelo de função materna. Desse modo, o pictograma se define pelo estabelecimento precoce de um esquema relacional eu-não eu, representação primária que a atividade psíquica faz *dela mesma*. Continuando com Aulagnier, este processo inicial é a "figuração de uma percepção pela qual se apresentam, no originário e para o originário, os afetos que ali se localizam de forma sucessiva, atividade inaugural da psique, para a qual, como sabemos, toda representação é sempre autorreferente e indizível, não podendo responder a nenhuma das leis a que deve obedecer o dizível, por mais elementar que ele seja" (1979, p. 52). De outro modo, o pictograma é a "representação que *forja* o originário, os sentimentos que ligam o Eu aos seus objetos" por meio de um autoengendramento de representações psíquicas que se inserem nas modalidades do par prazer-desprazer (1979, p. 61, grifos meus).

Seguindo esta linha de pensamento, existiria uma equivalência entre excitabilidade e erogeneidade no que tange às zonas de investimento libidinal. A atividade decorrente da excitação provocada no encontro com os objetos – ver, pensar, provar, para ficar nos mais conhecidos – será investida pela libido num momento posterior, constituindo-se adiante como fonte orgânica de prazer. "Este investimento da atividade sensorial é a condição mesma da existência de uma vida psíquica", conclui a psicanalista, "por ser *a condição do investimento da atividade de representaçã*o". A informação sensível só existe à consciência porque foi previamente forjada por uma representação no interior do espaço psíquico. Excitação, erogeneização e representação – esta é a ordem dos fatores – formam a tríade indissociável que designa "as três qualidades que devem *necessariamente* possuir um objeto, para que ele possa ter um *status* de existente para a psique" (1979, p. 63).

A tese principal de Aulagnier defende a preexistência psicológica de uma violência original, anterior a qualquer outra e fundamentalmente necessária ao aparelhamento psíquico. Não se deve confundi-la com a agressividade, no entanto. Tal como sucede no mecanismo de posterioridade, a oferta do seio nunca é sincrônica, e sempre surge antes ou depois da demanda. Assim, no início a mãe acaba direcionando mensagens ininteligíveis à criança,

mensagens que *neste momento* ela não conseguiria compreender. Dessa forma, a urgência de significação é vivida já nos primórdios da vida mental, ainda que isso se dê no substrato inconsciente. Esta invasão se impõe a despeito do sujeito, embora nele imprima marcas de uma decalagem entre os dois espaços essenciais, isto é, o psíquico (interno) e o mundo (externo). Com isso se proporciona, por conseguinte, este tipo de "violência" elencado pela autora: experiência a ser vivida como imposição repressora, a violência original é *o parti pris* da constituição mesma do aparelho mental. Em termos gerais, Aulagnier conclui que o pictograma é a "ação psíquica pela qual se impõe à psique de um outro uma escolha, um pensamento ou ação, mas que são, entretanto, apoiados num objeto" (1979, p. 38).

Ora, se o conceito de representação abriga uma vontade de domesticação, como vimos, então aqui ele nos serve como contraponto a ser debatido até o final: a principal tese defendida por Foster em *The return of the real* se dirige à comprovação de que as obras por ele analisadas estão *recusando* peremptoriamente o anseio de pacificar. "*É como se esta arte quisesse que o olhar brilhe, que o objeto permaneça, que o real exista, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsante, ou ao menos que se evoque essa sublime condição*" (1996, p. 140).

As obras *pós-pop* em evidência evitam o realismo na medida em que oferecem certos "truques ilusionistas" cuja estrutura possui um sentido traumático. O hiperrealismo se distingue do realismo não apenas quanto à referência retiniana, mas, sobretudo, quanto à expressão do trauma que ela vem delinear. Segundo Foster, tais imagens provocam tamanha ilusão de profundidade – ilusão quase perfeita, diríamos, se não fossemos psicanalistas – que chegam a se aproximar, como poucas outras, da contenda de Zêuxis com Parrásios: é que por detrás da imagem hiperreal residem "o olhar, o objeto, o real" (1996, p. 141). Além de ser enganado pela superfície da imagem, o homem também se deixa ludibriar pelo que mora detrás dela. Na captura da imagem hiperreal, nesse sentido, pouco importa em termos de verossimilhança. Interessa o impacto da alienação.

Mas, como se sabe, por outro lado, em termos psicanalíticos, o real *não pode ser representado*. Sua definição é sempre negativa – conhecemos apenas o que não é –, e sua apreensão "fenomênica" é dada apenas como resto. Com efeito, não é possível, ao humano, criar a ilusão perfeita; e ainda que fosse, "isto não responderia à questão do real, que sempre permanece, para aquém e além, a nos trapacear" (Foster, 1996, p. 141).

> Nisso reside a ambiguidade fundamental da imagem no pós-modernismo: é um tipo de barreira que permite o sujeito a manter distância do real, protegendo-o contra sua irrupção, seu "hiperrealismo" excessivamente intrusivo que evoca a náusea do real (Zizec, 1991, p. 59).

Para uma análise mais ampla dessa questão, Zizec sugere que se deve conceber

> o monstro como um tipo de tela de fantasias onde a multiplicidade de sentidos pode surgir e lutar por hegemonia. Em outras palavras, o erro das análises de conteúdo é proceder muito apressadamente e crer de pronto na superfície da fantasia em si mesma, a forma/enquandre vazia que fornece espaço ao aparecimento do conteúdo monstruoso. A questão crucial não é "o que significa o fantasma?", mas "qual é esse espaço constituído onde entidades como o fantasma podem emergir?" (1991, p. 63).

E no que tange à experiência com a arte, de que interessam estas especulações? Ora, são cruciais para sustentar a ideia de que a estrutura *faltante* do desejo, homóloga à experiência do real, está presente no próprio ato da recepção estética, como não poderia ser diferente: "há algo de que sempre, num quadro, podemos notar a ausência". É precisamente nesta brecha que "o poder separativo do olho se exerce ao máximo na visão. Em todo quadro, ele só pode estar ausente, e substituído por um buraco" (Lacan,

1998, p. 106). Sob esse ângulo, a visada psicanalítica de Foster se tornaria ainda mais pertinente: para que a imagem hiper-realista seja de fato *olhada,* considera, a experiência desejante deverá vir à tona. Tomadas as devidas proporções, não é possível dizer que toda obra de arte colocaria em cena algo desta ordem de acontecimentos? É o que justifica a extensa penetração das imagens hiper-reais: elas provocam, a partir de um enfrentamento sem mediações, o questionamento direto desta falta.

No entanto, acabamos nos deparando com mais uma torção: todo desejo de contemplação demanda, de sua parte, algum tipo de pacificação, por menor que ele seja. "Isso lhes eleva a alma", escreve Lacan a respeito dos espectadores, "os incita, a eles, à renúncia" (1998, p. 108). Como antes mencionado, a pintura e a arte tematizam o *dompte-regard*, a ação que tenta domar o olhar. Contudo, ela não é suficiente: o apetite e a voracidade do olho (*wisstrieb*) exigem graus de satisfação que apenas a experiência estética talvez pudesse sanar.

> Como uma arte de *trompe-l'œil*, o super-realismo também se envolve no combate, mas o super-realismo é mais do que trapacear o olho. É um subterfúgio *contra* o real, uma arte comprometida não apenas com a sua pacificação, mas também em prendê-lo debaixo de superfícies, embalsamá-lo em aparências (...) O super-realismo promove este fechamento em três vias ao menos. A primeira representa a realidade aparente como um *signo* codificado. Frequentemente apresentado como fotografia ou cartão-postal, este super-realismo mostra o real enquanto absorvido no interior do simbólico (...) A segunda reproduz a realidade aparente como uma *superfície* fluida. Mais ilusionista que a primeira, este super-realismo *des*realiza o real com efeitos de simulacro (...) A terceira representa a realidade aparente como um *conundrum* visual, com reflexões e refrações de vários tipos. Nesse super-realismo, que participa dos dois primeiros, a estruturação do visual é tensionada ao ponto de implosão, de colapso no espectador. Diante dessas pinturas alguém pode sentir o olhar e se sentir olhado por vários lados (...) (Foster, 1996, p. 141-2).

Seria possível dizer que estas três vias possuem a mesma profundidade psicológica? E, se é o caso, quais seriam as suas particularidades? Para

Foster, o hiper-realismo dialoga subterraneamente, isto é, no registro *subjetivo,* com a arte surrealista, no sentido do real que se localiza *por debaixo* da consciência, provocado pelas intervenções do grupo francês. Os objetos usados pelos artistas contemporâneos encontram-se esvaziados de significação afetiva porque são "coisas de plástico" e tocam na angústia da coisificação da vida. Ainda assim, "os *sujeitos* relacionados a esses objetos não desapareceram", assim como as histórias vividas por eles não podem ser apagadas com tanta facilidade.

Com respeito à influência de uma pela outra, Foster adverte contra a vontade de estabelecer supostas analogias entre as poéticas: ao contrário do surrealismo, o hiper-realismo desejaria "mais esconder que revelar esse real", dissimulá-lo, em função do medo despertado pela situação traumática. "Como resultado", acrescenta o crítico, "sua ilusão falha não somente quanto a trapacear o olho, mas também em adestrar o olhar, uma proteção contra o real traumático". O hiper-realismo fracassaria em *não* conseguir remeter ao real; ao visá-lo, torna-se ele mesmo traumático, "*traumática ilusão*". Ora, se algo foi antes recalcado, conclui Foster, muito freudianamente aliás, então é certo que haverá um retorno, embora neste caso a ilusão traumática chegue a romper "a superfície super-realista de sinais" (1996, p. 144-5). Sob o olhar de Murielle Gagnebin, por exemplo, o artista contemporâneo exaltaria o pré-genital porque procura recuperar aquilo que antes teria sido "omitido ou negado" em sua vivência psíquica (1994, p. 250). Nessa medida, mesmo as imagens hiper-realistas não suportariam o retorno do real.

Estas turbulências não são mera coincidência. Para Foster, ao contrário de Kuspit, a visão construcionista é a "posição básica" das poéticas pós-modernas, assim como também é "paralela à posição básica da arte feminista, ao menos em sua aparência psicanalítica: que o sujeito é ditado pelo simbólico. Tomadas juntas", escreve, no momento central de seu argumento, "estas duas posições levaram muitos artistas a se concentrar na imagem-tela (refiro-me novamente ao diagrama lacaniano da visualidade)", ora para destacar uma negligência que se remete ao real, ora para direcioná-la ao sujeito (Foster, 1996, p. 146). Certos trabalhos de Richard Prince, Sherrie Levine e Barbara

Kruger,[8] para ficar nos mais notórios, escapariam ao trauma do retorno porque conseguem se amparar nas "imagens-tela" – isto é, apresentam a própria imagem intermediária como arte –, de modo a não oferecer ao público uma experiência receptiva esquizofrênica (1996, p. 145).

"A apropriação, as coisas tomadas oportunamente para o nosso uso", na ótica do historiador da arte Michael Archer, "era a atividade a que todos nós estávamos condenados devido à nossa condição de pós-modernos" (2001, p. 165). Em princípio, a apropriação pode ser definida pelo seu exato contrário, quer dizer, ela na verdade seria uma estratégia de *des*apropriação, de descolonização da imagem. Sua condenação acaba, porém, posicionando o intérprete em um lugar *crítico*, sobretudo porque o trabalho se utiliza da reprodutibilidade fotográfica como meio de questionar a unicidade da obra de arte e o valor de verdade das imagens documentais (Levine), ao mesmo tempo em que forçam "o ilusionismo fotográfico a um ponto implosivo" (Prince), problematizando o valor referencial da representação (Kruger). Em outras palavras, ao propor uma nova chave para a recepção de obras de arte anteriores e ao empregar o livre jogo de citações, a poética da apropriação também cumpriria o objetivo (moderno) de concretizar a posição do artista como espectador, pois a obra a ser concretizada depende do seu lugar enquanto receptor de arte. A despeito da acusação de indiferença a falsidade, a poética da apropriação co-participa do longo processo de ressignificação que vem sendo exigido pela arte pós-moderna.

Contudo, a relação entre a *Appropriation art* e a concepção de tela, suscitada em Foster pela leitura de Lacan, não é assim tão linear, de acordo com a opinião do autor americano: se a apropriação chega a ser crítica diante da tela (a tela entendida aqui como anteparo ou *écran*), chegando mesmo a lhe ser hostil, ela também pode, do contrário, perceber-se em certo momento fascinada, apaixonada por ela. Ora, esta patente ambivalência alude, mais uma vez, à presença do real: "assim como a arte de apropriação se esforça por expor as ilusões da representação", ela viria da mesma forma atacar "a própria imagem-tela" que protege o olhar (Foster, 1996, p. 146). Para Foster, Prince é

[8] Levine e Kruger são responsáveis pelo retorno da arte feminista nos anos 1980.

quem mais conseguiria *des*realizar, em termos aparentes, a imagem hiper-realista, a despeito de que as realize tendo em vista criar "motores" de desejo.

Presente na maioria de suas imagens, a ambiguidade radical desse ataque à tela proporciona fórmulas inquietantes: "um homem empurra uma mulher para fora da água, mas a carne de ambos parece estar queimada – tal como numa paixão erótica que também é uma radiação mortal". Em suas imagens mais fortes, Prince transforma "o prazer imaginário das cenas de férias" em verdadeiro pesadelo, tornando-o "obsceno" e "deslocado por um êxtase real de desejo disparado pela morte". Na opinião de Foster, haveria ali "um gozo que se oculta *por detrás* do princípio do prazer" (1996, p. 146). Dessa maneira, as principais características da obra de Prince se remetem a experiências de gozo e de angústia a serem vividas *ao mesmo tempo*.

Vigoraria, ao longo dos desdobramentos pelos quais a neovanguarda é atravessada, um deslocamento poético que vai da "realidade como efeito de representação" ao "real como coisa do trauma" (Foster, 1996, p. 146). Esquecido pela teoria contemporânea da arte, é esse o grande *shift* a ser ressignificado, histórica e psicologicamente, pelas novas expressões que surgirão depois de 1960. O foco da produção de arte mais recente teria então passado da posição da "imagem-tela" à localização do "objeto-olhar", mudança a propósito bastante contundente. Trata-se de uma transformação conceitual que viria "do real, entendido em termos pós-estruturalistas, como efeito de representação, ao real, entendido em termos psicanalíticos, como um evento de trauma" (1996b, p. 75). A noção de tela continua a servir, neste contexto, ainda como forma de anteparo, que se traduz na função cultural de representação. O que ela representa são os códigos, as convenções artísticas da cultural visual a serem atacados pelas poéticas pós-modernas.

De maneira explícita, a violência do real pode ser verificada em quase todo o repertório de imagens de Cindy Sherman: em seus filmes e foto-montagens, a artista evocaria "o sujeito *sob* o olhar, o sujeito-como-figura", lugar onde na verdade pouco se vê. Na maior parte do tempo o sujeito é visto e capturado pela imagem. O olhar, que surge tanto de fora quanto de dentro, carrega consigo a problemática psicológica (e não fenomenológica) do

estranhamento. “A estudada coerência estilística” de cada uma de suas fotos em preto-e-branco faz com que “pareçam cenas em torno das quais poderíamos facilmente imaginar uma completa narrativa cinematográfica com enredo e caracterização”. Não obstante, uma possível “apreensão instintiva da identidade de Sherman” se vê logo desmentida de sequência a sequência, pois em cada ocasião ela se “apresenta como uma pessoa inteiramente diferente” (Archer, 2001, p. 194). Em uma conhecida imagem de autocontemplação diante do espelho (*Untitled Film Still #2*, 1977), a artista teria conseguido, como nenhuma outra, captar as lacunas situadas entre uma imagem *concreta* e outra *imaginada* – desejada talvez –, imagens que “bocejam em cada um de nós” no intervalo de um “(des)reconhecimento onde a indústria da moda e do entretenimento operam dia e noite” (Foster, 1996, p. 148).

3.4) Abjeção, poética do estranhamento

Embora o ensaio seja tão repetidamente acessado pelo campo psicanalítico, já é passada a hora de retomar as teses mais importantes que Freud levantou acerca da experiência com o “estranho” (*Das Unheimliche*). Localizado no coração da psicanálise, este trabalho extrapola seu próprio circuito e vem a se tornar, com efeito, verbete indispensável no linguajar da reflexão crítica atual. Um número especial da *October* (58, *Fall* 1991), por exemplo, chegou a se dedicar a ele do início ao fim, ainda que o tema “manifesto” da ocasião – isto é, aquele declarado no frontispício do volume – seja bastante lacaniano à primeira vista. *Rendering the real* é o título deste número; organizado por Parveen Adams, psicanalista e editora-associada da revista, o compêndio reúne estudiosos que se baseiam quase exclusivamente em Lacan, embora partam da noção de estranhamento conforme proposta por Freud.

E se fosse correto afirmar a existência de uma estética freudiana propriamente dita, ela certamente se constituiria no bojo do que Freud oferece

nestas linhas. Posterior aos trabalhos dedicados a Michelângelo e Leonardo da Vinci, Dostoiévski e Jensen, este é o estudo em que se revela um Freud caracteristicamente "moderno", na minha opinião: logo nas linhas iniciais, Freud dirá que, independentemente da acepção dos "gostos", caberia à ciência estética chegar à compreensão de "nossas qualidades de sentir", ao invés de se dedicar à elaboração de doutrinas sobre a "beleza" tal como a estética e a crítica de arte tradicionais a consideravam até o momento. Com estas categorias em mente, o psicanalista parte ao encontro de um tema que suscita enorme terror e angústia. "O estranho seria sempre, em verdade", escreve o perplexo Freud, "algo de dentro diante qual alguém não se orienta, por assim dizer". O estranho é "aquela variedade do assustador que se remonta ao conhecido de antigamente, ao que é familiar já desde muito tempo" (Freud, 1996[1919], ps. 221 e 220).

Seguindo, em primeiro lugar, o rastro deixado pelas confusões semânticas[9] que procuram circunscrever o termo, Freud compreende que o *Unheimliche*, no sentido mais útil de "não-conhecido", "não-familiar" ou "selvagem", é na verdade uma derivação de *heimlich*, cuja significação chega, às vezes, de modo supreendente, a *coincidir* com ele; *heimlich* é algo antes "familiar" ou "doméstico" que viria a ganhar, por alguma condição especial posterior, a qualidade de *assustador.* Mas o caráter angustiante da experiência não se justifica apenas porque se trata de um elemento imprevisto ou desconhecido: apresentando-se como novidade ao sujeito, a sensação *unheimlich* é estranha porque em algum momento de seu passado "algo" novo se agregou ao componente antigo fazendo com que se tornasse "terrível". E o que justificaria, afinal, a ocorrência desta inversão radical? É sob o enredo desta "coisa" inominada que Freud enfrentará as condições de segredo e de ambiguidade inerentes ao estranhamento.

Analisando, a princípio, *O Homem de Areia* de E. T. A. Hoffmann, o psicanalista propõe que o elemento desencadeador do estranhamento não é, como a princípio se poderia pensar, o fato de que o protagonista Nathaniel se

[9] Sugiro que o leitor se remeta ao próprio texto de 1919, no qual ele discorre acerca de uma grande variedade de significados possíveis, desde a etimologia mesma da palavra até as acepções poéticas que ela vai ganhando com o passar do tempo.

apaixone por Olímpia, uma boneca viva que foi construída por dois homens (aliás, muito relevantes à história). Para Freud, o que suscita a reação do estranho é o tema em si mesmo, ou melhor, a propriedade que a obra tem de oferecer sensações provenientes do imaginário infantil mais arcaico.

O medo que a criança sente diante da ameaça de que lhe sejam *arrancados* os olhos, "por conta de suas malcriações", por exemplo, seria um dos fenômenos mais aflitivos da infância. Era bastante comum, conforme ele mesmo constatava naquele momento, ouvir mães ou babás dizerem aos pequenos que o Homem de Areia os viria buscar, caso desobedecessem aos pais, não fizessem a lição ou não fossem logo dormir. Cabe antes apontar que o efeito de estranhamento não se relaciona com uma *incerteza cognitiva* do que está acontecendo, assim como a afamada leitura de Tzvetan Todorov procuraria defender, anos depois, em seu estudo psicológico da literatura fantástica. Toda afirmação de certeza é apenas um fenômeno da consciência afirmaria, sem dúvida, Freud. A rigor, este medo se originaria sob os auspícios de uma experiência muito mais primitiva, constitutiva até, uma vez que haveria, em todo e qualquer sujeito, homem ou mulher, uma equivalência simbólica entre "perder os olhos" e "perder o pênis". De acordo com Freud, esta fantasia de furar os olhos se articula nitidamente com a angústia de castração, à qual retornamos uma vez mais.

Mas não é apenas este tipo específico de angústia que proporciona as sensações *Unheimlich*. Mantendo sua interpretação na escrita de Hoffmann, Freud propõe o problema do *duplo idêntico* como outra modalidade de manifestação do estranho, a exemplo do que o escritor teria conseguido ilustrar de modo impactante em *Os elixires do diabo*. Pouco tempo atrás, Otto Rank, investigando o tema mais a fundo, havia descoberto relações entre a sombra, o espelho e o eu, atestando que a experiência do "equivocar-se acerca de seu próprio eu" seria uma formação narcísica que visa à segurança, ou seja, é a constituição de uma barreira contrária à possibilidade de morte egoica, promovida em muitos casos pela radicalidade a que certas identificações podem chegar. A cena na qual Freud se confunde com sua própria imagem, ao se olhar no espelho da cabine do trem para Londres, viria a se tornar, para Rank, paradigmática neste sentido: "antes de ser um mensageiro sinistro da

morte, o duplo é o refúgio de todas as aspirações não-realizadas do ego"; é a designação da instância dita superegoica ou ego ideal (Mezan, 2002, p. 69).

Por outro lado, o preço a pagar por uma apreensão relativamente harmônica de nossa autoimagem é ter que lidar com os restos "amorfos" que o horror contém – eis a sensação sem-nome, característica da angústia daí proveniente (Zizek, 1991, p. 55). O amor por si mesmo, oriundo do narcisismo primário, pressupõe um retorno a si justamente porque existe um outro *alhures*, este outro que se localiza, em termos tópicos e paradoxais, em si mesmo. E esta duplicidade, pensando que no momento Freud ainda defendia a tessitura de sua primeira tópica, representa a oposição consciente-inconsciente. Aqui está o primeiro duplo que causa estranhamento: o outro de nós mesmos. Lacan chega a sugerir uma tradução do *Unheimlich* por "*extimité*", já que o estranho está lá fora porque antes fora incorporado (identificação projetiva?), de modo a ser experimentado como algo exterior, embora já tenha ganhado vida na experiência interna. O primeiro discernimento do fenômeno *Unheimlich* é a ação de um reconhecimento: "A imagem é mais fundamental que seu dono", lê-se no comentário de Mladen Dolar ao texto de Freud, "ela institui a sua substância, seu ser essencial, sua alma". A autoimagem seria, em outras palavras, o que permite ao indivíduo dizer "eu", podendo então se considerar um "ser humano" a partir da apreensão do si mesmo (1991, p. 12).

"A psicanálise não fornece", entretanto, "uma nova e melhor interpretação do estranho; ela o mantém como um limite à interpretação", e consegue dar forma apenas às resistências oriundas do estranhamento. "Em outras palavras, a psicanálise difere de outras interpretações por conta de sua insistência no nível formal do estranho mais que em seu conteúdo" (Dolar, 1991, p. 20). Assim, a formalização do olhar como *objeto a* seria a expressão encontrada por Lacan para circunscrever a tentativa malsucedida de apreendê-lo. E a esquematização das definições de duplo – anímico, autoerótico e narcísico – feita por César e Sára Botella (2007b, ps. 118-9) podem servir de protótipo no mesmo sentido. Em hipótese, a única operação que conseguiria arranhar mais de perto algumas de suas fronteiras é o fenômeno da criação artística.

No caso de Hoffman, o duplo em questão se remete a um *splitting* mais simples, conduzido de maneira quase casual: “O pai é dividido em pai bom, protetor e portador da Lei universal, e pai mal, castrador, figura ciumenta e ameaçadora que evoca o pai da horda primitiva, o pai associado ao terrível gozo” (Dolar, 1991, p. 10), o *Sandman* em pessoa. O estranhamento só pode ser apreendido na medida em que o duplo seja “uma formação proveniente das épocas primordiais da alma já superadas [e] que naquele tempo possuíram sem dúvida um sentido mais benigno” (Freud, 1996[1919], p. 236). É como se a experiência psíquica sofresse uma regressão a estádios mais precoces do desenvolvimento, retrocedendo ao momento em que o eu se confundia com o outro, o estádio em que o seio (na sua equivalência com as partes boas ou más da mãe) e a criança eram vividos como um só. O caráter conservador das pulsões contribui, amiúde, para a manutenção destes traços inatos. O estranho é – Freud chega mesmo a afirmá-lo com todas as letras – um retorno do *igual* (ou do real?). É verdade que o circuito gira, mas em seu giro ele sempre retorna ao sujeito. Como as fronteiras entre fantasia e realidade estão aí borradas, particularmente na primeira infância, pelas marcas da repressão primária, o efeito de estranhamento pode ser entendido, nesta linha de raciocínio, como o resultado lógico de uma íntima relação entre a castração e o seio materno. E numa outra chave de compreensão, não se poderia dizer que o que nos olha enquanto vemos é, de modo mais preciso, este duplo que é ao mesmo tempo interno e externo?

Em suma, o *Unheimliche,* de cujo *un* diríamos que completa *heimlich* na sua origem, eque o completa porque foi “sintomatizado” pelo signo do recalque, é nada mais do que a coisa familiar que retorna depois de passar pelo processo de recalcamento, ainda que o próprio Freud reconheça que nem tudo que se submeta à repressão deva, por obrigação, gerar sequelas estranhas. Para que a inquietude se concretize, deve-se constituir um suporte adequado de objetos-fenômeno: atualizadas em uma obra (o objeto em questão) que reanima os complexos infantis, as condições para a reação do estranhamento dependerão invariavelmente do material utilizado pelo artista, e, assim sendo, do complemento de um processo de identificação no outro sem o qual se tornaria inapreensível.

Na segunda camada de significação, o fato de que Nathaniel se apaixone por um autômato não é, de longe, o que acontece de mais estranho nessa narrativa: estranho é sobretudo o fato de que seu amor seja ele mesmo *automático*. "Uma tela branca, olhos vazios, e um 'oh'!" é o suficiente para conduzir nosso herói às loucuras da paixão. A grande questão que nos resta seria: "quem é efetivamente o autômato na situação"? (Dolar, 1991, p. 09).

Nada melhor que a sessão analítica para verificar o que seria, em termos concretos, a ação de estranhar. Mladen Dolar acrescenta, a esse respeito, que

> A boneca mecânica apenas ilumina o caráter "intersubjetivo" das relações. É a característica explorada pela posição do analista: por sua vez, o analista também expressa no máximo um "Oh!" lá e cá (e talvez um "Boa noite, querida!"); ele faz de si mesmo um autômato para dar lugar à dimensão do Outro, o interlocutor real do "monólogo" do paciente, visando ainda produzir aquela estranha forma de amor, talvez o amor em seu mais puro e estrito sentido, que é o amor transferencial. As prolongadas conversas de Nathaniel com Olympia prefigurariam a sessão analítica (1991, p. 09).

A forte presença de bonecos ou de "mortos-vivos" não deixou de seduzir um número considerável de artistas contemporâneos, de modo que a tese acerca do *parallax* parece mesmo se confirmar. As referências ao autômato e ao duplo na literatura moderna de Hoffman e Poe, amplamente tributárias do Iluminismo (Dolar, 1991; Zizec, 1991), retornariam, nesse sentido, figurabilizadas pela mão de artistas recentes como Christian Carez, Bernard Faucon, Jorge Ribalta e Joel-Peter Witkin, para citar apenas alguns. Por sua vez, o cinema sabe explorá-lo como ninguém. Hoje não é novidade assistirmos à invasão de humanoides de outros planetas e a robôs humanizados da cabeça aos pés, ou ainda a *Avatars* que substituiriam nossos limitados organismos. Por outro lado, os silêncios narrados por Werner Herzog em "O enigma de Kaspar Hauser", ou por Tim Burton em "Edward Scissorhands", ambos personagens de uma gestualidade robótica, comportando-se a partir de

uma “humanização claudicante”, por assim dizer, aproximariam o espectador contemporâneo da curiosa nosografia – inclusive também mais atual – do autismo. No vocabulário psicológico, os dois casos expõem um tipo de sujeito que não teria sido “capturado por sua imagem no espelho”, isto é, trata-se de sujeitos *“sem ego*” como recomenda Zizec (1991, p. 650). Corpos, e nada mais.

Para Dolar, se aprofundada, a questão ganha ares de fundamento: aquilo que é “correntemente chamado de pós-modernismo – e este é apenas um modo de desembaraçar a confusão crescente a respeito deste termo – é uma nova consciência do estranho como dimensão fundamental da modernidade”; o que não significa, entretanto, que a pós-modernidade tenha superado a modernidade: isso apenas implica ao “anúncio de seus limites internos, sua cisão, que lá está desde seu início” (1991, p. 23).

Neste contexto, pode-se ainda presumir que Balzac, diga-se de passagem o último escritor lido por Freud, teria com efeito inaugurado uma larga discussão sobre o tema, a despeito de tê-lo feito de maneira tão indireta, remontando à ilusão pela via do engano no campo na pintura. *A obra-prima ignorada* é uma narrativa que proporciona subsídios para continuar, sem no entanto esgotá-la, a reflexão moderna sobre “o que ainda não tem forma”, tal como veremos no capítulo seguinte com o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman.

De sua parte, ao examinar o Cartão de Londres de Leonardo Da Vinci, André Green também poderia estar escrevendo sobre a mesma gênese. Não é o caso. Não obstante, diante destas telas – o esboço de Leonardo e a obra fictícia de Frenhofer, que se distanciam praticamente em três séculos –, Green consegue apreender que

> Talvez este círculo reproduza o limite do quadro remetendo a um além do limite que já não está na tela, apontando para um espaço que seria menos o da extensão do campo visual que o que está além dos limites do visível. Assim, o espaço do quadro seria portador de toda a carne cujas delícias fantasiadas ou nostálgicas o corpo da mãe evoca; no entanto, além, se abriria outro espaço, onde o figurável não

> tem mais lugar, e que só ao pensamento caberia construir. Mas somente a partir do figurável (1990, p. 92).

Apesar de seu apelo à estética da representação, Green consegue ampliar a noção de *tela* em função da análise do esboço*:* "Ninguém teria hoje a ingenuidade de pensar que aquilo que transpira do homem através da obra poderia ser senão um produto complexo", lê-se em *Revelações do inacabado*, "mescla de lembrança com densa carga de impregnação afetiva, de fantasias suavizando a ferida daquilo que não foi, pertencendo a diferentes períodos do passado, aos quais se somam as vivas impressões dos momentos, as novas circunstâncias do presente, resolvendo-se o conjunto numa construção singular, forte por toda a organização formal que dará seu estilo definitivo à criação" (1990, p. 94). Tal como o pictograma, a tela aludiria à *formação* psíquica mais fundamental, uma vez que, agora segundo Green, ao *servir de tela* a vida psíquica pode ser experimentada pelo sujeito a partir das imagens que deixa ou proíbe aparecer, conteúdos que a censura vela ou deixa revelar ao extrato consciente. Nessa medida, toda tela exige o interesse de um espectador.

> Então ele [o espectador] é obrigado a reconhecer a existência de procedimentos cuja aplicação ao trabalho da consciência, com suas funções intelectuais, levaria quem a eles se arriscasse a correr perigos que é difícil imaginar: condensação, deslocamento, anulação, isolamento, transformação no contrário, inversão, desdobramento, cisão etc. Eles são indício de formigamento e de fervilhamento mental produtor de efeitos sempre no limite do desmoronamento do sentido, perpétua ameaça pesando em nossa posição no seio do real. A função da tela é ser testemunha muda, receptáculo precário, apoio incerto, guia hesitante ou censor paralisante, mas também, às vezes, maravilhoso revelador (Green, 1990, p. 94).

Em imagens mais recentes, Foster constata que o ataque à tela de proteção flerta com o perigo de uma "perda total"; em seus retratos de moda,

por exemplo, Cindy Sherman faz como que “o intervalo entre corpo imaginado e concreto” se transfigure *deliberadamente*, e não cinicamente, como sugere Dondald Kuspit, em um corpo “psicótico”. E outras imagens (no caso, as *Sex Pictures* do início da década de 1990) sugerem que as proteções egoicas foram, de uma vez por todas, por água abaixo. De modo complementar, seus ensaios fotográficos sobre a “história da arte” conduziriam, sob esta ótica, a um tipo de dessublimação que leva a artista a consequências radicais: “com sacolas cicatrizadas para seios e carbúnculos temerosos de narizes, estes corpos destroem as linhas retas da representação apropriada, decerto da própria subjetividade” (Foster, 1996, p. 148).

Como se pode constatar sem muita dificuldade, a maior parte destas cenas apresenta o horror como dispositivo visual privilegiado (*Horror Pictures*, apresentadas em meados dos anos 1990). Não se trata, porém, de uma qualidade qualquer do grotesco. Nestes casos, já não estamos mais pisando no terreno do estranhamento. As imagens repulsivas de Sherman ligam o horror ao que é inimaginável: ela ataca a ideia da maternidade tal como a conhecemos, incitando sensações de repulsa diante de um corpo que, *a priori*, dificilmente seria repugnante, o corpo de uma mãe. Do estranhamento à abjeção, ainda resta um sério caminho a ser percorrido. Assim, não se poderia conjeturar que a destruição do corpo materno é na verdade uma maneira desesperada para recuperá-lo? Na linguagem metapsicológica atual, de acordo com o casal Botella (2007b, p. 117), o funcionamento psíquico do fenômeno estranho dá mostras de ser atravessado de fora a fora por efeitos traumáticos*,* provocados pelas experiências originais, e portanto *maternas,* de ausência de satisfação.

Ora, a obturação da ausência real de uma mãe é bastante conhecida na história da psicanálise – a criança com o carretel. Em termos analíticos, jogar é também criar: a repetição e o retorno do real seriam forças de criação semelhantes à conjuntura do *fort-da*. Essa tentativa de dominar a vivência do desamparo fundamental é a expressão mais verdadeira do modo como o sujeito lida com a solidão, essa que por sua vez é despertada pela angústia primordial da separação eu-outro, espaço em que se dá a “invenção de um mundo no qual a criança traça, através de seu gesto e do uso de um objeto, os

limites de um território que ele percorre enquanto minúsculo nômade, mestre do tempo de seu desamparo" (Zygouris, 1999, p. 13). Portanto, se o acontecimento da perda sugere a novidade, logo também exige novos encontros, isso tudo configura, por conseguinte, a estrutura de um encontro com o real. No entendimento de Lacan, "não se trata em Freud de nenhuma repetição que se assente no natural, de nenhum retorno da necessidade" (1998, p. 62). Nessa medida, torna-se imprescindível reencontrarmos a espiral de Thânatos: já que a repetição se remete em parte à pulsão e, nessa medida, também à pulsão de morte, então é o novo que aí está para se atualizar.

Contudo, é quase impossível referir-se ao questionamento contemporâneo do corpo materno sem se voltar ao *Post-partum document* de Mary Kelly. Esta obra, que antecede *Interim*, famosa instalação que alcançaria resultados muito parecidos, viria a se tornar fonte de intensas discussões, tanto no circuito das artes quanto no cenário psicanalítico. Usando referências visuais de origem pessoal, conforme se lê em depoimento da própria artista, *Post-partum* pretendia, a princípio, debater o estatuto do desejo da mãe como meio de construção da feminilidade a partir de questões sobre o fetichismo e a objetificação da mulher.

Para fora do desejo materno – ela então se perguntava – como pensar o desejo da mulher? Seria ele figurabilizado definitivamente pela máscara de Joan Rivière? Ou seria apenas um tipo de prazer narcísico? "Esta investigação parece ter escavado uma disposição psíquica que fora profundamente problematizada pela ideia de se ser como homem", refletia a artista a esse respeito. Para ela, o "dilema histérico poderia, de fato, ser colocado, 'sou uma mulher, ou sou um homem?'", partindo da problemática anunciada no *Post-partum*. A conclusão a que chegou seria, decerto, óbvia, se não fosse "contemporaneamente" crucial: para pensar o feminino, Kelly arremata, deve-se pensar o masculino.

Em meio à reconhecida tonalidade feminista de seus trabalhos, o conjunto da obra de Kelly é, ademais, influenciado desde o início pela psicanálise lacaniana (Archer, 2001, p. 140). Conceitos como "estádio do espelho" e "patologias masculinas do eu" são por ela importados com relativa

frequência. Seu interesse por aquilo que "Lacan não diz", segundo ela mesma testemunha, visa no entanto criticar, a princípio, a falicização totalizante da cultura, o fato de que a posição masculina seja privilegiada na oferta de identificações. Neste contexto, a literalidade do trabalho é o que menos importa: toda a relevância reside na *força afetiva* que suas obras almejam atingir.

Com respeito a essa qualidade, Mignon Nixon associa, em uma articulação surpreendente, o *Post-Partum* de Kelly aos hábitos colecionistas[10] de Freud. Iniciada em 1973, a obra de Kelly manifestaria, a partir de uma posição subjetiva específica, um "museu psico-conceitual da maternidade" que visa comemorar "a primeira infância do filho da artista". Seria possível observar o mesmo comportamento no ato do colecionador: a presença sistemática da afetividade se revela através do cuidado que ele tem para com os objetos colecionados. Assim, na seleção de objetos apresentada por Kelly no *Post-partum* "todo elemento se refere à figura materna que a *psicanálise freudiana* concebe" (Nixon, 2005, p. 61, grifos meus).

Nas palavras de Nixon – aqui influenciada por John Forrester, reconhecido historiador da psicanálise –, essa obra

> adota os próprios hábitos colecionistas de Freud para constituir a questão do materno tanto material quanto linguisticamente, em coisas e em palavras. Compartilha da ambição, em Freud, de transformar sonhos, piadas, e atos falhos em "material cientificamente sério", estendendo esta lógica aos "objetos encobertos por vergonha" associados à maternidade. Ao arquivo de "peidos e caretas" reunidos por Freud, Kelly junta manchas fecais, fala de bebê e fetichismo materno, incorporando o maternal e localizando seus objetos também nos discursos públicos da Psicanálise e da Arte Conceitual (2005, p. 62)

[10] Uma associação parecida ocorreu aos curadores da exposição "*La passion à l'œuvre: Rodin et Freud collectioneurs*", realizada no museu Rodin de Paris entre outubro 2008 e fevereiro de 2009. Na ocasião, Forrester apontava que, a despeito das antiguidades que acumulou, a maior coleção de Freud é aquela das aparições do inconsciente: atos falos, lapsos, sonhos, piadas.

Interim, por outro lado, procurava demonstrar, de acordo com a opinião de Parveen Adams, a experiência de ser *analisado pela obra*. Ir à exibição de *Interim* "é como ir à análise", sentencia (1991, p. 81). Para a crítica e psicanalista, *Interim* conseguiria proporcionar um aparato transferencial suficiente para suportar o discurso do analista (partindo do quadrípode proposto por Lacan em *O avesso da psicanálise*). Desse modo, o analista, permanecendo na posição de *objeto a*, daria espaço de subjetivação ao espectador-analisando, lugar onde vem surgir o "sujeito barrado". As imagens de *Interim*, impregnadas de interpretação, ilustram toda a "textualidade silenciosa" que configura o horizonte máximo do trabalho analítico. Ora falando, ora em silêncio, seu procedimento deixa revelar que ele é um ser "desejante" e, portanto, faltante. Seu silêncio também pode confessar que "não sabe" aquilo que o analisando espera ou supõe que saiba. No rigor da letra freudiana, só é possível que o desejo do analisando (isto é, do outro) apareça se lhe é reservado um espaço, assim como a análise consiste em mostrar como "a roupa que se veste" vem a se tornar um objeto de desejo. "Como pode uma imagem interrogar o objeto de desejo e interromper o movimento do desejo em seu desconhecimento do objeto?", questiona Adams. Ao fim e ao cabo, a imagem em si não é o objeto do desejo; ela é apenas um limite, isto é, a fronteira do mundo simbólico. E no seu limite a imagem, substância materna por excelência, é uma aparição de ordem pré-verbal muito próxima da "coisa" (*das Ding*) e, nesta lógica, do real.

Segundo Hal Foster, as fotos de Sherman não representariam somente o informe (Bataille), mas se referem a uma obscenidade radical em cujo paradoxo "o objeto-olhar é apresentado como se não houvesse nenhuma maneira de fazê-lo, nenhuma estrutura de representação para contê-lo", ou seja, sem proteção alguma da tela (1996, p. 149). Com certeza não é disso que Benjamin está falando ao discutir a penetração que a fotografia viria a ganhar nas sociedades futuras, mas poderia ser o caso: "Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura", indica, "é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o 'semelhante' no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-la até no fenômeno único" (1994, p. 101).

Nas *Disgust pictures* que Sherman apresentava no final dos anos 1980, por exemplo, o abjeto faz questão de explorar as propriedades de cor que existem no vômito, método peculiar que revelaria, de maneira ainda mais desavergonhada, sua face obscena. Ora, nessa perspectiva, o próprio vômito não representaria a necessidade de um retorno, uma vez que se trata de uma resposta orgânica frente ao que não foi digerido? A rigor, seu procedimento consistia em perguntar "se seria possível tirar uma fotografia que pudesse suplantar o apelo do meio" (Archer, 2001, p. 194), mas que ao mesmo tempo jamais fosse desejável para se pendurar na parede. A meu ver, é como se a imagem estivesse em relação direta com a pulsão escópica, isto é, num lugar intermediário entre sujeito e obra onde não há nenhuma defesa para o primeiro; ali, residem apenas o horror e a monstruosidade contidos na repugnância.

Trata-se, afinal – junto ao ataque à tela como suporte do ilusionismo –,[11] de um longo processo de descentramento da categoria moderna de *sujeito*. Acessado repetidas vezes por Sherman, o sujeito é, num primeiro momento, capturado pelo olhar; logo depois, no entanto, será invadido por ele; já no final do processo o sujeito chega a ser "obliterado" pelo olhar. Se analisarmos a perspectiva geometral, que aqui está sendo desinstituída, constataremos o quanto é importante a força do anteparo para a obra; com Sherman e com a *abject art*, porém, o distanciamento fornecido pela tela de suporte será, enfim, desestruturado pela imagem. As fotos revelam que a demarcação de um anteposto serve apenas como estabelecimento de um espaço, não satisfazendo assim à totalidade da visão (Lacan, 1998, p. 86). Nessa ótica, sua poética conduziria o ilusionismo ao encontro derradeiro com o real, a ponto de instaurar torções que o transformariam em uma arma contra si mesmo. Aqui, não há mais espaço para encobrir o real com "superfícies de simulacro". Ao contrário, estas inversões nos fazem "*des*cobri-lo em coisas estranhas, que são colocadas em performances" no geral relacionadas ao corpo ou à matéria orgânica. "Às vezes a tela parece tão despedaçada que o objeto-olhar não

[11] É muito provável que esta relação entre fotografia e real tenha sido influenciada pelo próprio Barthes: em *A Câmara Clara* ele considera que a fotografia seria uma espécie de imagem "louca", mas de qualquer modo "*tocada* pelo real" (1984, p. 159), cujo *real* ganha outro sentido em Foster.

apenas invade o sujeito-como-figura mas também o devasta" (Foster, 1996, p. 149).

Em outros exemplos, a aversão ao ilusionismo chega a um tipo muito especial de negação, a saber, aquele no qual perdura a "quebra de limites" e a presença tácita de "corpos violados" (1996, p. 152), como nos casos de Robert Gober, Kiki Smith, e, no momento atual, Joel-Peter Witkin: nestas fotografias abjetas, "o corpo surge como um duplo direto do sujeito violado, cujas partes são exibidas como resíduos de violência e/ou traços de trauma" (Foster, 1996, p. 152). Assim, o real estaria para o *objeto a* assim como o *objeto a* está para a inquietante estranheza. Como vimos, a angústia proveniente do estranhamento se configura pela *proximidade* com o objeto que fora perdido, e não com a sua ausência. O duplo, por sua vez, seria um fenômeno que o contém (o objeto); não sendo espelho, é uma imagem mais interna que externa, e, por esse motivo, estranha, portanto fazendo movimentar a pulsão de morte e a compulsão à repetição.

Além de demonstrar a impossibilidade de se permanecer sem um mínimo de anteparo, tais imagens indicam o quanto é insuportável manter-se na terceira posição do esquema de cones indicado por Lacan, isto é, aquele lugar destinado ao olhar. Se o homem sabe jogar com o imaginário (leia-se, com o anteparo), é porque se inscreve no campo do simbólico, que "é aqui lugar de mediação" (Lacan, 1998, p. 105). Uma amostra desta ambiguidade radical pode ser aferida nas obras de Gober:

> Suas pias de gesso, embora fizessem referência à fonte *ready-made* de Duchamp, eram, como toda sua obra, feitas à mão. As instalações de Gober também evocam uma sexualidade ambivalente, como ocorria ocasionalmente com parte da obra de Duchamp. Em salas cobertas por um papel de parede que representava uma cena de floresta, um pênis e uma vagina, um enforcado ou um menino dormindo, todos constituindo motivos que se repetiam, Gober distribuía suas pias, caixas com iscas para ratos e para dejetos de gatos (...) e um charuto descomunal (Archer, 2001, p. 186).

Isto dito, chegamos a um dos pontos cruciais da relação entre psicanálise e reflexão estética contemporâneas. É a partir da arte abjeta (além dos já citados, cabe mencionar artistas como Katarina Fritsch, Mathew Barney e Charles Ray), que se pode dizer que o abandono da categoria de sublimação – segundo a perspectiva por mim descrita nos dois capítulos anteriores – teria dado seu último suspiro. Se, com efeito, a imagem pós-moderna rejeita o ilusionismo quando traz à tona o estranho e o retorno do real, então não restaria mais nenhum espaço à antiga teoria. E uma vez que o acesso ao objeto e à representação se torna impossível, surgem imagens que possibilitam sentir as feridas decorrentes da perda. Tomando de empréstimo a concepção de Julia Kristeva, Foster acredita que a abjeção seria "uma substância fantasmática não apenas alheia ao sujeito"; ela é também muito íntima dele – tal como ocorre com o fenômeno *Unheimlich* – "íntima demais, de fato, e essa excessiva aproximação" é o que produz pânico. O objetivo maior da abjeção seria conduzir a percepção "às fronteiras do corpo violado"; dito de outra maneira, os efeitos do horror resgatam certos traços inconscientes que foram inscritos na passagem pelo Complexo de Édipo: eles tocam "na fragilidade de nossas fronteiras" entre interno e externo, ou, em termos mais precisos, entre o "corpo materno" – que surge aqui, novamente, enquanto reino do horror – e um terceiro, "a lei paterna" (1996, p. 152-3).

A interpretação que Rosalind Krauss faz da teoria de Kristeva sugere que seu conceito "intermediário" de abjeção exprime uma clara intimidade com a estrutura do funcionamento *borderline*. Se, com efeito, o estado limítrofe se caracteriza pela incapacidade que a criança apresenta para se separar do materno, então a abjeção, "mortalha membrano-mucosa de odores e substâncias corporais" que é representada pela mãe deve ser remetida às vicissitudes internas das primeiras experiências psicológicas. Nem lá nem cá, e arrastada por uma condição sem limites, a criança acaba perdendo sua batalha pela autonomia, uma vez "performada como um tipo de mímica da impassibilidade das próprias fronteiras do corpo, com a liberdade surgindo apenas ilusoriamente como evacuação convulsiva" (Bois; Krauss, 1997, p. 237). Assim, a proximidade exagerada se torna grave ameaça contra a definição de si mesmo. A decorrência poética, manifestada com os ataques ao

corpo da mãe e da mulher, como nos exemplos de Kelly e de Sherman, encontra aí sua melhor justificativa.

> O abjeto, entendido como esta extensão materna indiferenciável – um tipo de feminino sublime, embora composto do infinitamente impronunciável desgosto corporal: de sangue, de excreção, de membranas mucosas – é definitivamente ligado, na teorização da arte abjeta, como múltiplas formas de uma ferida. Porque, seja ou não dado o tema sobre o feminino numa obra qualquer, é o aspecto de ter sido ferido, vitimizado, traumatizado, marginalizado que é visto como principal neste contexto (Bois; Krauss, p. 238).

No tocante aos processos de subjetivação surgem, em concomitância, as funções de ruptura e de conservação, sendo elas componentes da abjeção. É inerente ao abjeto provocar o afastamento, pois é somente ao se livrar "disso" (do grotesco, daquilo que provoca náusea) que o sujeito pode dizer "eu". A problemática apresentada pelas imagens abjetas se revela amplamente provocativa "porque coloca a questão, crucial à arte abjeta, da possibilidade de uma representação *ob*scena – ou seja, de uma representação *sem* uma cena que dirige o objeto ao espectador" (Foster, 1996, p. 153). O espectador, relegado agora ao fora da cena, não possui nenhuma tela que o proteja. É como se as sequelas dos aviltamentos colocados em prática pelas vanguardas contemporâneas quebrassem a intersecção dos anéis imaginário, simbólico e real (conforme idealizados por Lacan). Sua consequência mais imediata é o próprio colapso de sentido que oferecem ao olhar. Assim, a crise da superfície surge logo em seguida como sequela do esgotamento, quando a imagem é, como nunca antes, estraçalhada pelo real.

> Aqui a condição de imagem-tela e de ordem simbólica respectiva é absolutamente importante; a valência da arte abjeta depende disso. Se intacta, o ataque à imagem-tela deve reter um valor transgressivo. Entretanto, se fragmentada, essa transgressão deve

> estar apaziguada, e esta velha vocação da vanguarda chega a seu final. Mas ainda existe uma terceira opção, que a reformula: *repensar a transgressão não como uma ruptura produzida fora da ordem simbólica e por uma vanguarda heroica, mas como uma fratura encontrada por uma vanguarda estratégica dentro da ordem*. Neste sentido, o objetivo da vanguarda não seria romper absolutamente com essa ordem (o velho sonho dissipado), mas expô-la em sua crise, registrar não apenas seus pontos de *colapso,* mas também os de *abertura,*[12] considerando as novas possibilidades que tal crise poderá abrir (Foster, 1996, p. 157).

Além de acessar o traumático e o fragmentário, constatemos em que medida as imagens repugnantes não deixam de se remeter a mecanismos confessadamente regressivos. Quanto a isso, existem exemplares notórios: o uso livre de excrementos (Andres Serrano, John Miller, Piero Monzani) e o surgimento de uma infantilização, observada através de pequenas construções com brinquedos, bichos de pelúcia degradantes ou "palhaços obscenos" (Bruce Nauman, Mike Kelley, Joel-Peter Witkin), que se tornam material privilegiado.

Por um lado, as obras tendem a se identificar e a se aproximar da abjeção; de outro, procuram imprimir cortes em seu funcionamento – pegá-lo no ato, "torná-lo reflexivo ou, ainda, repelente" (Foster, 1996, p. 157). Para Foster, estas figuras de regressão são também figuras de perversão, pois se referem ao desvio que o perverso faz diante da lei do pai. Como veremos, no momento oportuno, com Janine Chasseguet-Smirgel, perversão e estética andam sempre lado a lado: o sujeito provoca, transgride a lei com a certeza de que ela está lá. Não há, aqui, necessidade para a diferenciação sexual, uma vez que a fixação na analidade pode conjurar a falta-a-ser. Na mistura dos sexos, tudo converge no bolo fecal, a uma estrutura de borda comum a todos, seja homem ou mulher.

Nesse sentido, o fazer das fezes *obra* exigiria um exame mais amplo da grave "reversão simbólica" exposta por essa arte. Na história da arte, pode-se dizer que sua inauguração coube aos Acionistas e aos *performers* da *Body-Art*,

[12] Há um jogo de palavras entre *breakdown e breakthrough* feito por Foster de impossível tradução.

todos nascidos na década de 1950*:* “fotos, raios X, voz, exames clínicos, cabelos, unhas, excrementos”, sangue, sêmen e “todo tipo de vestígio humano” foram largamente utilizados por artistas como Gina Pane, Orlan, Vito Acconci ou Bruce Nauman, Herman Nitsch e Swarzkogler. São experiências plásticas cuja proposição se aliava à radicalidade da crítica social, numa situação específica de pós-guerra (Frayze-Pereira, 2005, p. 302).

Não obstante, o primeiro passo dado pelo homem visando o social e à civilização foi a repressão da analidade e do olfato, como assinalou Freud. Assim, a regressão perversa possuiria também o seu próprio efeito de trauma: a necessidade de se retornar a um recalcamento tão original daria provas de que algo não pôde ser elaborado ali. O abuso das passagens-ao-ato se torna um resultado bastante conveniente em meio a tamanhas repressões. Não é tão simples transformar dejetos em obra de arte, e a “Merda do Artista” de Piero Manzoni retrata, sem dúvida, dada a conjuntura, esse problema de transposição. Com sua ação extrema, no entanto, o artista criou um modo de atravessar e ao mesmo tempo simbolizar as barreiras de um determinado sistema normativo de arte.

Se a acusação de cinismo dirigida à neovanguarda representa nada mais que a expressão de uma crítica conservadora, não por isso se deve deixar de observar que reside uma ironia político-cultural no interior destas imagens *reativas* (segundo a opinião de Benjamin Buchloh), onde o caráter repressivo da organização social é denunciado “à margem”. Emissário do desafio à “visualidade fálica” decorrente da posição ereta do corpo e “modelo primordial da pintura e da escultura tradicionais (...) Este duplo desafio da sublimação visual e da forma vertical é uma forte ocorrência na arte do século XX” (Foster, 1996, p. 160).

O predicado “visual” aqui aposto à sublimação pode conduzir a um entendimento mais acurado do problema. Não se trata de extirpar a sublimação do campo estético, uma vez que o fenômeno da criação, por mais distante da beleza que ela esteja, continuaria funcionando, em termos psíquicos, segundo suas premissas. No entanto cabe sublinhar, mais uma vez, a necessidade de ressignificá-la a partir de novos referenciais. Com efeito, não se veem, nas

obras em questão, maiores rastros de uma imagem "sublimada", idealizada: as coisas aparecem como são (pênis, vaginas, ânus), sem informações cobertas; não se encontra, no conjunto das imagens, a presença invisível de referências exteriores à imagem. O retorno à analidade, por exemplo, visto a partir desta postura provocadora, deve ser considerado a partir de uma autoconsciência que o conduz à paródia de si mesmo. A neovanguarda "não apenas testa a repressiva autoridade anal da cultura tradicional do museu (que em parte é uma projeção edípica), bem como zomba da eroticidade anal narcisista da vanguarda artística rebelde" (Foster, 1996, p. 161).

A ruptura com a institucionalização da experiência estética nos leva ao campo da psicanálise do simbólico, da lei e, portanto, do lugar do pai. Assim, o que resta para entendermos a ofensiva contra o corpo materno? Como sugere Foster, este corpo se tornou ignóbil ou "sem gosto" porque se deixou reprimir pela lei paterna. Trapos, farrapos e lixo serão por conseguinte o único material a ser aproveitado.

Mike Kelley, por exemplo, fazia questão de declarar sua escolha por materiais que se encontram a meio caminho entre informe e abjeto, objetos cuja função primordial seria expressar, por meio de um estranho impulso de indistinção, o desejo paradoxal de não ter desejo, expressão máxima de uma fadiga frente à indiferença contemporânea. Com esta disposição o artista alcançaria, de maneira indireta, a mesma profundidade conceitual explorada na reflexão de Foster: a uma série de imagens concebida a quatro mãos, Kelley e Paul McCarthy dariam o título, nada menos que curioso, de "*Heichi: midlife crisis trauma center and negative media. Engram abreaction release zone*", no qual praticamente todas as categorias discutidas até o momento se dispõem.

A configuração fantasmática destas imagens se aproxima – adiantando parte dos resultados – de um percurso que visa elaborar "desmatérias", algo que se poderia traduzir, noutras palavras, por uma regressão que se encontra aquém "do infantil e do inorgânico" (Foster, 1996, p. 164). Para Foster, é como se Kelley procurasse fazer do "materialismo" fato social ou psicológico; mas, ao fazê-lo, as coisas caem no plano da indistinção visual. Um bom número de obras de Kelley indica um desgaste de si mesmo visto através de mensagens

insensíveis, irônicas em certa medida: “Eu sou um inútil para a cultura, mas Deus me ama” – é o que se lê numa série de estandartes que realizou em 1987. É também inequívoco que a questão da perda viria a se tornar elemento central no interior de sua obra. “Com frequência”, escreve Archer a respeito, “Kelley usava objetos feitos em casa, brinquedos investidos de um amor desmedido por quem se dispusesse a possuí-los” (2001, p. 210), coisas que retratam a sensação intolerável do abandono.

Ora, este “indizível impensável” relacionado ao corpo da mãe possui uma representação peculiar na cultura ocidental, de acordo com a investigação feita por Renato Mezan em “A Medusa e o telescópio”. O título do ensaio revela o fim da história: são inúmeras as associações deste horror à imagem da Medusa, ser “que transforma em estátua de pedra todos aqueles sobre quem recai seu olhar”. E a presença da Górgona nunca foi assunto tão atual. Mezan sugere, ao largo, que estas associações esclarecem a gramática da pulsão escópica, bem como o complexo de castração a ela articulado, “vinculação que os une numa *mesma* rede de representações” (2002, p. 61). Trata-se de um modo particular de desmentir, ou seja, aquele do qual o perverso não consegue se livrar; as serpentes que compõem o cabelo do monstro, símbolos fálicos *tout court*, provam-no com nitidez. “O que a imagem conota é tanto a realidade da castração quanto a denegação de que ela existe e é eficaz. Mas por que seu agente precisa ser uma figura feminina?”, indaga Mezan. “Porque a castração denegada, antes de ser a do próprio sujeito, é a castração da mãe” (2002, p. 64).

Contudo, a realidade imposta pela Medusa se localiza, em termos temporais, no *aquém* da realidade da castração. Em momento oportuno (capítulo 4), veremos algumas das características principais desta modalidade particular de negação, cujos traços possuem, junto da pulsão escópica, relações íntimas com a criação e com a experiência artística. Por ora, assinalemos apenas que o trajeto da pesquisa de Mezan conduz a este exato lugar: se a Medusa exige o corpo da mãe no nível de sua castração é porque a metáfora serve como porta de entrada ao momento mítico da origem de seu horror, o registro do narcisismo primário. O “pavor do informe”, isto é, aquilo “que abole todas as categorias”, a “homogeneidade absoluta da morte” seriam

experiências conectadas a fenômenos psicológicos anteriores, nos quais se assistiria à "dissolução de si no retorno ao indiferenciado". Está em jogo, neste contexto, um tipo "irrepresentável" de incesto, ainda que "não sob a forma de um coito entre dois adultos, um dos quais é a mãe do outro". Para o autor, "Gorgô se ergue como a representação do caos, daquilo que mistura todas as regiões do ser e embaralha as espécies, os sexos, o aquém e o além" (2002, ps. 66-70). Em nenhum momento Mezan menciona a concepção do real conforme elaborada pelo vocabulário lacaniano; o que não impede que se possa associá-lo a esse lugar onde *não existe alteridade*.

Regressando às indicações de Foster, pode-se dizer que uma amostragem significativa da arte contemporânea está marcada por um tipo de descompensação desta ordem, seja pela via da "esquizofrenia dos anos 1980", seja pelo pêndulo mania-depressão característico das expressões melancólicas de dez anos depois. "O arrombamento do corpo, o olhar devorando o sujeito, o sujeito se transformando em espaço, o estado da total similaridade", declara, são as "condições evocadas na arte recente". Se o objetivo principal dos artistas modernos era transcender a "figura referencial" da instituição burguesa, no mesmo passo em que os pós-modernos se contentariam com a "imagem absoluta", certos artistas de hoje ultrapassam estas fronteiras enquanto desejam possuir "a coisa real" (1996, p. 165).

A bipolaridade da arte pós-moderna revela os seus sintomas em virtude de que "muitos artistas se vêm levados pela ambição de habitar um lugar de total afeto *e* ao mesmo tempo serem totalmente esvaziados afetivamente, de possuir a vitalidade obscena da ferida *e* ocupar a niilidade radical do corpo" (Foster, 1996, p. 166). Surpreendente recuo a *Além do princípio de prazer*: toda queda simbólica é sempre acompanhada de uma angústia, aqui trazida pelo fantasma decorrente da perda. Puro afeto, nada de afeto: se o que nos resta é a esquizofrenia – ou, em outras palavras, a ruptura simbólica da linguagem –, só é possível encontrar sustentação nos alicerces na imagem, por mais precária que seja esta bengala.

Murielle Gagnebin considera que esta recente fascinação pelo repulsivo exprime uma "prodigiosa cancerização da arte". E as razões psíquicas de sua

origem reverberam no campo social. Afinal, a psicanálise nunca deixou de ser, como Freud sempre alertava, uma psicologia social.

> Como sugerido, existe uma insatisfação com o modelo textualista da cultura e com a visão convencional da realidade – tal como se o Real, reprimido no pós-modernismo pós-estruturalista, tivesse retornado como traumático. Assim, também, há um desilusionamento com respeito à celebração do desejo como livre passaporte para um sujeito móvel – tal como se o Real, dissolvido por um pós-modernismo performativo, fosse orientado contra o mundo imaginário da fantasia capturada pelo consumismo (Foster, 1996, p. 166).

Mesmo consideradas as diferentes forças em ação, a crise simbólica permanece. Se a conjuntura em torno do paterno tornou-se, ao lado da diferença sexual, uma "nova instituição", como sugere Michel Tort, contestar a dogmatização que os transforma em meio privilegiado de subjetivação significa, no mínimo, perceber que a crise da autoridade também se inscreve na própria psicanálise. Relacionada ao colapso simbólico, as reflexões em torno do trauma e da abjeção se mantém pertinentes, ainda que de maneira parcial: "para muitos na cultura contemporânea a verdade reside na matéria traumática ou abjeta, no corpo doente ou danificado". Traumático ou abjeto, é nos limites do *corpo* que encontraremos o irredutível. E se "existe um sujeito da história para o culto geral da abjeção, ele não é o Trabalhador, a Mulher, ou a Pessoa de Cor, mas o Cadáver" (Foster, 1996, p. 166). Este corpo é o meio pelo qual se chega a verdades, apreendem-se identidades, mas, sobretudo, são percebidas as *diferenças*.

Nada restaria, portanto, a construir? A alteridade teria sido reduzida ao niilismo? "A abjeção seria uma recusa do poder, sua artimanha ou sua reinvenção?" Como se pôde notar, a cultura atual se apoia na redefinição de sua experiência insistindo pela via do trauma. No seu conjunto, essa experiência viria afiançar a existência de um sujeito que, passado o momento da inscrição traumática, retorna como "vítima, testemunha" ou "sobrevivente"

(Foster, 1996, p. 168). Ainda assim, não existe, de acordo com o dispositivo psicanalítico, um sujeito concreto "do trauma; a posição é evacuada, e nesse sentido a crítica do sujeito é mais radical aqui". Como resolver a equação? "No discurso do trauma", conclui Foster, "o sujeito é evacuado e elevado ao mesmo tempo" (1996, p. 168). O retorno do real se converte no retorno ao "referencial" – o que revigoraria, com efeito, a força da questão inicial, levantada acerca da apropriação de imagens. Assim, a ambiguidade comporta tanto a aparição quanto o desaparecimento de um sistema de referências.

Gagnebin resume as vicissitudes deste momento da arte:

> De outro modo, recorrendo à agressão sob todos os aspectos, louvando o desmembrado e o dilacerado, o informe e o putrefato, o imundo e o viscoso, em suma, todas as figuras do horror, chegando, em alguns, a trabalhar com o esperma resfriado, o sangue coagulado, a urina e o excremento, eles antecipam o destino último da matéria para além da morte: despedaçamento, desagregação, putrefação, aniquilamento... (1994, p. 250)

No mundo moderno, a conquista da alteridade, tão almejada pelos artistas, provocaria tamanha "crise na identidade cultural" que forçou a vanguarda a resolvê-la por meio de construções simbólicas insuspeitadas, como por exemplo o retorno ao primitivismo, "reconhecimento-e-renegação fetichistas desta alteridade". Todavia, mesmo a resposta dada pelos modernos era um tipo de repressão. Gerenciado por esses artistas, "o outro retornou no exato momento de seu suposto eclipse" (Foster, 1993, p. 15). E este regresso se transformaria no que se convencionou chamar de *pós-moderno*. Como vimos com Freud, a repetição é um tipo de defesa *simbólica* que objetiva enfrentar violências sem nome. "Deveria ser evidente", entretanto – escreve a este respeito Joan Copjec –, que a "negação do real pelo simbólico representa um problema especial". Mas, por fim, como isso poderia se presentificar? A resposta é tautológica, senão sarcástica: "por meio da repetição", isto é, pela via da "tentativa – e erro – repetida do significante para se designar a si mesmo" (1991, p. 28). A este ponto, reencontramos, não sem alguma ironia, a

fórmula de um dos maiores e mais inteligentes detratores que a psicanálise já enfrentou ao longo de sua história, o pensador Karl Krauss: “O início é o fim”.

Em meio a forças sociais tão destrutivas, as poéticas aqui recortadas revelaram a desilusão de se pensar o desejo como “passaporte aberto do sujeito móvel” (Foster, 1996b, p. 89). Com todas as consequências visíveis, o retorno do real seria tanto o exercício da foraclusão quanto o retorno do recalcado, ambos a serem vividos *ao mesmo tempo* no circuito da arte pós-1990. Ora, não estaríamos no umbigo de um questionamento mais amplo que se endereça à nossa atual vida psicossocial? Nem lá nem cá, vemo-nos diante do assombro cada vez mais presente do funcionamento limítrofe, imagem potencial daquilo que a cultura contemporânea enfrenta no seu dia a dia.

3.5) Terceira repetição. Enquadre, arte e clínica

Após realizar este percurso pela reflexão de Hal Foster, cujo princípio norteador leva a reelaborações poéticas contemporâneas, bem como o avanço da categoria psicanalítica de repetição, que serviu como meio de compreender certas facetas da arte pós-moderna, vejo-me obrigado a fazer um novo recuo antes de continuar. Afinal, não parece ser esta a palavra de ordem? Superados ou não os traumas, como a reflexão estética pode fazer com que a psicanálise reelabore suas próprias repetições?

Logo no início de “On the Couch”, intervenção para o número 113 de *October,* dedicado à psicanálise, Mignon Nixon denuncia uma grave condição que assalta tanto o campo psicanalítico quanto o circuito da arte contemporânea; depois de fazer suas inúmeras incursões, mais ou menos abrangentes, no cenário cultural, a psicanálise agora se vê, em paralelo à reflexão estética, segundo ela, diante da obrigação de fazer um *novo*[13] *retorno* às origens de seu dispositivo. No que concerne à produção artística, o estado

[13] *Novo* se remete, evidentemente, ao pensamento psicanalítico pós-lacaniano.

de coisas se revela semelhante. “Ambas chegaram ao ponto de ‘máxima resistência’”, assim indica a crítica e historiadora, “que é o da análise do enquadre”. Ora, uma vez passadas as transformações que ambas já viveram ao longo de suas histórias, para onde se dirigir? Nas palavras de Nixon,

> A sobrevivência do artista como figura pivô no pós-modernismo, para além da suposta morte do autor – uma tendência central em muito da Arte Conceitual – evidencia por ela mesma o papel que a transferência ganha ao estabelecer, e sustentar, uma dinâmica de transferência em arte. Um artista não-identificado descrevendo uma obra não-identificada para outro artista não-identificado produz transferência à audiência (...) A presença de um ouvinte na cena, mesmo (ou sobretudo) sendo ele silencioso e invisível, estimula a dinâmica. O que é de ainda maior interesse às histórias da Arte Conceitual e da crítica institucional, entretanto, é a transferência para o enquadre (2005b, p. 45).

Fato conhecido, foi com o surgimento da Arte Conceitual que os elementos até então considerados adjacentes à obra passaram a ser obra, sendo então incorporados em definitivo ao objeto de arte. Para vê-lo, basta ir a qualquer mostra recente: os horários de abertura e fechamento da exposição deixaram de ser coadjuvantes, assim como o tempo de duração da exibição; a função dos textos críticos e dos catálogos também compõe a obra etc. Com isso, não se deve considerar que, em paralelo ao que ocorre na prática analítica, o “enquadre” da arte se situaria *na* relação de transferência e não nos preceitos técnico-práticos definidos de antemão? Nessas condições, por exemplo, o texto crítico, criado ou não sob encomenda pela curadoria, adentra os perímetros do objeto e exige um lugar de coautoria (Salzstein, 2008). Isto significa dizer que o paradigma da psicanálise aplicada continua lançando seus fantasmas e atingindo o cenário da reflexão de hoje.

> É dado na crítica contemporânea que teoria e prática da psicanálise são separáveis, que a teoria psicanalítica alcançou uma autonomia em relação a seu quadro geral. Mas esta divisão (em termos

> psicanalíticos, esta cisão), tem dado margem a uma psicanálise acadêmica que é com frequência abandonada, com certa justiça, porque institucionalizada, dócil, dogmática – uma forma de crítica cultural em que o crítico de fato "encara a si mesmo como um sujeito que sabe o que está acontecendo" (Nixon, 2005b, p. 76).

Com isso, o horizonte do enquadre toca no perigo de se cair nas malhas da violência interpretativa. Os psicanalistas e os críticos precisam vigiar-se o tempo todo ao fazê-lo; os artistas por sua vez conseguiriam problematizá-lo sem tanta dificuldade. A reconstrução histórico-fotográfica de consultórios oferecida por Nixon neste ensaio não poderia ter um melhor emprego. Tais registros, que nascem em maio de 1938, quando Freud ainda atendia na Bergasse 19, partiram da iniciativa de Edmund Engelman, fotógrafo trazido ao consultório por August Aichorn. No conjunto de retratos analisados por Nixon, destaca-se a importância que o divã viria a ganhar em termos formais, a começar pelas peças que pertencem ao Museu Freud de Viena. O relevo se torna ainda maior quando se pensa no Museu Freud de Londres, já que nele se conserva o móvel original que pertenceu ao criador da psicanálise.

Mas, afinal, por que levantar a questão sobre a presença do divã, se hoje em dia ele é tão questionado, nos próprios termos do enquadre, pela influência cada vez maior das psicoterapias breves? Para os propósitos desta pesquisa, esta indagação aparentemente despretensiosa nos traz de volta ao epicentro do problema: acessar a presença do divã significa reativar a problemática do *olhar*.

A historieta que ilustra umas das pedras angulares da análise já deve ter entrado nos ouvidos de quase todos que se dizem psicanalistas: Freud, além de não desejar que suas expressões faciais interferissem na fala do paciente, assim como evitava dar vazão aos seus pensamentos inconscientes na sessão, tampouco gostava de ser olhado durante "um dia inteiro", segundo testemunhou em 1913. A renúncia visual no contato entre analista e analisando teria a função de "efetuar um deslocamento do desejo escópico do rosto do analista para o meio-ambiente da análise" (Nixon, 2005b, p. 49). Estes preceitos técnicos, no entanto, não devem tomados como pontos fixos,

dogmáticos, de acordo com o próprio psicanalista; são apenas sugestões. Do contrário, se isso vem a acontecer, no entanto, assistiremos a outro processo também bastante elucidado pelos psicanalistas: *repressão*. Ora, não é possível tornar-se analista apenas ao interpretar o texto freudiano como um livro de receitas a ser seguido. Pelo sim e pelo não, o divã – "essa montanha russa! como diria uma de minha pacientes – se tornou "um ícone da cultura moderna" (2005b, p. 40). São escassas, no entanto, as linhas em que Freud se dedica a ele, e de igual forma a literatura psicanalítica quase nunca discute o assunto, talvez por se tratar de um procedimento técnico relativamente pouco controverso – é muito comum os psicanalistas avaliarem o uso do divã como condição obrigatória ao processo terapêutico.

A cena psicanalítica é referida no geral como enquadre assim como sua quebra é entendida como resistência. O enquadre, apesar da dissimetria essencial que representa e que própria da relação analítica, é aquele procedimento que dá continência ao enigma de se fazer análise. Em meio à dissolução subjetiva conduzida pelas sessões – seu aspecto "regrediente", de acordo com a opinião de Cesar Botella, à qual se retornará –, deve permanecer a constância do enquadre; assim, ele é a grande sustentação do liame psicanalítico, e é também a sua existência que permite a saída da análise. Como Mary Kelly conseguiu demonstrar em *Post-partum document* e em *Interim*, toda resistência implica uma transferência, sendo que ambos são parte constituinte da ideia de enquadramento.

A fotógrafa americana Shellburne Thurber, por exemplo, iniciou um grande projeto que visava documentar consultórios de psicanalistas durante o período que viveu em Buenos Aires. De volta a Boston, continuou a retratá-los, no entanto concentrada no divã e em sua disposição no interior da sala: o tamanho e o lugar do analista em relação ao móvel, bem como a posição de mais ou menos destaque que ganhava dentro do cenário. A partir das imagens de Thurber, pode-se sugerir a hipótese de que está em ação, no espaço *físico* dos consultórios, um tipo muito especial de sobredeterminação psíquica: a observação da fotógrafa descobre que a maioria dos divãs retratados se aparentava ao estilo da peça utilizada por Freud, uma vez que os "símbolos poéticos da cultura contemporânea" invadem a cena com pouca frequência

(Nixon, 2005b, p. 52). A despeito do arranjo mais geral de sala, os demais objetos dão brechas para que o analisando consiga experimentar algo do "sabor pessoal" que cada analista possui: quais são os livros, os quadros, as imagens dispostas, quais as coleções oferecidas à vista e daí por diante.

Não é preciso ir muito longe: como se pode inferir por meio de uma análise "institucional" do dispositivo analítico, a onipresença do divã fornece uma identidade ao mesmo passo em que garante a legitimidade de quem pratica o atendimento, principalmente se pensarmos na verdadeira crise que o consultório psicanalítico vem passando ao longo dos últimos anos. Assim, não é à toa que divã e enquadre estejam na crista da onda das discussões institucionais. Não obstante, ao observar um dos consultórios fotografados, Nixon recorda que

> Atrás do divã está o analista – não o ocupante de fato deste consultório, mas Freud. Ou melhor, dezesseis Freuds, seu rosto barbado repetido em múltiplos retratos dispostos num arranjo "warholesco" de retratos fotográficos tirados em diferentes momentos de sua vida (2005b, p. 52).

Ao contrário dos artistas, a maioria dos psicanalistas não toma as características da sala de atendimento como fazendo parte do *setting* ou do enquadre. É claro que têm consciência de sua disposição, ou mesmo das associações (livres?) que podem gerar, mas ainda assim poucos meditam sobre as suas condições de uso ou variâncias. Isso no geral acontece em função de uma prescrição técnica: o consultório não poderia representar uma grande fonte de sedução e de escopofilia? Quando ocorre, se os pacientes se referem por exemplo ao mobiliário, ao maior ou menor conforto do divã e da sala, tudo isso encaminha o profissional a trabalhar no registro ético da transferência, e, neste contexto, a quebra do enquadre será inevitavelmente interpretada como *resistência*.

De acordo com Nixon, tais constatações condizem ao surgimento de duas modalidades de interesse pela psicanálise na arte contemporânea: a

primeira, mais inclinada à Arte Conceitual, como indica a autora, manifesta uma maior preocupação pela "lógica freudiana de colecionar e é materializada particularmente no suporte de objeto-base ou fotográfico". No segundo caso, vê-se uma busca para "explorar, por meio do vídeo, a 'dinâmica da transferência' em Psicanálise" (2005b, p. 59).

Com referência ao hábito colecionador de Freud, vejamos o exemplo de Susan Hiller, que em meados dos anos 1990 apresentou uma obra composta por cinquenta caixas de madeira numeradas e cujo molde segue a forma dos recipientes que guardam amostras arqueológicas; no seu interior, dispõe-se uma seleção variada de objetos. Ali, cada uma das caixas é arranjada, intitulada e acompanhada por um pequeno texto ou imagem adjacente. Para Nixon, influenciado tanto pelo "gabinete de curiosidades" quanto pelo "FluxBox, *After the Freud Museum* [esse é o título do trabalho] faz da *heterogeneidade* da coleção de Freud seu princípio organizador" (2005b, p. 59, grifos meus). No mesmo ano, Cornelia Parker retirava plumas de travesseiros nos quais "analisandos um dia se deitaram", e, a partir desse "traço de *talking cure*, produziu outro, um fotograma". A artista colecionou também as cinzas de cigarro que se grudavam aos panos de limpeza do Museu Freud, assim como "coletava exalações de Freud como material para desenho" (2005b, p. 60). Seu interesse maior era retratar o caráter histórico da "pessoa Freud", incorporando os vestígios corporais acessíveis em seu trabalho, isto é, uma ação análoga a que Freud desejou lançar ao mito de Leonardo, ainda que se utilizando de métodos claramente distintos.

Todos estes trabalhos (Hiller, Parkerou e Thurber) dialogam com a vontade colecionadora de Freud sem no entanto apresentarem a intenção de reunir um arquivo geral. Do contrário, limitam-se a apresentar pequenos *fragmentos*, à exemplo do criador da psicanálise. "O modelo de coleção em Freud é expansivo, porém seletivo", prossegue Nixon, no ponto alto de seu ensaio, e sempre "aspira iniciar novas coleções – sonhos, parapraxias e piadas", combinando-as "à coleção de objetos da antiguidade que representavam, para ele, a própria civilização" (2005b, p. 61).

Fato público, o Museu londrino de Freud se propõe a realizar exposições de artistas recentes envolvidos com a psicanálise e, neste ínterim, Sarah Lucas apresentou, em 2000, a performance *Beyond the Pleasure Principle*; a partir de uma "série selvagem e bem humorada de intervenções", ocupou os cômodos "com instalações de mobiliário invertido", roupas íntimas e, num lugar bastante destacado – isto é, logo acima do divã – "uma fotografia ampliada do torso sem-cabeça da artista, e que mostra um mamilo saindo maliciosamente de um buraco pela sua camiseta" (2005b, p. 62). Nas entrelinhas, reside a disputa magna entre Melanie Klein e Anna Freud, como se pode notar; para a crítica, no entanto, o que se destaca é a transgressão de *setting* que a instalação de Lucas insinua: "uma fragmentação espetacular do enquadre que o museu acomodou com prazer" (2005b, p. 63).

A dinâmica transferencial destas imagens ganha sentido quando se percebe que

> Ao demonstrar seu desafio ao mestre com respeito ao *setting* – isto é, acessando, no contexto de seu *milieu*, uma transferência negativa em relação à psicanálise – Lucas também reivindica a Psicanálise para ela mesma. Emprestando o título de uma obra de Freud, na qual o próprio mestre se encontra cercado à suas teorias, *Beyond the Pleasure Principle* usa a Psicanálise como um objeto que, tal como pensa Juliet Mitchell, sobrevive através do todos nossos esforços para destruí-lo (2005b, p. 64)

Ora, o apontamento de Nixon ganha posição central no interior desta investigação; com efeito, *Além do princípio do prazer* é o lugar para o qual converge parcela significativa da recepção estética contemporânea, sendo que Hal Foster é com certeza um dos autores que aí se destaca, ao lado de Rosalind Krauss. Já no que concerne à produção artística, o mérito de Lucas é ter figurabilizado a questão na carne da arte. Freud estava correto: os artistas encontram verdades críticas sem a necessidade dos críticos.

The Orange and Blue Feelings, que Glenn Ligon realizou em 2003, expressa a vontade de adentrar nesse panorama. Trata-se, grosso modo, de um vídeo por ele editado a partir de 3 sessões em que se encontram o artista e

sua analista. Ambos aparecem em movimento, embora o rosto da profissional e a imagem de Ligon, sempre fora de quadro, jamais sejam vistos. Existem alguns objetos dispostos na sala, mas eles não são explorados. A câmera, em certo momento, se concentra na janela que dá para a rua, de modo que o vídeo passa a apresentar a "exploração de ansiedades de Ligon concernentes a um trabalho recente". Nesse sentido, a obra retrataria uma psicanálise *in media res*: "A figura da analista, com sua voz rouca, com sua esquiva coquete e vestido *flamboyant*, é filmada com total imparcialidade" (Nixon, 2005b, p. 64). Enquadre e *setting* são vistos aqui com "rara curiosidade, tal como o ambiente habitual da sala de estar de um vizinho no qual um vaso ou uma foto é ocasionalmente movido sem alterar o efeito geral". É como se um "mal gosto", junto de uma "confusão confortável", tivesse institucionalizado a mobília *por meio do* enquadramento. Com o vídeo, Ligon mostra sua agonia diante da possibilidade de que a terapia venha "viciar sua arte" (2005b, p. 66), preferindo então destinar arte e análise a lugares separados.

Isso não seria uma espécie de transferência lateral ou, novamente, uma resistência à análise? Nixon detém-se à primeira hipótese: é fato que alguns pacientes cometem a passagem-ao-ato de serem, por impulso, "infiéis" à situação analítica, não trazendo a exploração de seus desejos para a sessão. Ligon, no entanto, tem a consciência desta contenção (deslocamento?), e sabe o quão prejudicial ela pode se tornar para o liame transferencial. "Sua solução", por outro lado, "é fazer *de sua terapia objeto de sua arte* ao transformar o consultório em *set* para dentro dele filmar. Este gesto, todavia, vai além da infidelidade com respeito à situação analítica e a dissolve" (2005b, p. 66, grifos meus).

A meu ver, no entanto, o grande *acting-out* do filme de Ligon é a fragmentação que o artista imprime aos limites do enquadre. Recordemos: é também o que acontece com as instalações de uma Mary Kelly munida de armas contra a proteção da tela. No dispositivo oferecido por Ligon, o analista não é mais o "diretor do método", conforme a designação empregada por Laplanche. "Paradoxalmente, o enquadre é a única coisa que o analisando pode recusar", escreve a esse respeito Radmila Zygouris, "já que é da ordem do manifesto e exige um acordo prévio entre as duas partes, mesmo que

pareça ser imposto pelo analista como se não houvesse escolha" (1999, p. 18). Dirigir o método não significa dirigir a análise, que é um processo muito mais amplo: ainda que em certos momentos o analista venha a ser "a estrela do show", isso não significa que o analisando deva abandonar seu lugar de personagem principal.

Ao refletir sobre a situação proposta pelo artista, pode-se dizer que ainda estaria acontecendo uma psicanálise? Não é esta a resposta a ser procurada; no "vídeo de Ligon", afirma Mignon Nixon, "a análise se dissolve", ainda que a "traição" do analisando possa oferecer possibilidades futuras de "realocação" do enquadre a partir da ideia de "transferência da transferência" inspirada em Laplanche.

Na minha opinião, o encadeamento da transferência é diretamente proporcional ao estabelecimento do enquadre. E eles podem ampliar ou esgotar a intervenção, seja isso no campo analítico, seja no exercício de reflexão sobre arte. Em uma escrita que se aparenta à vinheta clínica, é de maneira curiosa que Nixon retrata uma conversa entre o artista e sua terapeuta:

> "Um menino fez isso?", a terapeuta pergunta. "Acredito que era um garoto", Ligon responde de modo incerto, mostrando-se curioso diante do que diz a terapeuta, "a não ser que eu esteja me projetando para trás". Em seguida, a terapeuta se interessa pelo fato de que o artista copia. Mesmo quando criança, declara, ele "nunca desenhava por imaginação", preferindo copiar de fontes materiais. "Talvez seja tempo", ela insiste, "talvez tenha se passado um longo tempo". "Jogar seus estêncils no fogo, por assim dizer?", Ligon demanda. "Mmm, não sei". "Eu tenho uma grande ansiedade com relação a falar do trabalho artístico em terapia". Ele relata sobre fazer arte na escola quando ainda era criança, sobre quando fora ridicularizado por uma professora ao ter pintado o mar com azul e laranja num papel-machê. "Você pensava que a aula de arte deveria ser aquela em que tudo seria bom, onde não existiriam regras", ela devolve. "Todo mundo tem suas coisas", relembra. "No fim, pintei de preto o barco". "Você não gosta das minhas cores. Vá se ferrar", a terapeuta brinca. "Estava pensando nas pessoas

> ouvindo esta conversa na galeria", ele comenta. "É embaraçoso" (2005b, p. 67).

Quanto à temática envolvida, *The Orange and Blue Feelings* se concentra, basicamente, no desaparecimento de um retrato de Malcolm X que o artista exibiria no Walker Art Center de Minneapolis. O sumiço da pintura originaria, nele, ansiedades de perda que o artista vem a associar com certas experiências de sua infância. A propósito, o quadro que sumiu havia sido elaborado com a ajuda de uma criança: durante o período em que foi artista-residente do Walker Art Center, Ligon convidou um grupo de crianças para colorir livros com imagens de heróis negros da História Americana. Uma delas chamou sua atenção porque vinha atribuindo "bochechas avermelhadas" e "lábios de batom rosa" à figura de Malcolm X, seu mais estimado modelo de pai. Ligon reproduziu a imagem em larga escala e então a ofertou ao museu.

A vídeo-análise foi exposta junto ao retrato original do ídolo negro feito pelo menino. Ligon havia recuperado o desenho – que estava no lixo – entre a primeira e a segunda sessões de gravação. Não lembrava, contudo, se havia relatado o fato à analista, e aquilo que não queria ou não podia dizer em sessão acabará retornando, sob a forma de um ato, no final da história: a revelação desta lateralidade é concomitante ao término do vídeo e ao rompimento da análise, da qual o artista viria a se desligar pouco tempo depois da primeira exibição do vídeo.

Quanto a isso, a hipótese aventada por Nixon acaba remontando à "transferência da transferência" de Laplanche: ora, a dissolução da análise pode significar o deslocamento da transferência para outros lugares e outras possibilidades, o que não traz nenhuma novidade em termos psicanalíticos. Entretanto, a tonalidade confessional que Ligon imprimiu no trabalho foi visto com surpresa e desapontamento pela crítica. Seria o caso de associar esse autocentramento à "estética do narcisismo", proposta em relação ao vídeo por Rosalind Krauss? Para a autora, haveria, neste suporte, uma ação reflexiva – no sentido do que acontece diante do espelho – em cujo seio reside a *alienação* do eu pelo eu. Assim, a ausência de texto garantiria o "fascínio

narcisista" da vídeo-arte. Não obstante, em toda análise a existência do outro está sempre colocada de antemão: o simples fato de que exista "um" outro faz com que o sujeito se remeta ao outro de si mesmo, princípio inexorável de alteridade que o dispositivo psicanalítico veio demonstrar definitivamente. Ora, nada melhor que a dissimetria do enquadre para dar provas desta diferença. "No vídeo de Ligon", por exemplo, "a dissimetria é o princípio organizador. Terapeuta e paciente estão relegados a planos diferentes. Um é visível, o outro não. Um é homem, o outro é mulher. Um é branco e o outro, como se sabe, é negro" (Nixon, 2005b, p. 68).

Este filme não é única obra de Ligon que põe em jogo uma discussão sobre a subjetividade. Seus trabalhos impressos também engendram ponderações sobre o assunto. Portanto, seu vídeo não poderia ser acusado, tão rapidamente, de ser um mero apelo narcisista. Se, para ele, pintar significa o mesmo que adaptar um texto em filme, e se em *The Orange...* ele o faz a partir de sua experiência autobiográfica, nada mais se lhe deve exigir em termos de alteridade, pois é justamente na relação entre esta e a identidade que o sujeito pode se revelar em sua plenitude.

An inadequate history of conceptual art, de Silvia Kolbowski, seria mais um exemplo *sui generis* de problematização do enquadre. Seu processo de criação consistiu em um convite enviado a sessenta artistas para depor, de memória, a respeito de alguma experiência de criação da qual tivessem participado entre os anos de 1965 e 1975. Segundo ela, um número relevante de depoimentos viria a ganhar um tácito matiz analítico: alguns esqueciam detalhes, outros declaravam, ao pé da letra, *resistir* às lembranças, assim como outros *repetiam* episódios etc. História *inadequada* poderia ser "outro nome para a própria psicanálise, porque o sujeito da psicanálise é construído por resistência e repressão, tanto no esquecimento quanto na lembrança". A instalação de Kolbowski, além de ampliar as fronteiras da história da arte conceitual, acaba provocando um debate entre memória e psicanálise. E com seu procedimento, dentro do qual fala e gesticulação são amplamente retratados, evoca-se, mais do que um simples jogo de cena, o "discurso híbrido que constitui uma das principais descobertas clínicas de Freud: que as

palavras e os gestos do analisando podem não carregar a mesma mensagem" (Nixon, 2205b, p. 73).

No filme, a voz de Kolbowski nunca aparece. "Seu papel de estimular e coletar histórias orais é marcada somente pela textura de um silêncio e de uma invisível presença", o que a aproximaria, de modo definitivo, da posição em que se mantém o analista. Vejamos o *setting*: o convidado era instruído a não pesquisar antecipadamente a obra a ser descrita – fórmula que segue a máxima da associação livre –, bem como a "não revelar sua própria identidade e não revelar a autoria do trabalho descrito". Tais regras serão, por vezes, quebradas pelos depoentes, assim como também ocorre dentro da sessão de análise. Deve-se mencionar, neste contexto, que este traço é *parte constituinte* do processo. Assim, Kolbowski teria questionado, "*psicanaliticamente* a história da Arte Conceitual, ao demonstrar que aqueles que a testemunharam, e mesmo aqueles que a produziram, não conseguem se lembrar dela de maneira exata" (2005b, ps. 74-5, grifos meus).

Mas em que medida estas considerações devem ganhar importância no conjunto do que foi trabalhado até então? Afinal, qual seria o fundamento para se pensar o enquadre em meio a um questionamento acerca da reflexão contemporânea sobre arte?

Os problemas apresentados pelas fotografias de consultório e pelos vídeos de Ligon e Kolbowski tocam fundo – aspecto que Nixon não alcança – em uma questão decisiva do quadro psicanalítico, à qual a proposição do enquadre sempre deverá retornar: ora, o pressuposto de uma escuta que seja rigorosamente sensível é a origem mesma das pesquisas freudianas, assim como se pode dizer que a teoria psicanalítica só começa a partir do momento em que a "senhorita Emmy Von N" pede para ser ouvida e *nada mais*. Se a *talking cure* não é um privilégio da psicanálise, nem por isso seu campo de intervenção deixa de ser *exclusivo* no que tange à sua prática. Sem dúvida equivalente a ela, a experiência com a arte é capaz de edificar, de maneira singular ou antecipatória, conhecimentos ilimitados sobre o campo do psíquico.

Em outras palavras, processo e enquadre, escuta e interpretação, experiência estética e experiência psíquica andam inexoravelmente juntos. Em

sessão, a interpretação é representada pelas falas mais ou menos adequadas, embora o mais importante é que sejam "encontradas", isto é, "criadas" na relação. Isto significa que a interpretação é operacional, processual e co-participativa; quando o psicanalista a emite, tem em mente que partirá "por obrigação" das associações que o analisando faz em seu processo particular de regressão. E é assim que a psicanálise com P maiúsculo (teórica *e* clínica) nasceu: no *après-coup* do dispositivo inventado por Freud e só depois do paciente*... Nachträglichkeit*. "Trata-se, no processo analítico", resume Daniel Delouya, "assim como nos privilegiados insights gerados na vida cotidiana, de um *vivido*, configurado como tal quando um elemento recalcado adentra a consciência, ou seja, se torna experiência, vivência afetiva". E o final deste processo se depara com o problema central da práxis: "o contato e qualidade imediata e sensível da coisa do inconsciente" (2003, p. 18). Desse modo, a essência mesma do trabalho "já afasta a psicanálise de todo e qualquer pressuposto do método científico" e de seus recursos quantificáveis, aproximando-se cada vez mais da estética. "O método analítico", lê-se em *Epistemopatia*, "atravessa, visa atingir e resgatar o contato com o *objeto*" (2003, ps. 34-38, grifos meus).

Como sugere Radmila Zygouris, todo o dispositivo da análise comporta duas características pulsionais que aqui nos interessam: "o aspecto estático que imobiliza e usa as pulsões na manutenção da estase e o aspecto dinâmico que leva à mudança" (1999, p. 17). Ainda que o analista seja responsável pelo direcionamento da regra fundamental, isso não significa que o enquadre tem o direito de se fechar *ad absurdum* em uma ritualização de si mesmo, devendo se abrir à dimensão mais ampliada do processo analítico. Antes da relação de transferência, que seria, como penso, uma espécie de "metalinguagem do si mesmo", reside a precondição do contato, "pulsão básica da existência" a ser definida como um vínculo – inédito, por sinal – que nunca se repete. Em paralelo, seria exatamente o que acontece na experiência com as obras de arte, em relação ao que é vivido na atividade de recepção.

Ainda segundo a psicanalista, a análise é um espaço privilegiado para se trabalhar com o "Isto quer dizer aquilo": "isto" – a composição, a obra, o vínculo – sempre demanda um dizer sobre si, sendo que "aquilo" toma o lugar

da interpretação, de um saber, enfim, construído. “Aquilo” é portanto um meio aproximativo para se representar o que é “isto”. Em sessão, continua a autora, o id pode se expressar na presença de alguém que ganhou importância transferencial, o que proporciona um espaço de criação; e o prazer pulsional do id se expressa justamente aí, conclui (Zygouris, 2002, p. 44). Só assim é possível escapar à repetição compulsiva.

No intervalo que vai do “paciente como obra de arte” à “obra de arte como analista do espectador” reside a dimensão sensível de um olhar que é também *escuta*. E no que tange às fronteiras entre a reflexão sobre arte e a experiência psicanalítica, as linhas seguintes pretendem mostrar como isso ainda se mantém possível.

Capítulo 4

Restos e aberturas, cortes e indícios

Georges Didi-Huberman

A problemática inaugurada com a incidência, no circuito da reflexão crítica, das categorias de pulsão de morte, posterioridade, repetição e enquadre impõe uma continuidade que vise o domínio psicanalítico do olhar, uma vez que se destina à recepção de arte. Portanto, para avançar nesta trama de relações que vão da estética à psicanálise, convém adicionarmos, como apontado anteriormente, a esfera de uma escuta conforme privilegiada pelo dispositivo analítico (Green, 1996; Frayze-Pereira, 2005). A despeito das diferenças teóricas que decerto vêm se acumulando, nesse contexto, a partir do pensamento de Freud, parece-me que dispor lado a lado a escuta e o olhar faz com que se construam operações de corte na intersecção das fronteiras.

Ora, se seguirmos a tese de que o paciente pode ser comparado a uma obra de arte, que lugar restaria ao psicanalista? De receptor ou coautor? Os perigos da coautoria talvez estimulem a rejeição de contribuições vindas da psicanálise pela teoria da crítica. O abandono desta modalidade de leitura é justificado em sua própria origem: se a recepção recai na patografia, não pode servir de acréscimo à fortuna crítica. Por essa razão, resta-nos a posição de receptor ou de *analisando* do texto e é com base nessa escolha que pretendo aprofundar a discussão.

É necessário assumir que esta articulação não é nova e remete ao problema da crítica psicanalítica debatida por Green e Laplanche; não obstante, o que ainda pode se tornar questão é observar como se dá a abertura da experiência de recepção à psicanálise e, concomitantemente, como seria possível encontrar afinidades eletivas entre leituras que partem de nichos tão diferentes à primeira vista. Como este trabalho não parte do espectador comum mas daquele a que se pode considerar “privilegiado”, o recorte se permite atravessar o continente para encontrar, nas intervenções de Georges Didi-Huberman, um auxílio na construção de uma leitura que possa enfrentar as poéticas modernas e contemporâneas. Pode-se ainda considerar

que este apelo ao pensamento francês já estava dado no próprio pensamento de Foster, uma vez que ele incluiu, de maneira sistemática, como vimos, a psicanálise lacaniana em todo o seu argumento.

Ao ler o famoso *Le chef d'œuvre inconnu*, que Balzac escreveu na plena modernidade de 1831, Georges Didi-Huberman lança, embora sem mencioná-la, uma intervenção que pode servir à recepção da arte recente. Ao dialogar, do início ao fim, com a práxis freudiana, sua reflexão tem como ponto de partida a famosa pintura aludida no romance para chegar, enfim, a uma hermenêutica brilhante do personagem de Frenhofer. Nesse sentido, e para além dos problemas "pictóricos" que residem ali, em *La peinture incarnée* serão encontrados critérios sólidos para a abertura de um *corpus* cuja estrutura opera em função da interposição dos elementos, estes que por sua vez se apresentam em relação de codependência: nomeadamente, trata-se de *incarnat* (incarno),[1] *pan* (pano), *détail* (detalhe) e *peau* (pele), aos quais me dedicarei ao longo deste capítulo.

Em *Devant l'image*, por outro lado, Didi-Huberman perseguirá questões metodológicas que são fundamentais à disciplina da história da arte. Apoiando-se especialmente no conceito de *sintoma* – que ele retira de Freud e não dos compêndios psicopatológicos –, filósofo edifica sua reflexão a partir dos "restos" de imagem. Nesse ínterim, a conjuntura do sintomático deve ser obrigatoriamente ampliada: "Hoje é de acordo geral que a arte, assim como as formações culturais", indica a esse respeito Silva Junior, "têm para a psicanálise um estatuto análogo ao do sintoma: a teoria analítica deve transformar-se a partir do que neles não compreende" (1999, p. 19).

Por fim, em *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, a problemática se desloca para os limiares que residem entre o olhar e o ser olhado. A partir desta ação "reflexionante", Didi-Huberman deriva uma série de questionamentos a respeito das interpretações que foram feitas ao minimalismo, poética que serviria como uma luva para definir "isso que nos

[1] A proposta de traduzir o *incarnat* por "incarno" é de minha responsabilidade. É necessário indicar que não subsiste, nesta sua teoria sobre a encarnação, "o sopro de reflexão sobre o deus"; trata-se, mais precisamente, de uma vontade de encontrar o substrato da carne do visual, cujo método o obriga no entanto a retomar textos de tradição cristã, uma vez que eles teriam aberto a dialética da imagem por meio da imagem dialética.

olha de volta". Aqui, o trabalho de figurabilidade, concepção à qual Freud emprega máxima importância em sua *Interpretação dos Sonhos*, torna-se chave mestra na compreensão do conceito de *imagem* e de seus processos de formação.

O recorte que escolhe as três obras se justifica, para além das questões por elas trazidas, pelo próprio momento a que se referem. Publicadas entre meados dos anos 1980 e 1990, isto é, *pari passu* ao trabalho de Foster analisado no capítulo anterior, tais leituras, que vão de Fra Angelico à arte *minimal*, projetam-se no futuro e proporcionam o convite à recepção da arte de agora, como é o caso da arte abjeta. Com efeito, em nenhum momento Didi-Huberman se remete a essa poética, já que não é objeto de sua investigação. No entanto, no meu ponto de vista, bem poderia sê-lo. Assim sendo, refazer este percurso, ora representado pela construção intertextual de uma "metateoria", poderia assegurar coerência às interpretações que se orientam com o movimento pendular da temporalidade artística. Em uma operação que vai do moderno ao pós-moderno, assim como da forma ao amorfo, o conjunto de suas reflexões pode revelar indícios e canais de influência a serem aproveitados pela recepção de arte que se considera implicada.

4.1) Estranha temporalidade: a quadratura do olhar amorfo

"O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha". É deste modo, a partir de uma condicional, que Georges Didi-Huberman inaugura sua intervenção em *O que vemos, o que nos olha*. Nesta reflexividade primordial, da qual Merleau-Ponty tinha plena consciência, só é possível ver na medida em que somos vistos pelo mundo. Inelutável, contudo, é a "cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha". Ao abrir os olhos para ver o que está lá fora, algo nos olha de volta, permanece ali, inflexivelmente, a cada piscada, para então se dividir em dois, olhando-nos de dentro e assim produzindo imagens psíquicas.

O ato de ver nos remete “a um *vazio* que nos olha”, acrescenta Didi-Huberman, “nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (1998, pp. 29-31). Este vazio constitutivo, experiência quase biológica da existência humana, deriva-se também em duas outras partes, sendo uma delas a dimensão de falta ou de ausência, onde a visualidade funciona como dínamo dialético de “desejo e vida”, “vida da visão”, como o filósofo considera (p. 129), sendo a outra representada pelo luto e pelos seus desdobramentos, na medida em que é entendido como o resultado de um trabalho psíquico que deve ser feito quando alguém se depara com a morte.

Ao comentar o *Ulisses* de Joyce, Didi-Huberman compreende que se a matéria do pensado é altamente complexa (“diáfano, adiáfano”, “inelutável modalidade do visível”), nem por isso ela deixa de ser *física*, “algo que passa através dos olhos” assim como uma “mão passaria através de uma grade”. Isto porque a visão sempre se depara com o volume inexorável do corpo humano, unidade na qual residem coisas “de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos”, assim como “o próprio olho” (1998, p. 30). É desta maneira que o olhar implica o olhado, como “se a invenção de uma imagem, por mais simples que seja, correspondesse primeiro ao ato de construir, de fixar mentalmente um *objeto-questão*”, imagem-objeto que é um quase-sujeito, objeto-fenômeno que sirva à satisfação buscada pelo olho. “Algo como aqueles cofrezinhos de chumbo, de ouro ou de prata que, nas fábulas de nossa infância ou de nossa literatura, encerram os destinos ou os desejos inconscientes de seus heróis” (p. 106).

No momento em que a *coisa* ganha contornos de imagem e enfim se apresenta ao olhar de outrem, sua aparição configura uma “irrecusável sensação de paradoxo” (Didi-Huberman, 1990, p. 09) frente à qual o sujeito pode se perceber mais ou menos insatisfeito. Em todo caso, a imagem-paradoxal alude à “arqueologia de coisas esquecidas ou despercebidas no interior das obras desde sua criação, seja ela mais recente ou mais antiga”. Fazer portanto da insatisfação um discurso significa construir arenas singulares de conhecimento sobre a arte. Trata-se, nesta ocasião, de uma recepção que conjuga um objeto privilegiado com um espectador também privilegiado. Em outras palavras, a insatisfação pode ser o motor que conduz ao exercício de

reflexão estética, atividade cujo ponto de partida deve ser, invariavelmente, a própria obra.

Sendo ou não assumida uma relação de consanguinidade entre teoria e crítica de arte, resta um segundo questionamento que vai de encontro à protetora "suposição de saber" sob a qual o pensar crítico pode se esconder, tal como ocorre no caso do "médico especialista que se dirige a seu paciente com a autoridade de direito" (Didi-Huberman, 1990, p. 10). Seu tom de certeza deve ser atacado enquanto durar sua resistência em assumir o caráter artesanal, ficcional e inventor da reflexão sobre a arte. De acordo com Didi-Huberman, os livros tradicionais de história da arte – de "Vasari a Panofsky", como propõe – ambicionam oferecer um objeto a ser reconhecido em "todas as suas faces", sem restos, portanto. Essa tradição de história sempre se apresenta "completa": seu espírito totalizador produz, como resultado imediato, uma ciência na qual se traduzem conceitos em imagem e imagens em conceito, nada mais. Mas vejamos mais de perto:

> Colocar seu olhar sobre uma imagem de arte torna-se, portanto, saber denominar tudo isto que vemos – de fato: tudo aquilo que se lê no visível. Há aí um modelo implícito de verdade, que sobrepõe estranhamente a *adæquatio rei et intellectus* da metafísica clássica a um mito – positivista, por sua vez – de omnitradutibilidade de imagens. (...) Como pudera se constituir – e com tamanha evidência – um tal fechamento do visível sobre o legível e daí em diante sobre o saber inteligível? (1998, p. 13).

Por essa razão, Didi-Huberman indica a urgência de uma "história crítica da história da arte" cujo método desejaria investigar justamente aquilo que a outra diz *e* não diz, bem como tudo o que porventura nega. Destinada a produzir "todos sem partes", esta recepção tentaria superar o "iconografismo da escultura tradicional" bem como "o ilusionismo da pintura moderna". Nadando contra a corrente, a postura sugerida por Didi-Huberman exige uma "metacrítica" em plena força, e é em vista desta necessidade que o apelo à obra freudiana ganha relevância em sua teorização. Em outras palavras, a

metapsicologia é trabalhada no seu pensamento a partir de um paradigma *crítico*, que de fato é próprio à psicanálise e *a priori* antipsicopatológico. Esperar do freudismo "uma clínica das imagens de arte ou um método de resolução de enigmas tornar-se-á tão simplesmente ler Freud com os olhos", escreve o autor, deixando à margem toda a riqueza que a *escuta* das obras pode revelar. Convém reconhecer que no interior de sua "teoria estética" sobrevivem posições metodológicas que estão intimamente comprometidas com a práxis psicanalítica. O cuidado é dado de antemão: "Exprimir as coisas em termos de sobredeterminação comporta, é necessário reconhecer", declara, "a desvantagem de deixar tudo em um mesmo nível de existência, e então em um sentido de se suspender a interpretação" (1990, p. 145).

Ora, a suspensão de sentido é, no entanto, marca decisiva da escuta em análise: a regra de ouro da associação livre se articula à atenção flutuante de modo a compor a situação do enquadre. Basta lembrar a origem mais remota das primeiras pesquisas freudianas: a teoria psicanalítica só nasce a partir de uma escuta sensível que, imiscuída na relação entre analisando e analista, pôde assegurar a forma com a qual a identificamos até hoje. Como vimos no capítulo anterior, a interpretação do analista é, em sessão, sempre encontrada – isto quer dizer que ela seja processual, criada portanto. Partindo de seu próprio contexto, Didi-Huberman afirma que

> Fazer a história de um paradigma visual torna-se então fazer a história de uma fenomenologia de olhares e de tatos [que] exige encontrar a articulação de dois pontos de vista aparentemente estrangeiros, o ponto de vista da estrutura e o ponto de vista do acontecimento – quer dizer, a abertura feita à estrutura. Ora, que podemos conhecer de singular? Eis uma questão central para a história da arte: uma questão que a aproxima, do ponto de vista epistemológico – e longe de toda "psicologia da arte" – da psicanálise (1990, p. 40).

Como o autor declara abertamente, a influência neokantista da iconografia de Panofsky[2] não teria melhorado a condição presente historiografia da arte: abrindo somente para melhor fechar, o enquadramento esquemático no qual se apoia deixa pouquíssimo espaço para a "*negatividade* inalienável de um não-saber" que é inerente ao campo da arte (Didi-Huberman, 1990, p. 13). Nesta perspectiva de entrada ao negativo, a dimensão do saber não se revela apenas como sinal, via respostas brandas e verdades domesticadas. Com a insistência em que vão se repetindo, os vazios surgem então como *sintoma*, choque de imagem que requer acesso a diferentes linguagens. Seguindo esta linha de raciocínio, observa-se a que ponto a eficácia da leitura dependerá das vicissitudes metodológicas escolhidas.

O maior obstáculo da iconografia panofskyana pode ser observado no uso que a teoria faz do conceito de representação. Entendido *grosso modo* como a junção de camadas primárias e secundárias de significação formal, a leitura exigiria um nível de inteligibilidade que se aparenta ao processo do deciframento. "Na poética das artes figurativas", sugere Robert Klein, "um grande papel é representado por toda uma classe de símbolos não explícitos, para não dizer *inconscientes*, em que *coisa* e *significação* parecem quase confundir-se" (1998, p. 315, grifos meus). Contudo, o recalcamento desta "coisa inconsciente" feito pela iconografia se transforma em fator de prejuízo no jogo da interpretação, fazendo com que a leitura deixe de ser jogo para virar *esquema*. A enorme necessidade de se encontrar tendências "essenciais" da mente humana no interior dos "sintomas" culturais talvez seja, precisamente, seu calcanhar de Aquiles.

Em termos epistemológicos, seria possível afirmar que estamos diante dos efeitos decorrentes de uma velha ferida narcísica, que não é outra senão a que fora imposta à vontade de totalização. Passados séculos de filosofia e ciência, a responsabilidade pela ferida ainda continua sob a responsabilidade do pensamento freudiano. Foi somente com o advento da psicanálise que o eu

[2] A questão se dirige ao método iconográfico que Panofsky aplicou "a certas obras da Idade Média e do Renascimento" (Didi-Huberman, 1990, p. 16); a meu ver, podemos incluir nesta crítica, por extensão, a própria concepção de psicanálise aplicada, no sentido por mim explorado no primeiro capítulo deste trabalho.

– unidade irredutível das ortopedias do pensar – deixaria de ser o senhor de sua própria morada.

> Se o nome de Freud aqui vem fazer frente ao de Kant, não é para estabelecer a disciplina da história da arte sob o jugo de uma nova concepção de mundo, de uma nova *Weltanschauung*. O neofreudismo, como o neokantismo – tanto quanto toda teoria investida de um pensamento potente, se encontra longe de estar no abrigo de usos espontâneos, sejam mágicos ou tirânicos. Mas há incontestavelmente, no campo freudiano, todos os elementos de uma crítica de conhecimento próprio para se retrabalhar em profundidade o estatuto mesmo disto que chamamos genericamente de ciências humanas (Didi-Huberman, 1990, p. 14).

Para produzir uma leitura nestas bases, Didi-Huberman se posiciona em favor de uma implicação. Desprovido de códigos *a priori* e consentido às livres associações, por outro lado, este ato de produzir *cortes* no visível assegura para si a tensão entre o mundo de aparências da imagem (o imaginário, por assim dizer) e seu Outro traumático, sintomático. Agregando um modo de trabalhar que, como o próprio autor reconhece, não é novo, sua leitura inclui níveis de "exigência impossível do visual" em cujas determinações residem cargas significativas de contradição. É assim que a teoria pode se afastar do conceito metafísico de Ideia. Ancorada em Walter Benjamin, ou melhor, no "entrelaçamento da forma produzida e da forma compreendida, ou seja 'lida' (não decifrada como tal, mas *retrabalhada na escrita*)" (1991, p. 181), esta teoria põe em prática um trabalho de desligamento que respeita as condições próprias de legibilidade (*Lesbarkeit*) da imagem. "É evidente que essa noção de legibilidade, extremamente original", prossegue o teórico, "opõe-se de antemão a toda compreensão vulgar ou neopositivista do 'legível'", quer dizer, o esquematismo iconográfico que é criticado desde o início de *Devant l'image* e que se pretende capaz de reduzir a leitura a seus "'temas', a seus 'conceitos' ou a seus 'esquemas'" (1991, p. 182).

Se não há espaço para o fechamento, as lógicas que visam decifrar a imagem – a própria ideia de aplicação – teriam muito pouco a fazer. Porém, esta leitura, *dialética* "porque explosiva, portanto fascinante, permanece ela mesma ilegível e 'inexprimível' enquanto não se confrontar com seu próprio destino, sob a figura de uma outra modalidade histórica que a colocará como *diferença*" (Didi-Huberman, 1991, p. 183). É portanto admissível compreender, como efeito de diferenciação, que cada obra de arte contém em suas próprias fronteiras o *gérmen* transformador das formas aceitas como obra.[3] Basta indicar que, com efeito, em cada momento histórico da arte surge um tipo mais ou menos hegemônico de discurso que conseguiria se impor com força maior. E a combinação entre insatisfação e sensibilidade lança pistas ao que se institucionaliza neste discurso, sendo ele oficial ou não.

Nas palavras de Didi-Huberman,

> O crítico de arte, com efeito, se acha diante de seu próprio vocabulário como diante de um problema de faíscas a produzir de palavra a palavra, friccionando, por assim dizer, palavras com palavras. Como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha?

A resposta para este ato reflexivo não é encontrada na simplicidade da descrição, assim como não está na "vontade de fechar um sistema conceitual", mas em

> seu constante desenvolvimento, seu constante dilaceramento pelo friccionar aporético, fulgurante, de palavras capazes de prolongar de certo modo a dialética (a crise) em obra na imagem. Tal seria a tarefa do historiador-filósofo, [...] seu trabalho sempre recomeçado com as palavras e seu poder de *originalidade* (Didi-Huberman, 1998, p. 184).

[3] É o que se pode dizer diante da tese: "Assim, a fenomenologia dos volumes negros de Tony Smith terá produzido um efeito *crítico* na história moderna da escultura americana" (Didi-Huberman, 1998, p. 183).

Aos olhos de Didi-Huberman, o problema exige esta posição não apenas do receptor mas também da obra criticada, em virtude de que ela exerça em si mesma uma função crítica, assim como "o crítico da obra *faça ele mesmo obra*". Trata-se, em outras palavras, de uma intensa demanda de transformação interna que muito se aproxima, aliás, como não poderia ser diferente, da reflexão estética contemporânea aqui selecionada: "pois lá onde a obra se transforma em outras, também a crítica deverá se transformar em outras (outras críticas, e mesmo outras obras)" (1998, p. 187).

A noção de imagem dialética adquire seu pleno sentido nesse contexto. Entendida como eficácia de *instabilidade*, ela age como expressão máxima das "formas em formação", tal como se estivéssemos diante de uma porta que não sabemos se está meio aberta ou meio fechada. Em outras palavras, a imagem dialética, imagem crítica em si mesma, é nada mais que a dialética da imagem: modificando as regras atuais de seu próprio jogo, a imagem crítica dirige ao outro, seja ele historiador, crítico, filósofo, leigo ou psicanalista, o trabalho da recepção. E ao final destas torções, a dialética se revelará no ato do "réveil*"* – o grande despertar, segundo concebera Walter Benjamin. Nesse sentido, se se trata, de fato, de *réveiller*, no entanto não existe despertar sem um sonho (*rêve*) do qual se desperta.

Ainda quando operam o esquecimento ou a privação onírica – sabemos disso desde a *Traumdeutung* –, o trabalho do sonho nunca se entrega em sua totalidade, deixando assim seus rastros, "refugos" ou "'restos noturnos' que continuarão trabalhando – infletindo, transformando, 'figurando' – a própria vida consciente" (Didi-Hubermanm, 1998, p. 189). É preciso estar dormindo para acordar: ora, toda mudança de estado não implica uma mudança de tempo? Amparado em Benjamin, Didi-Huberman propõe um conceito de história que poderia servir, não por coincidência, de complemento à tese sobre a posterioridade, tal como ela foi desenvolvida no capítulo anterior. A dialética do tempo assume a existência de uma série de atravessamentos possíveis entre passado, presente e futuro. "Então compreendemos que a imagem dialética – como concreção nova, interpenetração 'crítica' do passado e do presente, sintoma da memória – é exatamente aquilo que produz história" (p. 177).

O que mais se coloca em evidência nesta imagem é o impacto produzido pela condensação dos vestígios, dos indícios ou destroços que serão apresentados em *detalhe* ao sonhador (como não lembrar da *Venus*?). A psicanálise, por sua vez, sabe disso há um bom tempo. Não se deve tomar como "objeto de atenção todo o sonho", Freud escreveu a respeito, "porém os fragmentos singulares de seu conteúdo" (1900[1996], p. 125). Na situação de análise, interessa saber quais são os sinais, qual o colorido desse fantasma que representa aquilo que um dia foi o *objeto* original, sombra fugidia das experiências psíquicas elementares. "É essa a sombra do objeto, quando cai sobre o ego", sugere Christopher Bollas, "deixando no adulto alguns traços de sua existência" (1992, p. 16). O detalhe, nesse sentido, é um veículo de escape, pois proporciona o acesso a certas pistas que por sua vez remetem a um contexto mais amplo. Não obstante, sua manifestação se expressará de acordo com os sinais íntimos de sua face oculta, tanto mais anacrônica,[4] conflituosa ou suspensa ela seja.

Ora, o detalhe já não havia funcionado como ponto de mudança estratégica da relação entre Freud e a experiência estética? Investido de uma força interpretativa extraordinária, a leitura que o psicanalista dirige à estátua de Michelangelo – imagem que na capela de São Pedro havia capturado com tanta paixão, e como nenhuma outra, seu olhar –, prova-o de maneira cabal. Afinal, o detalhe, na medida em que encarna o indício, seria um meio "visual" equivalente ao exercício da prática psicanalítica (Freud, 1910[1996]). Além do mais, é também o detalhe que, no contexto da sessão, suscita à escuta as ferramentas da associação livre e da atenção flutuante. Mas não só: sua pertinência se estende ao caráter sensível da experiência com a arte, como Freud percebeu. Na opinião de Françoise Coblence, o cuidado de Freud em respeito ao detalhe possuiria uma origem mais estética que técnica: segundo a autora, sua atenção testemunha uma séria preocupação relacionada à *forma*.

> Foi tanto nas obras de arte visíveis quanto nos textos que Freud encontrou aquilo que desencadeou nele a exigência de pensar,

[4] Para ele, ademais, a reflexão dialética benjaminiana demonstra ter afinidades eletivas com o trabalho de Carl Einstein, historiador da arte que foi contemporâneo de Benjamin.

> como se ele tivesse que se livrar do fascínio através da observação (o *Moises* de San Pietro in Vincoli), do mistério através da investigação (a Sant'Anna) e do encanto através da interpretação (a Gradiva). Mas, a princípio ele se deixou arrebatar, captar por uma imagem, um movimento ou um andar, numa captura que é a única passível de provocar o despojamento de si e a falência de qualquer pensamento garantido (Pontalis, 1991, p. 208).

Por outro lado, assim como aponta Didi-Huberman, o detalhe também possui, a tomá-lo no senso filosófico comum, três funções básicas. A primeira é *recortar*, talvez o mais óbvio de seus empregos: todo detalhe é nada mais nada menos que um recorte. Mas o detalhe também possui a função de *aproximar* – eis a segunda –, no sentido de que o olhar que se dirige ao que foi recortado se esforça para focalizar: toda visão demanda aproximação e profundidade. Por fim, e uma vez que se apresenta como parte, o detalhe pressupõe uma operação de inversão simétrica e, por essa razão, integra o todo da imagem. Conhecemos, desde o surgimento da *Gestaltpsychologie*, a obrigatoriedade psicofísica entre parte e todo. "O detalhe é um pedaço do visível que se escondeu e que, uma vez descoberto, se exibe discretamente e se deixa definitivamente se identificar (no ideal)". Apreensível ao olho, "o detalhe é considerado *a última palavra* do visível" (1990, p. 317).

Dadas as funções, o que resta, enfim, da relação entre o olho e o detalhe? Para o historiador, tem-se o reconhecimento de uma dialética que se apresenta, "de pronto", sob os contornos *d'un coup visuel* que, de tão inquietante ao espectador, faz implorar por uma *abertura* cada vez maior de sentido: "trabalho do diáfano e trabalho do pano" (Didi-Huberman, 1998, p. 123). Ora, se se exagera na focalização do detalhe, o olhar é ofuscado; noutra sentido, se o olho está muito próximo do objeto, perde-se: a matéria deixa de ser detalhe para se transformar em *pano*. Nessa situação, procuramos "o detalhe para encontrá-lo", escreve Didi-Huberman, "no entanto cairemos de surpresa no *pano*" (1990, p. 317).

O detalhe está para o manifesto assim como o pano está para o latente: o fio de extensão contida que configura o primeiro é inversamente proporcional

à intensidade explosiva do segundo. É para "além do princípio do detalhe" que se localiza a desmesurada apreensão do pano. Embora latente, "o pano *salta aos olhos*, mais frequentemente no primeiro plano dos quadros, frontalmente, sem discrição". O paradoxo reside aí, precisamente: o pano "não se deixa identificar ou fechar"; mas uma vez "descoberto, permanece problemático" (Didi-Huberman, 1990, p. 317). É preciso mesmo olhar o que faz saltar aos olhos, eis a conjuntura do pano. O detalhe, por outro lado, tem uma definição precisa: "seu contorno delimita um objeto representado, algo que possui lugar, ou ainda que tem seu lugar no espaço mimético; sua existência tópica é portanto especificável, localizável, como uma inclusão". Todavia o pano, *real* da pintura, delimita, do contrário, "menos um objeto que uma potencialidade: qualquer coisa *se passa*, passa, extravaga o espaço de representação", acresce Didi-Huberman. O pano resiste a se incluir no quadro "porque ali causou explosão ou intrusão" (1990, p. 315). Parece inclusive possuir um teor análogo ao que foi introduzido por Proust em *Em busca do* tempo perdido: "a preciosa matéria do pequeno pano no muro amarelo",[5] sua complexa "ossatura". Não se exclui, de sua definição, o teor onomatopeico de um "pá", uma surpresa ou incandescência.

Se o pano se remete ao real é porque ele conseguiria imprimir "furos no simbólico", como indicava Lacan. E, seguindo a mesma linha de raciocínio, se sua consistência é paralela à da coisa, então o pano se encontra em relação de intimidade com o *incarno*. Objeto de reflexão estética que vêm de Cennini a Diderot, passando por Hegel e Merleau-Ponty, o *incarnat* é a operação visada *ad absurdum* pela pintura de Frenhofer. Expressão de sua busca trágica por um não-sei-quê de cor e forma, o incarno é a pura exigência fugidia de carne em obra, substância colorida e portanto viva que subjaz à experiência estética. Se então a cor, "voz da carne", sabe demonstrar que "não é simplesmente algo a ser depositado sobre seu 'objeto', mas constitui o aparato mesmo" do trabalho de arte, pode-se então concluir que "ela se torna aquilo que restitui

[5] Esta noção, *pan* originalmente, encontra muitas barreiras de tradução. Uma demonstração mais concreta se dá em *Devant l'image*, onde Didi-Huberman se debruça sobre *La dentellière,* de Vermeer (1990, pp. 298-306). Frédéric Vinot lança um extenso comentário sobre o termo em "Du pan du tableaux au pan du transfert" (2009, pp. 191-200), lembrando que o termo parte de Proust. Stéphane Huchet (2001) propõe a tradução por *pano*, que aqui adotarei, por seu caráter mais pragmático.

‘vida’ e ‘natureza’ à pintura, algo que ela visa tradicionalmente” (Didi-Huberman, 1985, p. 21). Esta coisa animada – isto é, formada de sangue e de carne, e que neste sentido garante o estatuto ontológico da obra em que se atualiza, ainda que seja nada mais que uma simples passagem – representa toda a potência criadora que conduz a imagem da amorfia à forma.

> É necessário então interrogar-se sobre este *incarno*, a começar pela impossível decomposição da palavra. *In* está dentro, está acima? E a *carne* não seria aquilo que designa em todo caso o sangramento absoluto, o informe, o interior do corpo, por oposição à sua superfície branca? Então por que *as carnes* são constantemente invocadas, nos textos dos pintores, para designar seu Outro, quer dizer, *a pele*? É sem dúvida porque este equívoco mesmo, esta impossível decomposição constituem de antemão uma das maiores fantasias da pintura. E a fantasia não é o sonho que abre parêntese com respeito à prática, mas uma relação que se estabelece com o objeto de desejo ao ponto em que se desvia da atenção e da ação, não conscientemente, ao dividir o sujeito. A fantasia se desvia da obra e a convoca, engendra, divide (Didi-Huberman, 1985, p. 24).

Trata-se, noutro ponto de vista, de uma ambiguidade radical que sustenta, ao artista, a conquista de um saber. Sua principal decorrência consiste na atualidade de um estilo ao qual ele se autoriza e desenvolve. Caso contrário, o incarno deixa o artista à deriva, condenando-o à superfície aporética de um pintor que não fará outra coisa senão deformar suas imagens.

O *pathos* angustiante desta oscilação implica os limites do corpo, pois extrai da percepção a sua matéria subjacente, concomitantemente superficial e transparente, do sintoma. Este colorido-limite estará, no entanto, subjugado sempre a dois “imperativos categóricos”, que são os da “configuração fantasmática” e da conjuntura do “entre-dois”. Assim, na medida em que compartilha a forma do sintoma, representa uma realidade de duas faces, dando a ver o dentro (carne) pelo fora (pele) e vice-versa. Matéria fluida, o incarno se estrutura no interior das trocas entre profundidade e superfície, terminando, diabolicamente, por “enganar o pintor” – assim como, por

suposição, o espectador. Afastado do princípio de identidade, o incarno representa o "relevo orgânico do problema figural da superfície" (Didi-Huberman, 1985, p. 24).

Quando retoma o sonho de injeção em Irma, sem dúvida o mais ilustre da literatura psicanalítica, Didi-Huberman sente a presença das qualidades impalpáveis desta matéria esquiva: "Existe aí uma terrível descoberta, aquela *da carne que nunca vemos*, o fundo das coisas, o inverso da face, do rosto, das secreções por excelência, a carne de onde tudo sai, ao que é o mais profundo do mistério, da carne enquanto sofrimento". Em outras palavras, o que se dá a ver é "sua forma em si mesma", sendo ela qualquer "coisa que provoca angústia", ou melhor, tudo aquilo que está bem longe de nós e "*que é o mais informe*" (1985, p. 126, Freud, 1996 [1900], pp. 128-141).

Cabe mencionar que, no pensamento inconsciente do sonho, Freud e seus colegas chegam à conclusão de que Irma havia sido "infectada por uma seringa suja, na qual havia uma solução de trimetilamina, uma das substâncias produzidas pela putrefação do esperma" (Mezan, 2002, p. 42). Nestas circunstâncias, a imagem onírica faz prevalecer um tipo de horror que sem muita dificuldade se pode associar às imagens abjetas de Sherman ou Kelley discutidas pela intervenção de Foster. Com isso, vejo-me obrigado a adiantar parte das conclusões deste trabalho: a meu ver, aqui o sujeito é levado a se deparar com espaços psíquicos muito anteriores à diferenciação sexual, ou, em termos mais precisos, anteriores à separação primária entre eu e outro, matéria que se continuará investigando até o momento de encerrar.

Esta coloração de fronteira, tão sexual quanto a pulsão, e que remonta à *lucidezza* aristotélica de Dolce, ganha contornos modernos a partir do que se poderia chamar de uma *histerização* do corpo feminino na pintura, fenômeno vivido na tradição médico-fisiológica que surge na Renascença e vai até o século XVIII, porventura como efeito do fascínio surgido na história da visibilidade da mulher (Didi-Huberman, 1981). O princípio da *alloiôsis*, tal como o teórico o recupera, traduziria de maneira mais apropriada o aspecto sintomático deste incarno, assim como melhor definiria aquilo que o complementa – violência disjuntiva que lhe é inexorável: caos e síncope

alocados nas zonas convulsivas da obra. Eis a relação dialética entre o incarno e o pano. A pele, por outro lado, funciona aqui como invólucro, forma formada que sustenta a aparição da quadratura.

Articulados os termos da estrutura – pele, pano, incarno, detalhe –, não estaríamos diante de uma metateoria? Assim como a reflexão sobre o real, o estranho interesse pela carne de dentro não seria também o exercício de uma lógica regrediente, cuja estrutura se revelaria em proximidade com a metapsicologia? Ora, perseguir esta *desmatéria,* que vai ganhando imagem ao longo de um processo recepção, implica um outro desvio que conduziria o espectador aos caminhos do pulsional.

Cabe referir que, a princípio, o caráter dinâmico desta metateoria funciona conforme a flexibilidade própria do fenômeno plástico; enquanto trabalho formante, a "plasticidade designa a propriedade que um corpo possui de se modificar", declara a esse respeito Françoise Coblence, "mas também de conservar suas modificações". Nestas circunstâncias, o plástico asseguraria a possibilidade de se "mudar de forma e de se manter uma forma", permitindo conjugar movimento e estabilidade ao mesmo tempo. "As artes ditas plásticas, a matéria dita plástica, as substâncias ou os alimentos plásticos", prossegue a filósofa, "têm em comum o dar e tomar forma, o poder de modificar essa forma dentro dos limites que são os da resistência de seu material" (2005, p. 13).

Ora, foi precisamente com "A pulsão e seus destinos" que Freud procuraria lançar uma primeira sistematização à plasticidade deste conceito-chave, dando-lhe por assim dizer uma *figurabilidade* singular no universo das ideias psicanalíticas.

Ponto de partida: pulsão não é instinto, e quanto a isso Freud é bastante claro. A noção de instinto propriamente dita (*Instinkt*) quase não se manifesta no conjunto da obra freudiana; quando ocorre, pretende designar apenas a vida animal do ser humano. E embora se inicie com esta tonalidade, o texto freudiano não se apoia em nenhuma teoria behaviourista ou etológica, mas pretende indicar um padrão hereditário e estável de comportamentos. A constante funciona a partir de uma tensão somática inicial cuja ação demanda objetos de satisfação e de relaxamento duráveis, a partir de esquemas inatos

que são fixos e possuem finalidade adaptativa. Portanto, se a pulsão é um estímulo para o psíquico, então ela surgiria de fora do aparelho, fazendo-lhe exigências de satisfação. Quando capturada pelo aparato psíquico, a pulsão passa, em seguida, a funcionar de acordo com as suas leis intenas.

Além disso, a pulsão também não se confunde ao "estímulo mental" (*Reiz*, excitação fisiológica), que funciona de acordo com o arco reflexo da ação-reação. A premissa biológica é de que o sistema nervoso tende a se livrar dos estímulos que chegam, procurando rebaixá-los a um nível mínimo. Assim, o funcionamento visa conservar o organismo isento de estimulação, seguindo os princípios de constância (mais baixa intensidade possível) e de prazer (isto é, de evitar o desprazer).

Neste início de teoria (1915), a pulsão será concebida, em Freud, a partir de uma dualidade entre o sexual e a autoconservação (ou pulsões do eu); esta divisão, entretanto, receberá alguns reparos a partir da criação da Segunda Tópica, realizada por volta de 1920 com a introdução da pulsão de morte. Embora significativa, a mudança não procura estabelecer torções estruturais, pois mantém o sexual no papel determinante, uma vez que a urgência do "prazer de órgão" nunca deixará de ser a finalidade visada (e repetida) pelo sujeito do inconsciente.

Sob este ponto de vista biológico, a *Trieb* é aquilo que se situa *entre* o psíquico e o somático. Como define Freud, trata-se de "uma medida de exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo". A pulsão é, portanto, um representante (*representänz*) da estimulação interna, surgindo do anímico para requerer o corpóreo. A hipótese inicial de Freud só divide as pulsões em sexuais e de autoconservação na medida em que elas organizam duas ordens particulares de demanda, o que faz com que sejam, logo na origem, *parciais*. Sua satisfação, por conseguinte, é determinada pela mesma estrutura de funcionamento.

A montagem do sistema pulsional depende de quatro componentes essenciais. Em primeiro lugar, toda pulsão é movida por uma pressão interna – a *libido* –, que é o seu trabalho motor. Medida de exigência de força, esta pressão (*Drang*) exige a contrapartida de uma descarga. Sua tarefa final é a de

encontrar satisfação (*Befriedigunderlebnis*) – satisfação que, a propósito, é sempre parcial, pois carrega as marcas de uma experiência original –, eliminando ao mínimo possível o coeficiente de estimulação. É este o *Ziel*, o alvo da pulsão; caminho paradoxal que segue para suprimir a estimulação na fonte, sua finalidade é contornar o objeto, como sugeria Lacan. Não obstante, como a satisfação plena é apenas uma ficção, o alvo se expressa pelo retorno em circuito, *Verkehrung*, conforme Freud propõe (1900[1996], p. 176), repetindo-se no vai-e-vem. Mas a pulsão também possui uma origem – *Quelle* – que é localizada no corpo e experienciada como zona de borda, ou seja, de um processo somático que precipita inscrições econômicas no psiquismo: é a representação que um estímulo originado em um determinado órgão vem a ganhar. Portanto, a fonte se localiza nos limites corporais, ou, em termos fenomênicos, nas estruturas que exercem função intermediária entre o *Innenwelt* e o *Umwelt*, zonas que inclusive engendram ou não estádios – o ânus, a boca, e os genitais, por um lado, o olhar e a voz de outro.

Deixemos em separado o *objeto* (*Objekt*), pois, como Freud indica, trata-se do elemento mais *variável* da pulsão. Em poucas palavras, compreende-se por objeto o meio pelo qual a pulsão procura se satisfazer. Seus contornos possuem alta ressonância psíquica, uma vez que, na distância entre a pulsão e seu objeto, interpõem-se desejo e fantasia. *Objekt*, neste sentido, é diferente do *Gegenstand*: enquanto este dá sentido às coisas que estão no mundo, aos objetos-fenômeno que se oferecem à percepção, o primeiro diz respeito ao fator de construção, a uma síntese de representações. O que é investido na dinâmica pulsional não é uma representação "de" objeto, como se costuma dizer, mas uma "representação-objeto" (*Objektvorstellung*). Funcionando segundo o princípio da identidade de pensamento, o objeto busca restabelecer uma unidade com os resquícios das primeiras experiências de satisfação com as quais o sujeito se deparou. Para a pulsão, desse modo, o objeto estará para sempre perdido. Em sua procura, só consegue tateá-lo.

Apresentar este panorama sobre o conceito de pulsão tem o sentido de estabelecer uma relação entre seus componentes e a dialética do olhar e da imagem proposta por Didi-Huberman. A meu ver, a desmontagem dos elementos, indicada pelo historiador em sua leitura do *Chef d'œuvre inconnue,*

revela uma intenção análoga à montagem metapsicológica da *Schautrieb*. É assim que a decomposição em quatro termos (pano, pele, detalhe e incarno) revelaria, no que tange à forma, um movimento de retorno ao pré-simbólico, isto é, a um momento anterior à representação, assim como se dá com a matéria pela qual se "formam" as pulsões. Se a obra de arte é objeto-fenômeno para o olhar, este por sua vez deveria sê-lo à pulsão, uma vez que o olhar seria o objeto da pulsão escópica.

Desse modo, a experiência estética nos permitiria sustentar que, em algum nível, a ideia de sublimação ainda sobrevive enquanto processo e destino. Longe de se associar à beleza ou à idealização, toda criação artística trabalha visando à formatividade. O que a crítica em geral pretende atacar é a lei da verticalidade da recepção e a natureza sufocante da leitura gestáltica. Se retirarmos do conceito o caráter de "pureza" que com frequência lhe é empregado – e isso inclusive no interior da própria psicanálise, quando o define como mecanismo de defesa do ego –, talvez se torne desnecessário falar em "dessublimação", categoria que aparece com relativa frequência no cenário da crítica de arte contemporânea.

Retornando à metapsicologia, mesmo esta primeira associação não pretende insinuar que toda a fenomenologia do olhar se restringe à pulsão escópica. Como adverte Pontalis, a condição de parcialidade das pulsões desautoriza pensá-lo. Seria um equívoco deixar com que o universo do olhar se esgote nas cercanias do escópico: pode ser que esta pulsão defina "mais o órgão captado pelo objeto que o próprio olhar". E ainda que as teorias possam almejar aprisioná-la, a visão do pintor – este é sem dúvida o melhor exemplo – nunca é "inteiramente estimulada" pela pulsão, uma vez que o artista tem o poder "de restituir à visão o conjunto da percepção" (1991, p. 207).

Em Freud, o olhar sempre foi mais do que o simples *Blick* – "expressão dos olhos, a relação dos olhos com o objeto considerado" (Assoun, p. 47). Optando por *Schauen*, o criador da psicanálise pretende integrar tanto o "dirigir o olhar para alguma coisa" quanto o contemplar, "deixar pousar o olhar sobre o entorno". No verbo alemão, deve-se sublinhar, há um recurso de injunção e de intrusão. A pulsão de ver seria, nestas circunstâncias, uma verdadeira sequela

do enigma visual construído no perímetro ao redor do *fallus*, objeto ausente-presente que simboliza a primeiríssima separação eu-outro.

> Conviria, quando alguém se propõe tratar do visual, no pretender incluir tudo unicamente na categoria do olhar. O campo visual é imenso, e talvez não seja unificável. Entre a observação, por exemplo, que mantém o objeto a distância, e a contemplação, que se apoia nele, a distancia é considerável, assim o é entre a olhadela do sedutor e o olhar apaixonado da melancolia amorosa, entre as fotografias posadas de um Nadar, que revelam a interioridade, e a metralha do repórter profissional, que pulveriza a superfície. Logo, sobre o visual não há visão de conjunto, inadequada por natureza a seu objeto (Pontalis, 1991, p. 221).

Ainda que não tenha sido compreendida em toda sua extensão, como assinalou Freud, a pulsão de ver "não é senão uma das funções suscetíveis de fixação" (Assoun, 1999, p. 49). A experiência de ver o sexo nu – forma visual que, com efeito, poucos discordariam, não é "bela" – revela o fator libidinal do olho. Ao lado do cheiro e do toque, primeiros destinos objetais, o olhar é quem dispara o amor, fazendo com que os atributos do objeto adentrem o psiquismo e, por conseguinte, precipitem a libido do eu. Como se sabe, à *Schautrieb* corresponde ainda uma *Schaulust*, mesmo que da maneira mais indireta.[6] Em termos dinâmicos, ela é um direcionamento do sujeito ao objeto; em sua forma passiva, torna-se um meio para manter o sujeito o mais próximo possível de seu narcisismo. É após a fixação mais ou menos estanque entre uma pulsão um determinado objeto que se desenha a "experiência pulsional própria ao registro do escópico". "Eis aqui, portanto, uma constatação capital", acrescenta Paul-Laurent Assoun: Freud não separa uma pulsão parcial escopofílica específica, mas admite que existiria uma "*escopicidade* estrutural" no interior da pulsão (1999, p. 220). Desse modo, e desde que haja circuito pulsional, o *isso* sempre quer ver.

---

[6] Na obra freudiana, segundo a definição de Luis Hans, o *Trieb* passa antes pela noção de *Unlust*, já que o principio de prazer age basicamente em função de uma supressão do desprazer (1999, p. 61).

No que tange à recepção de arte, a "potência de uma obra que se faz discurso em sua apresentação organiza", por sua vez, uma dada "ordem do pulsional", abrindo portas ao olhar que "procura um lugar de apoio" onde a imagem o requere. E é a partir "deste encontro (tensão olhar-imagem) que nasce a representação" (Masson, 2004, p. 73). Segundo Céline Masson, a obra de arte "interpela vivamente a fantasia de quem olha. A descoberta no sentido do *fazer-obra* tem a ver com o que se des-cobre da fantasia". Nesta perspectiva, a obra de arte possuiria um valor indexado de trocas na economia pulsional. "Trata-se de levar em conta as relações entre as formas, as imagens e a linguagem", adverte a autora, "e as pulsações que surgem deste entrecruzamento" (p. 58). Ao mesmo tempo falso-semblante e "semblante de *verdade*", a obra empresta voz àquilo que não fala no homem, àquilo que ele nunca poderá nomear: "ali onde ele não é, ou já não é mais, mas ainda onde outras figuras fantasmáticas circulam e são surpreendidas pelo trabalho da obra que as aspira" (p. 68).

Conquanto se reconheça de maneira ampla a influência exercida por Merleau-Ponty na questão da reflexividade, não se deve ignorar em que medida a reflexão de Didi-Huberman também se confessa tributária em relação à Freud, mesmo quanto a este aspecto particular. Basta adentrar "Pulsão e destinos de pulsão": aí se encontram os pormenores de uma teoria psicanalítica da percepção. Laplanche percebe com astúcia qual é o destaque dado por Freud neste texto de 1915: em meio aos momentos ativo e passivo, responsáveis pela origem de "tendências, atividades ou fantasias" que envolvem os pares sadismo-masoquismo e voyeurismo-exibicionismo, constata-se o momento propriamente *reflexivo* no qual ocorre a substituição do objeto externo – outra pessoa – pelo próprio sujeito (1985, p. 136).

Para Freud, as trajetórias das pulsões sádica e escópica se dividiriam em três etapas principais. Em primeiro lugar, teríamos no sadismo uma atividade violenta que se dirige a uma outra pessoa como objeto, ao passo que no escópico encontramos, de modo equivalente, "o ver como *atividade* dirigida a um objeto alheio". No segundo momento, acontece o "retorno à própria

pessoa", no qual o objeto é abandonado e substituído pelo próprio sujeito, e isso em ambos os casos: a agressividade do sadismo é exercida a si mesmo, enquanto no escopismo a visão vai de encontro ao próprio corpo, o que em outras palavras significa que o "membro sexual" estaria sendo "olhado pela própria pessoa". Esta inversão se opera da passividade à atividade – o sujeito não agride, e deseja sofrer a agressão; não olha, prefere ser olhado. Em seguida, nasce o imperativo de um terceiro que se una a esta relação até então binária. Busca-se um outro, que não o próprio sujeito, para infligir dor, o que se pode chamar agora de masoquismo propriamente dito, ao mesmo tempo em que o "objeto próprio passa a ser olhado por uma pessoal alheia", onde se inaugura o "prazer de mostrar" que define o exibicionismo.

Um detalhe sugerido por Laplanche indica ainda que o primeiro momento da pulsão sádica não é, obrigatoriamente, sexual, pois conjura apenas uma forma de exercício da agressividade. Assim, a questão sexual nasceria apenas no segundo momento, no qual ocorre o retorno à própria pessoa, "momento *reflexivo* intermediário entre o ativo e o passivo", como acrescenta Mezan. "O que aprendemos aqui", indica o psicanalista, é "que o prazer propriamente sexual aparece na posição reflexiva", quer dizer, como consequência da intensidade da dor que se associa às cadeias de prazer e desprazer (2002, p. 51, grifos meus).

No caso da pulsão de ver, por extensão, teríamos uma condição idêntica – o surgimento do sexual entre o ver e o ser visto – se não fosse por outro detalhe que podemos encontrar no estudo de Freud. Ao estabelecer um segundo esquema, ele percebe que mesmo a primeira visão não é dirigida ao outro, mas ao próprio sujeito, "olhar o seu próprio membro", para só depois se dirigir a outrem. A parte ativa vem apenas em segundo lugar e não no início, como antes Freud previa. Assim, faltaria ao sadismo esta fase antecedente. "De fato, inicialmente a pulsão de ver é autoerótica, tem sem dúvida um objeto, contudo este se encontra no próprio corpo" (1996[1915], p. 125). Logo, a pulsão visual seria constituída *originariamente* por uma dimensão reflexiva: entre o que vemos e o que nos olha manifesta-se o sexual, e esta talvez seja a principal diferença entre *ver* e *olhar*. Ver, ademais, não é a pulsão de ver; só há pulsão quando a autoconservação se encontra, ali, desligada.

Numa pesquisa meticulosa a respeito do olhar, Mezan conclui que,

> *A pulsão visual se revela assim como um verdadeiro paradigma da sexualidade*, na medida em que nela a dimensão reflexiva é originária – e, portanto, seus objetos por excelência são a fantasia e o *sonho*, ambos produções psíquicas nas quais o ver desempenha uma função essencial (2002, p. 55, grifos meus).

Dessa maneira, pele e incarno, detalhe e pano formariam uma espiral de relações transversais onde o trabalho de figurabilidade emprega seus contornos pulsantes, momento chave a se chegar segundo os moldes da reflexão estética ora investigada. Tais posições, que colocam em funcionamento uma atenção sistemática ao psíquico, têm por consequência ativar a plasticidade do olhar receptivo. A meu ver a quadratura do amorfo, como desejo chamá-la, é outra maneira de circunscrever as fronteiras do real traumático e da pulsão que, de sua parte, possui também alto nível de plasticidade, como indica Coblence (2005, p. 12). Trata-se, a rigor, de um conjunto de ideias que extrapolam seu campo e fornecem subsídios para enfrentar a recepção de obras mais recentes, tais como o minimalismo – algo que Didi-Huberman faz, com efeito, em *Ce que nous voyons, ce que nous regarde* –, bem como poéticas que se encaminham ao informe, à apropriação ou à abjeção tratadas no capítulo anterior.

O entrecruzamento dos termos inspira uma transformação na própria concepção de abertura que, emergindo do fundo como figura, cria intimidades com a pulsão de morte.

> Mas o que é uma abertura? Uma abertura não é simplesmente um buraco, mas antes de tudo a possibilidade de uma passagem por este. Uma abertura, uma porta ou uma janela, por exemplo, sendo essencialmente a possibilidade de uma passagem entre dois espaços diferentes, não pertence a nenhum destes espaços. Uma abertura não é, portanto, feita de espaço. A "matéria" da abertura é a *possibilidade*, a

> possibilidade de uma passagem. Este *local não espacial* da abertura é um intervalo. O intervalo que abre a possibilidade da passagem de um espaço ao outro se faz pela ruptura deste. Assim, a abertura se constitui por uma negatividade própria do espaço (Silva Junior, 1999, p. 20).

Com efeito, não é de uma rigorosa abertura que se trata? A análise que Didi-Huberman oferece à obsessão do pintor de *Obra-prima ignorada* faz ressaltar o seu "desfiguramento", ou, melhor ainda, a *desfigurabilidade* que o pintor impõe à imagem do quadro; com isso, avento a hipótese de que sua teoria parte do moderno mas se lança ao estado contemporâneo da arte. Se no encalço do incarno nos aproximarmos do trajeto a ser feito pelas tramas da pulsão escópica – isto é, de procurar, em termos qualitativos, o "reverso da pele" –, surge uma associação possível com relação às poéticas de hoje que conseguiriam fazer, do caos e da mistura, obra. É deste modo que os conceitos ultrapassam seu objeto e esclarecem outra esfera de recepção, embora isto se torne possível apenas com o intermédio de uma articulação, necessária embora não exclusiva, com a psicanálise. Em outras palavras, afirmar que o problema estético proposto por Didi-Huberman – no caso, pela via da quadratura do amorfo – possa ser empregado na recepção de arte contemporânea só faz sentido se considerarmos que a práxis psicanalítica povoa a cena do início ao fim.

Ora, é que a mesma "urgência" à qual a psicanálise responde encontra um suporte adequado o suficiente na reflexão de Didi-Huberman. Basta acompanhar o processo: seu trabalho, que parte da leitura do romance de Balzac, chega em seguida à composição de uma teoria estética que estaria contida nas filigranas do *Chef d'œuvre inconnue*, para no final oferecer uma análise da figurabilidade de um *quadro* que existe apenas *dentro* do livro. É assim que nos vemos diante da "metacrítica" de um quadro que de fato não vemos... lemos. É na medida em que a formatividade da pintura vai ganhando seu discurso no interior do romance que a leitura vem a se tornar imagem.

Teoria que ambiciona ver "de dentro": como não aliá-la à endoscopia? Sínteses do visível e do inteligível, telescópio e microscópio representam o

efeito quase absurdo da capacidade do olhar investigativo atual. A rede de conceitos edificada por Didi-Huberman e a concepção plástica que Freud aliara à pulsão, como aqui pretendo aproximá-las, não se encontrariam em posição análoga a essa performance visual? Noutros moldes, este ato de estabelecer uma investigação acerca dos processos que se instauram do amorfo à forma representaria, de forma mais adequada, a concepção de um dispositivo *autoscópico*, uma vez que "ver o dentro" não escapa do "ver-se" de dentro (Didi-Huberman, 1998). Discuti-lo seria portanto o mesmo que adentrar os veios microscópicos da relação eu-outro, a ponto de se chegar a fronteiras irrepresentáveis onde o olho não alcança mais.

A força desta constatação obriga repensar a própria noção de carne.

> O *incarno*, que é pele e que é sangue, [...] seria como a cor mesma do ser-olhado de um corpo, na medida em que é desejado. A enrubescência vem à pele (o sangue vai ali surgindo, do fundo até a superfície) no momento em que o olhar, como se diz, "fura", penetra a pele, quer ir até o fundo. O *incarno* seria [...] uma *doença da pose*, enquanto a pose se faz momento de uma dialética do desejo (Didi-Huberman, 1985, p. 73)

4.2) Do informe ao fetiche: olhar perverso

Cabe, nesse momento, reconhecer o quanto a escatologia batailleana se tornaria imprescindível à crítica de arte mais recente, incluindo aí os autores analisados até o momento. Radicalizada numa posição heterônoma, como Bataille desejava, a operação do informe pode ainda esclarecer algumas vicissitudes do próprio interesse norte-americano pela psicanálise. Em *L'informe, mode d'emploi*, exposição realizada entre 21 de maio e 26 de agosto de 1996 no Centre Georges Pompidou de Paris, os curadores Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss, que não por acidente são também coeditores da revista

October, elencavam títulos como “Materialismo de Base”, “Horizontalidade”, “Entropia” e, como não poderia faltar, “Pulsação” dentre os vetores principais que compunham a mostra. Cada um destes, por sua vez, deriva um certo número de verbetes que conduzem sucessivamente a novas categorias, tal como ocorreria num “dicionário absurdo”, segundo depoimento dos curadores. Deve-se registrar que, sem exceção, todas as categorias serão atravessadas, do início ao fim, pela psicanálise freudiana e lacaniana (Bois, 1996).

Do ponto de vista de Bois e Krauss, o informe não se remete a um conceito, substância ou tema, mas a uma verdadeira *operação*, a algo dinâmico e processual portanto, assim como Bataille desejara indicar. Deste modo, o traço ligado ao escatológico não deve ser compreendido pelo que remete à primeira vista: para o pensador francês, o que mais importa é o aspecto “liquefeito” ou “oxidante” da operação que pretende circunscrever. Ora, em se tratando de um processo de rigorosa inconsistência, e que se destina à compreensão da arte moderna, a operação do informe pode esclarecer, de modo decisivo, certas questões debatidas tanto por Foster quanto por Didi-Huberman

Em termos contextuais, por exemplo, a posição de Bataille se revela contrária às interpretações de cunho iconográfico ou formalista que se digladiaram durante o período da arte moderna, postura com a qual Didi-Huberman concorda por inteiro, como vimos há pouco. Foster tampouco pensaria de maneira diferente: sua recusa da leitura referencial ou de simulacro testemunha a escolha de uma outra posição.

Na letra batailleana,

> Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não fizesse mais sentido, mas necessitasse de palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que busca esse sentido, mas um termo que serve ao desmantelamento, em geral exigindo que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem direito ao sentido e é esfacelado como uma aranha ou um vaso de terra. É necessário, com efeito, para que os acadêmicos estejam contentes, que o universo tenha forma. Toda a filosofia não possui outro objetivo: trata-se de vestir um casaco

> naquilo que é, um traje matemático. Do contrário, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é nada mais que *informe* significa que o universo é algo como uma aranha ou um escarro (1970, p. 219).

Se insisto em fazer referência ao informe, é porque ao serem reunidos em livro, os textos escritos por Krauss e Bois para exposição do Pompidou carregam, no tocante aos objetivos desta investigação, uma proveitosa ambiguidade. Quando publicado nos Estados Unidos, o catálogo para *L'informe, mode d'emploi* se apresenta com o título *Formless*. É certo que, a despeito de uma precisão etimológica, traduzir informe diretamente para o inglês pode acarretar uma enorme dificuldade, como é bem o caso; mas esta escolha específica – "sem forma", a marca de uma ausência – não faria com que a proposição se aproximasse mais da ideia de uma *amorfia?* É com esta categoria que procurarei trabalhar ao longo de meu argumento.

Não pretendo afirmar, por meio da causalidade, que o paradoxo encontrado nesta tradução possa justificar a tese. Não obstante, é possível reconhecer que esta ambivalência auxilia na defesa da proposta: a meu ver, o informe estaria para o moderno assim como o amorfo está para o contemporâneo. Não quero com isso dizer que a arte contemporânea é sem forma, mas que há um momento sem-forma em toda forma. Refazer os caminhos desta formação é, a meu ver, a operação à qual os críticos-historiadores aqui elencados estão dispostos a fazer. Entre informe e amorfo, surgem aparições *disformes*, que são aliás muito características da arte pós-moderna. Contudo, a operação consiste num processo tão impalpável quanto o real ou tão informe quanto a "coisa". Coisa-a-ser, a operação do amorfo demanda uma presença obrigatória da reflexão psicanalítica, sem a qual perde sua força. É e precisamente o que ocorre, na minha opinião, com as intervenções de Foster e Didi-Huberman, procedimento que no entanto não se concatena na teoria oferecida pelo autor de *A história do olho*.

Outro argumento, exposto pela própria Rosalind Krauss no breve comentário que faz a respeito da exposição "From the *Informe* to the Abject", que acontecia no mesmo período que a mostra organizada por ela e Bois, pode

corroborar esta posição. No seu entendimento, o título daquela exposição nos induziria a crer que, se o informe alcança algo para além de sua conceitualização sobre o moderno, seu horizonte de realização se destina às poéticas da abjeção, tese da qual desconfia. Como se lê em "The destiny of the informe", conclusão para o catálogo, Krauss não concorda com as leituras da abjeção a partir de teorizações "temáticas", "semânticas" ou "representacionais" que, segundo ela, ainda se manteriam presas à separação da forma com o conteúdo. Se é o caso de que a arte abjeta seja aqui "invocada", isso deve ser feito, tanto em Kelley como em Sherman, "de uma forma muito mais operacional do que é o discurso corrente do mundo da arte, com sua insistência em temas e substâncias", escreve (1997, p. 251).

Em seu trabalho de curadoria feito para o Beaubourg, Krauss chegaria – recorrendo sempre, no caso, a Lacan – a ponto de tatear esta condição amorfa. A organização em quatro vetores, que segundo ela e Bois conseguiria demarcar – e não definir – a "taxonomia volátil" que caracteriza o informe (1997, p. 24), revela um matiz quase sintomático. "Base materialism", por exemplo, se define como a matéria *carnal* (leia-se, não ideal) do informe; "horizontality", por outro lado, sugere uma crítica à verticalização imposta pelo processo civilizatório, às estruturas de poder que vêm a ser criticadas pelas imagens informes por natureza horizontais. "Pulse" complemento imediato do materialismo, envolve a pulsação – não seria uma *konstante Kraft*? – "que perfura o autofechamento desencarnado da pura visualidade", incitando uma "irrupção do carnal" ao atacar a "exclusão modernista da temporalidade do campo visual" (p. 32). O pulso procura recuperar a presença do corpo (do coração?) e, assim, a concretude da carne e a sexualidade, em suma. Por fim, "entropy" designa a qualidade que toda matéria possui de degradar sua energia constante e irreversivelmente, degradação que leva a um aumento contínuo do estado de "desordem e de não-diferenciação no interior da matéria" que existe em qualquer sistema (p. 34).

Pode-se reconhecer, sem muita dificuldade, o acento regrediente que a acepção "excrementória" de Bataille deixa revelar. E se a preocupação da heterologia se dirige em princípio ao residual ou ao impossível, ao que é diferente, desviante e não generalizável, é porque ela flerta com a matéria

oriunda de uma experiência não-representável. “Grande leitor de Freud desde sua descoberta de ‘Psicologia de grupo e análise do ego’”, relembra Elisabeth Roudinesco, “Bataille também tomava nota daquela teoria da pulsão de morte que revolvia a história do movimento psicanalítico” (1994, p. 145). Partindo de um Freud, por assim dizer, mais sociológico, ele também “via na loucura uma experiência do limite que conduzia ao nada e à acefalidade, e, no inconsciente, um não-saber interno à consciência que revelava a fenda do ser e sua atração para o abjeto, o dejeto e as coisas baixas: um instinto sem qualquer traço biológico” (p. 147).

A quadratura está completa: quatro vetores do informe em Krauss, quatro termos do amorfo em Didi-Huberman,[7] quatro elementos da pulsão em Freud. Esta vontade de escrutinar a carne de dentro, anunciada em primeiro plano no sonho de Freud com Irma, em seguida com Hal Foster e a apreensão do real na arte, e que enfim chega a Didi-Huberman, onde o incarno é sinônimo de “qualquer coisa que funcione como verdade absoluta e como *alteridade absoluta*” (1985, p. 61, grifos meus), não se poderia remontá-la também a uma investigação acerca do funcionamento perverso e de seus mecanismos?

Antes de prosseguir, deve-se indicar que a abertura mencionada também permite estabelecer articulações entre o incarno e a *zona de borda*, espaço-limite cujo *modus operandi* é servir de conduto entre corpo e psiquismo, interior e exterior, matéria corporal que em muitos casos serve de fonte às pulsões. E qual seria a estrutura mais adequada para compreender esta localidade intermédia senão a de zona erógena examinada por Freud? O surgimento de teses que afirmam a existência de uma relação de identidade entre as satisfações pulsionais primárias e a produção de arte contemporânea não é uma eventualidade. *The return of the real*, como vimos, torna-se aqui um exemplo privilegiado. Se o colorido incarno visado pela pintura nunca é realizado em termos palpáveis, como sugere Didi-Huberman (1985, p. 26), ou seja, tal como se dá na realização sempre incompleta da pulsão à satisfação,

[7] Mesmo correndo algum risco, sugiro que estes termos se relacionam de maneira quase direta: a horizontalização por exemplo, se remeteria ao pano, na medida em que ele é a superfície plana da pintura. O detalhe se articula à pulsação (separação entre tempo e espaço); o materialismo de base à pele, que é o ponto de partida do trabalho de arte. O incarno, por sua vez, se traduz por entropia, ordem estrutural de um sistema que visa à estagnação (e ao retorno).

então o processo da formatividade, no qual ele está contido, também funcionaria segundo a ordem desejante. É assim que a obra de arte chegaria a se subjetivar: "É um colorido através do qual a pintura pode se imaginar como corpo e como sujeito: colorido da vicissitude, e daí seu despertar ao desejo" (p. 26). Nesta ótica, e levada a cor às suas últimas consequências – do diáfano em Aristóteles à feminização convulsiva da histeria – surge a problemática do *sexual,* sem a qual desejo e satisfação perdem as arestas.

Mas se se trata de uma mistura quase indiscernível – a descrição da pintura de Frenhofer não deixa mentir a seu respeito –, tão radical quanto a pura *puissance*, então o incarno se revela em íntima proximidade com os traços da estrutura perversa, onde mistura e ambiguidade serão valorizados, ganhando aí a condição de ídolo. Comentando uma carta de Dolce a Alessandro Contarini, Didi-Huberman considera que "este desejo *[incarnat*] irá mesmo fazer a *mistura difficile* dos sexos: homem e mulher no mesmo corpo"; "hermafrodita", o incarno, tal "como o desejo, se desdobra e se realiza na ordem de um absoluto que admite, que exige mesmo o vício, a falha – a *mancha*" (1985, p. 70). A propósito, esta noção de mancha servirá, para Lacan, como exemplo geográfico do que pode se apreender do *Inconsciente*: ela representa um elemento perceptivo essencial na investigação "do sentido do quadro e, por um revezamento estético, torna-se um motivo de superação da filosofia da consciência que a psicanálise não podia deixar de criticar, de abalar" (Huchet, 2001, p. 183).

Continuando com o nosso teórico,

> O exercício da pintura não teria então a ver com esta estrutura de *perversio* que não se fixa jamais de fato em um contrato, em dispositivo, se relança sempre de sua própria ruptura ou aporia, como desejo, a ponto de se abismar, com efeito, ao suicídio? (Didi-Huberman, 1985, p. 65)

Ao provocar a dúvida da existência fálica, e, consequentemente, da significação do corpo feminino – Catherine Lescault, por exemplo – almeja-se

responder à pergunta que não é outra senão a do perverso: “de que substância corporal é feita uma mulher?” Sem resposta, a questão que leva o pintor de Balzac o desespero se transcreveria, nos termos desta investigação, ao “de que substância corporal será feito um quadro de incarno absoluto, quer dizer, ‘vivo’, um quadro da pele, do corpo, da mulher-feita-pintura?” (Didi-Huberman, 1985, p. 62).

Não obstante, se a pintura, como sugere o filósofo, encontra sua genealogia na condição perversa, antes se deve compreender que a estrutura da perversão possui uma organização própria, cujo ponto nodal é representado justamente pelo olhar.

A raiz mais arcaica do olhar perverso se encontra no sentimento de pudor. Fruto de uma hesitação da pulsão escópica, o “pudor seria esta qualidade melancólica do corpo olhado que resiste ao desejo perverso de ver (ver a fundo, ver a substância)” (Didi-Huberman, 1985, p. 75). Pudor e despudor são, portanto, fenômenos diferentes de uma mesma estrutura. Não se trata de um mecanismo de defesa, neste sentido? Como se sabe, o olhar perverso *quer* mas não *deseja* ver. Assim, o “pudor não é única qualidade do sujeito olhado: doença da pose, ele afeta toda a estrutura, todas as partes em jogo; é menos o resultado corporal de um segredo guardado pelo indivíduo, subtraído aos olhares”, lê-se em *La peiture incarnée*, “que fenômeno-indício de um segredo de troca de olhares” (p. 76).

Porém a visão é algo que se pode perder mesmo quando dela se dispõe fisicamente. “Perdemo-la quando ficamos fascinados, estupefatos’, quando a morte”, dirá Pontalis, “e não mais a vida, está dentro dos olhos” (1991, p. 205). Diante do vazio e da angústia decorrentes do vir-a-ser da “morte perceptiva”, restaria apenas uma solução plástica, recurso que na verdade é, *sobretudo,* psíquico: ou obturar a angústia por meio do recalcamento – o que Didi-Huberman entende, em outras palavras, como “preencher o vazio pondo cada termo da cisão num espaço fechado, limpo e bem guardado pela razão”, ainda que esta repressão seja apenas uma maneira de negar o vazio, isto é, uma “vontade de permanecer a todo custo no que vemos” (Didi-Huberman, 1998, p. 39) –, ou suturá-la pela construção de um modelo fictício, uma realidade

habitável que dê contornos ao esvaziamento da imagem original. No primeiro caso, tautologia, "vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar". Para este olho, deparar-se com uma obra como a de Frank Stella (o exemplo é deliberado) é o mesmo que lidar com "*nada mais que um volume*". *What you see is what you see*, pensaria este olho, tal como na década de 1960 o artista havia dito, "esse volume não é senão ele próprio, por exemplo, um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento..." No segundo caso, não muito diferente do primeiro, confere-se o exercício da crença, "uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária" (p. 39).

Ora, essa "recusa das latências do objeto" que Didi-Huberman percebe em ambas as leituras representaria, de maneira inconsciente, um tipo de recusa ainda maior, visto que concerne à negação de uma realidade perceptiva decerto mais fundamental: a realidade da castração.

As duas escolhas não podem ser compreendidas senão como uma, pois tanto a "sutura" (a tese sobre a crença) quanto a "invenção" (a tese sobre a tautologia) compõem uma fenomênica que se justapõe à posição psíquica denegatória[8] (*Verleugnung*), atitude de esquiva diante de uma realidade faltante. Já não estamos mais no terreno do recalque (*Verdrängung*) ou da foraclusão (*Verwerfung*): nesta diferente conjuntura, não há outra saída para o sujeito senão desmentir a dimensão constitutiva daquela falta. Localizado "aquém da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos", o horror da ausência se torna insuportável. Para escapar, o sujeito se vê obrigado a produzir uma realidade sem impedimentos,[9] atitude que a propósito não se distancia muito de um cinismo.

Neste contexto, as caixas de Tony Smith não passariam de "um volume, nada mais" (Didi-Huberman, 1998, p. 39), portanto. O próprio Didi-Huberman chega muito perto da constatação psicanalítica: embora seja extática e *não cínica,* o exercício da crença seria uma extensão da tautologia. Nas palavras

---

[8] Evidentemente, remeto-me aqui à noção de perversão no sentido de estrutura psíquica, e não de "perversidade".

[9] "Seja como for, o homem da crença *verá sempre alguma outra coisa além do que vê*". (Didi-Huberman, 1998, p. 48).

do teórico, trata-se de "um *outro recalque*, que não diz respeito à existência como tal da cisão, mas ao estatuto de sua intervenção lógica e ontológica" (1998, p. 41, grifos meus). Audaciosa, sua leitura consegue perceber a fineza da clínica psicanalítica. Trata-se com, efeito, de um outro recalque; e a ação denegatória se remete a ele uma vez que o recalque é o horror a ser evitado.

Mas o que ainda se pode dizer desta modalidade de recalcamento? E o que significaria dotá-lo de uma grandeza estética, por exemplo?

A crença suposta da realidade perversa se refere a algo que ali não está mas *deveria* estar.[10] "Pois a tautologia, como crença, *fixa termos* ao produzir um engodo de satisfação: ela fixa o objeto do ver, fixa o ato – o tempo – e o sujeito do ver" (Didi-Huberman, 1998, p. 76). Ao dizer "não vejo", o analisando pode querer expressar justamente o contrário, e o *não* entra aí para evitar que a representação inconsciente da falta ascenda à consciência, o que por outro lado já funciona como uma espécie de "suspensão" do elemento recalcado. Deste tipo particular de negação (*Verneinung*) resulta, conclui Freud, "uma aceitação intelectual do reprimido com a persistência do essencial da repressão" (1996 [1925], p. 254). Em certos casos, negar algo significa afirmar que "isso é algo que eu preferiria reprimir", um tipo de operação mental que é de fato essencial à funcionalidade do sistema psíquico.

É assim que a impossibilidade de *ver* uma determinada realidade pode se revelar como sintoma de uma ruptura no circuito do *olhar.* Ver é uma ação perceptiva, objetiva na sua medida. Olhar, por outro lado, se inclui na ordem do subjetivo, o que permite que um sujeito "olhe mas não veja", como se diz. Proposto em termos psicanalíticos, o paradoxo da visualidade demonstra que uma realidade não pode ser vista porque está sendo olhada. Nessas circunstâncias, a recusa não seria a expressão das introjeções que o eu-prazer escolhe para si, expulsando deste modo o conteúdo mau e introjetando, do objeto, o que lhe parece bom? Não olhar um objeto significa dizer que aquilo

[10] Esta tese se apoia na iconografia cristã: a fórmula "ver a ressurreição" serviria aqui perfeitamente, já que onde se vê o vazio, vê-se o Cristo. Ver para crer. Algo próximo teria ocorrido, também, com os objetos não relacionais e volumes específicos dos minimalistas americanos dos anos 1960.

que o sujeito não vê *não está*, com efeito, no objeto, embora esteja nele *presumido*.

Para apreender de modo mais aprofundado os meandros dessa realidade psíquica, Janine Chasseguet-Smirgel (1991) alude à existência precoce de um "monismo sexual fálico" – trata-se de outra formulação para o "todos têm pênis" proposto por Freud como primeiro tempo do complexo de castração. De qualquer modo, a tese sobre a universalidade, que a criança desenvolve ao longo de seus primeiros anos de vida, será contradita quando a criança se deparar com sua ausência factível do pênis no corpo da mãe. Associada à castração, vale ressaltar, esta experiência é eminentemente *visual*. No momento em que descobre a falta, o menino logo teme perder este seu objeto valioso; e ao olhar para si mesma, por outro lado, a menina acredita que um dia seu pênis crescerá.

"Dar a ver é sempre inquietar o ver", é o que lemos com surpresa em *Ce que nous voyons...*, "é sempre uma operação do sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa" (1998, p. 77) e com ela toda a incerteza do visível. A metapsicologia da negação não poderia ser mais clara. Desde o *Projeto para uma psicologia científica,* Freud já sabia que "a percepção não é um processo puramente passivo", já que o ego, deixando-se envolver pelas moções pulsionais primárias, "envia de maneira periódica ao sistema perceptivo pequenos volumes de investimento por meio dos quais recebe amostras dos estímulos externos" (1996[1915], p. 256). É que o inconsciente, regido pelo princípio do prazer, não diz não.

Nos "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade" Freud conservava a ideia de um "desvio normal" que ocorreria entre a pulsão e seu objeto, desvio necessário para sustentar o progresso dos estágios psíquicos, e, por conseguinte, o próprio exercício da relação sexual. Para Freud, o termo "perversão" tampouco significa, em si mesmo, uma doença. Sabemos o quanto ele se esforçou para distanciá-la das teorias da degenerescência que reinavam no seio da psiquiatria da época: o que caracteriza a patologia é o seu grau de fixidez, rigidez e unicidade sobreinvestido nos objetos. O desvio (que segundo

Freud se estabelece por uma potência de amor!) apenas garante uma inclinação à posição psíquica, e não obrigatoriamente sua sintomatologia.

O caráter selvagem e polimorfo da sexualidade perversa é parte integrante das manifestações da própria sexualidade humana. Comum a todos, esta polimorfia é o estado bruto, infantil, no qual a libido se exerce por meio das pulsões. Neste caso, então, é como se o sujeito se tenha feito crer, por uma "via curta" e através de um mecanismo de fixação, que a sua sexualidade *pré-genital* seria superior à genitalidade, e assim à unificação final das pulsões parciais. A denegação do recalque se traduziria, em Freud, mais exatamente, por "uma *supressão parcial* do recalque" (Chasseguet-Smirgel, 1991, p. 174, grifos meus). Sua ação, que se inclina ao afastamento da realidade, suscita marcas de um abalo em seus alicerces. Nessa medida, a conjuntura da crença e da tautologia ganha aqui plena significação.

Aprofundando anda um pouco mais, esta supressão funciona como uma estratégia de controle à ameaça de castração, sendo que seu objetivo é sustentar a relação entre o sujeito e a realidade circundante. Além do mais, trata-se de uma posição em viragem dialética porque é *negativa* em relação à neurose (leia-se: ao recalque), se aceitarmos que "a neurose é, por assim dizer, o negativo da perversão",[11] tal como a famosa proposição de Freud fizera crer (1996, [1901-1905], p. 150) no início de sua teoria. Nesse momento (estamos em 1905), desprovidos dos artigos de metapsicologia,[12] há de se entender que esta máxima se dirige em particular ao nível "pré-tópico" do aparelho. Em termos clínicos, o fantasma inconsciente do neurótico seria manifestado de maneira consciente nas perversões; e se não é o caso, deve-se reconhecer no mínimo que o desmentido (*Verleugnung*) seria, com efeito, uma espécie de "alucinação negativa", assim como adverte André Green.

---

[11] A despeito de uma série de autores sugerirem a incapacidade desta tese (McDougall, 1983), mantenho-a pelo nível *dialético* que comporta e que não deixa de fazer sentido aqui. A título de exemplo, Freud chegou a propor, em carta a Fliess datada de 06 de dezembro de 1896, que a histeria não seria a sexualidade repudiada, "e sim a *perversão repudiada*" (Moussaieff-Masson, 1986, p. 213)

[12] Carta a Fliess de 24/01/1897. É sugestivo mencionar que toda esta conjuntura implica em uma regressão ao estádio anterior (ou seja, anal) da organização psíquica; se o sujeito não consegue se ancorar na genitalidade, e isso por questões específicas à sua posição psíquica, como vimos, então o retorno e a fixação decorrente a uma etapa anterior se fazem necessários. A neurose é também uma espécie de conservação ou regressão da sexualidade ao estado infantil, mas neste caso não há fixação.

A indicação desta *démarche* em torno da denegação se mantém pertinente, neste contexto, já que refletir acerca de uma teoria analítica do *olhar* é, também, e isso sem correr muitos riscos de erro, trazer à baila toda a estrutura do funcionamento polimórfico, e, consequentemente, a dimensão perversa da experiência estética e suas relações apreensíveis com a recepção de arte. "As representações modernas e contemporâneas adotaram um comportamento transgressivo, às vezes perverso", considera Céline Masson, "por uma ação transformadora do mundo e uma ética de destituição e de recuperação dos poderes do pai para mais-gozar" (2004, p. 77). De acordo com Donald Kuspit, por outro lado, assim "como alguns psicanalistas consideram, a arte é perversa, mas sua perversidade – tanto em aparência quanto em substância – é autêntica rebelião social, uma necessidade social em um falso mundo". Não custa repetir: associar, aqui, perversão e arte não representa pensar psicopatologicamente, mas esteticamente. "A arte é algo tão 'necessário' porque articula esta falsidade – a perversidade do mundo", conclui o crítico americano, "em sua própria negatividade perversa" (1999, p. 309).

O fenômeno da criação possui características peculiares nesta estrutura. Chasseguet-Smirgel presume que, a partir das identificações que deverão surgir entre o sujeito e o ideal do eu, o fator de criação nas perversões se ancora no mecanismo da *idealização*, e, portanto, não na sublimação das pulsões, o que não impede que os fins perseguidos sejam semelhantes. "Realmente, em todos os casos, o ato criativo é promovido pelo desejo (narcisismo) de achar a *perfeição perdida* e, de algum modo, representa, portanto, em um certo nível, uma maneira de promover o encontro do ego com o ideal do ego" (1992, p. 161, grifos meus). Por essa razão, a criação representaria uma forma de enaltecimento do falo, com a qual o perverso, privado de possibilidades de identificação paterna bem ajustadas, faz da criação algo fictício, ilusório: trata-se da produção de um objeto idealizado em cuja fantasia primordial se pode dizer que o sujeito, no seu imaginário, está recobrindo "merda com meia de seda".

Nesse contexto, o princípio grego da *hybris* funcionaria como um *modus vivendi* exemplar: ao procurar abolir o universo genital (leia-se: a castração e o recalcamento) e assim, de maneira desesperada, toda a realidade das

diferenças, as perversões vêm certificar o caráter regressivo e ao mesmo tempo *tautológico* de sua vida mental. A organização psíquica que sobrevive se apoia, como se sabe, no mecanismo de clivagem do eu (*Ischspaltung*), conforme um arranjo intrapsíquico no qual coexistem duas realidades a princípio inviáveis: *reconhecimento* e *recusa* da carência fálica na mulher. Cohabitam, *pari passu*, desvio e cisão neste olhar. Desviando-se em face à castração, o olho abole a diferença entre os sexos e elege a "mistura" como objeto privilegiado de investimento libidinal. O *what you see is what you see* poderia ser substituído pelo *what you see is what you actually don't want to look at*. É dessa maneira que a recusa de uma determinada realidade se completa com a denegação de seu fantasma correspondente.

> Se o olho "percebe" a castração, é porque já está dada a fantasia de que ela existe: trata-se de uma *interpretação*, não de uma percepção. Em outras palavras, é porque o olho já gravita na órbita das representações ligadas à castração – tanto como veículo da curiosidade a ser punida quanto como símbolo do genital masculino – que a visão da vagina "confirma" a validade das fantasias correspondentes, reforçando o vínculo que já unia os olhos aos genitais (Mezan, 2002, pp.64-5, grifos meus).

Seguindo esta linha de raciocínio, pode-se dizer então que a experiência estética seria revestida pelo... fetiche? E, por outro lado, como o fenômeno do fetichismo poderia lançar luz às obras de arte e à recepção? Se há resposta, sem dúvida ela não pode se reduzir a uma condição supostamente perversa da arte. Na compreensão de Didi-Huberman, do contrário, trata-se de compreender em quê o "fetiche não cessa de vacilar entre passagem (brancura do brilho), marmorização (brancura congelada do aspecto) e escurecimento[13] (cinza desfigurador que esconde), desaparecimento" (1985, p. 112-3). Com seu artigo sobre o "Fetichismo", Freud retornaria às questões já levantadas nos "Três ensaios" e, a partir daí, faria com que o sentido perceptivo do engano adentrasse na conjuntura da vida pulsional (não era isso que ele pensava de

[13] Neste caso, o autor utiliza *encendrement*, cujo radical semântico se remete a "cinzas" e não à cor cinza simplesmente.

antemão, todavia estivesse introduzindo a sorte de objetos substitutos do pênis na experiência subjetiva da criança).

Glanz auf der Nase, o brilho no nariz ao qual se referia, naquela ocasião, o paciente de Freud, sintomatificava uma operação de recusa de realidade que, além de ser vivida como algo exterior, impunha ao sujeito um desvio e uma fixação do olhar, criando no eu a clivagem que rejeita o conteúdo ou o fragmento desta realidade. No texto de 1927 constatamos, por exemplo, que a visão do horror se remete a um momento muito anterior, pois pertence à experiência visual da *cena primária*. Em outras palavras, o retorno do recalcado se manifestaria, no caso atendido, como tradução para a *Vorstellungrepresentänz*, na qual o brilho se transforma em substituto do falo, criando assim o fantasma de uma mãe fálica. Essa recusa, que é nada mais que a tentativa de assegurar que o objeto (o falo) ainda existe, se vincula ao controle onipotente exercido pelo sujeito com a finalidade de "dominar qualquer perda" (Frayze-Pereira, 2005, p. 290), que por ele é vivida como irrepresentável. O contrato perverso executa não apenas o desvio e a suspensão da perda, que no final seria um substituto simbólico da lei paterna, mas também "um ritual que garante a repetição do desejo e a suspensão do 'golpe final' (...); é enfim uma troca que carrega (...) o estatuto de aparências na representação'" (Didi-Huberman, 1985, p. 63).

4.3) Sintomas da visualidade

Haveria aqui, a princípio, um complexo jogo sintomático. Entre visibilidade e invisibilidade, o potencial sintomático faz com que a forma se atualize ou não (1); este lá e cá, isto é, esta desarticulação (*dislocalité*) própria ao sintoma surge na medida em que os afetos sejam mais ou menos forçados a se ligar a uma determinada representação e, neste ínterim, de vacilar em seu percurso (2); acrescenta-se, ademais, o que faz bascular entre o dinamismo e a imobilidade (3), ou seja, aquilo que garante seu alto teor de contradição (4).

O sintoma, aos os olhos de Didi-Huberman, traz à tona a "temporalidade paradoxal daquilo que Freud, ensaiando ele mesmo interpretar a estrutura da crise histérica, nomeou 'simultaneidade contraditória' de uma 'situação entretanto plasticamente figurada'" (1985, p. 31).

Mas também existe uma economia de forças na composição do sintoma, outra potência que, na medida em que é ambígua – visível e invisível –, se oferece de maneira oblíqua à vontade "tátil" do olhar. Enquanto sintoma, a dimensão pujante do incarno faz agir o paradoxo da visibilidade, em virtude de que ora é dissimulada (as observações de Freud com respeito aos estudos sobre a histeria confirmam-no), ora paradigmática. O sintoma é, portanto, "um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão", conclui Didi-Huberman. Ilustração de uma "estrutura significante", "sistema em que o acontecimento tem por encargo fazer surgir", o sintoma só se apresenta parcial e "*contraditoriamente*, de maneira que o sentido surge apenas como enigma ou *fenômeno-indício*, e não como conjunto estável de significações" (1990, p. 307-8). Há um quê de exagero no sintoma, e é por isso que Freud não deixaria de apontar o caráter visual do acontecimento sintomático – "seu valor de *éclat*", sua aparição *intempestiva*, como a leitura de Didi-Huberman leva a entender.[14]

Seja uma satisfação ou um meio para se chegar a ela, o objeto – tanto mais plástico, mais flexível – é aquilo que se pode perder porque já está perdido. Trata-se mesmo de um paradoxo: "É, no fundo, uma negação imaginária, uma negação do possível desaparecimento do objeto adorado", conclui o filósofo, "que aqui está em jogo: imaginário porque é a imagem que vem justamente hieratizar, legitimar esta negação" (1990, p. 79). Tal como ocorre ao desejo, o sintoma se estrutura a partir de uma falta. Não obstante, este espaço vazio se remete, mais do que tudo, aos limites do corpo, ao qual devemos retornar.

---

[14] É provável que a relação entre sintoma e leitura feita por Didi-Huberman tenha um fundamento na própria história contemporânea da psicanálise. Em sua biografia de Lacan, Roudinesco reporta a rusga em que Jacques-Allain Miller – discípulo primeiro do mestre – e Jacques Ranciére se envolveram, cada um reivindicando a originalidade da "leitura sintomática" para si (1994, p. 311). Não tenho condições para dizer se o trabalho do historiador sofre esta influência. De qualquer modo, parece-me que a noção bachelardiana de *corte epistemológico* pode empregar um maior sentido aqui.

Tanto em Joyce quanto em Merleau-Ponty, por exemplo, o que está em jogo não são as vicissitudes de um corpo qualquer, mas as propriedades do corpo materno conforme foram adiantadas por Stephen Dedalus em *O retrato do artista quando jovem*. Seus olhos "perscrutadores", fixando-o da morte "para sacudir e dobrar" sua alma, dizem o máximo que podem a respeito de si. De maneira brilhante, Joyce percebe que há uma perda incrustada no parto, a mãe é o corpo com o qual o bebê um dia esteve fusionado e sempre continuará acreditando estar ao longo do seu primeiro desenvolvimento. No que concerne ao psíquico, trata-se de uma introjeção da imago materna que, com mais ou menos dificuldade, todo sujeito deverá realizar. Assim, perder de vista o corpo da mãe, muro de arrimo da visão e do tato, se traduz na grande *obra de perda* que sustenta o visual.

Perder de vista: acaso isso não seria o que há de mais insuportável na perda? Ora, cada perda anunciaria, no outro, uma "retirada absoluta do amor", e, "em nós", por outro lado, "a inquietação de uma fragilidade essencial: não ser capaz de amar o invisível". Ausência presente da imagem, aqui reside o paradoxo da visualidade: "poder sempre acalmar a angústia suscitada em nós pela ausência, garantindo que o objeto amado esteja inteiramente ao alcance de nosso olhar e que nos reflita em nossa identidade" (Pontalis, 1991, p. 205). Em outras palavras, pode-se dizer que no sujeito do olhar nasce a premência de não perder de vista, mas também de não se fazer perder de vista pelo objeto que o "sustenta por sua própria presença" (Assoun, 1999, p. 51). A perda seria, por essa razão, o fim e o começo.

O olhar do perverso procura, no corpo da mulher, a afirmação de algo que agora não está lá mas que lá já esteve *imaginariamente,* no corpo impecável d'*A mulher* que figurabiliza a mãe mítica. Diante das imperfeições que o corpo faltante dá a ver, a solução é virar o rosto, ou, noutros casos, ainda que na mesma lógica, maquiá-lo, adorná-lo para que assim alcance a completude. Se por um lado o "corpo da 'mulher incomparável' não está nas qualidades de seu entalhe (seu limite, sua proporcionalidade, sua escala), mas nas de seu *detalhe*" (Didi-Huberman, 1985, p. 84), então a problemática se volta a esse detalhe que falta. O que obriga acenar, mais uma vez, às propriedades da pulsão de morte, que Freud engendraria como tensão a Eros:

nesta psicanálise do olhar, o fenômeno estético ocupa um lugar intermédio, nem visível nem invisível, ou seja, no equilíbrio entre “a vertigem da distância e a cegueira da proximidade” (Frayze-Pereira, 2004, p. 450).

Como já constatamos com a ajuda de Hal Foster, a pulsão de morte – tal como qualquer pulsão – é aquilo que está para além do princípio do prazer, de modo que escapa ao aparato psíquico; sua potência autônoma e dispersa de destruição poderia ser representada pelo paradoxo da desordem pulsional. Retornaremos mais uma vez a ela, no momento de concluir. Por ora, a teoria indica que a ordem do sexual é aqui apenas contingente e não um atributo *a priori*, expressando-se de acordo com a forma que a pulsão irá receber ao ser capturada no interior do aparato. Embora haja uma diversidade de fontes pulsionais (oral, anal, fálica, escópica), toda pulsão é, a princípio, *vazia de forma* e de sentido.

> Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (...) O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundeza que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um “broquel de velino esticado”, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir (Didi-Huberman, 1998, p. 33).

Experiência do materno que pode ser apreendida

> No movimento perpétuo, perpetuamente acariciante e ameaçador, da onda, da “maré que sobe”, [onde] há de fato esse arquejo materno no qual se indica e se murmura, contra a têmpora de Stephen – ou seja, exatamente entre seu olho e sua orelha – que uma morta para sempre o olha. Nas ovas de peixe e no sargaço que o mar

> arquejante expele, *diante de* Stephen, há portanto toda a dor vomitada, esverdeada, de alguém *de onde* ele vem, que *diante* dele trabalhou – como se diz do trabalho de parto – seu próprio desaparecimento. E este, por sua vez, vem pulsar *em* Stephen, entre seu olho e sua orelha, turvando sua língua materna e turvando sua visão. (p. 33-4)

Essa conexão entre o mar,[15] a mãe e o corpo morto não poderia responder ao olhar que se dirige à obra de arte? A título de exemplo, as instalações de Mary Kelly mencionadas no capítulo anterior comprovariam este dado sem muita dificuldade. A perda, aqui, é inelutável porque inexorável ao olho: ao dirigir o olho a um objeto qualquer, algo terá caído, algo sempre escapa ao ótico uma vez que não se pode ver tudo. Inaugurado o paradoxo, é também conhecido o sem-número de tentativas para resolvê-lo; o jogo do carretel, que Freud descreveu em *Além do princípio do prazer,* seria uma ilustração perfeita desta ação que visa controlar o que ao mesmo tempo está e deixa de estar, ou seja, condição para se criar coordenadas espaço-temporais no interior de uma ambiência onde perdura a presença ausente... de uma mãe! Se na limpidez de um quadro figurativo, escreve Didi-Huberman, "isso se representa" e "isso se vê", outra coisa deverá surgir, de modo reflexivo e em igual potência, no escuro: aquilo que vemos também nos olha, entre visão e olhar existirá sempre uma fissura.

"Mas, enquanto é o próprio *agir* que engendra espontaneamente o lugar no movimento de ida e volta do carretel", lê-se em *Devant l'image*, "devemos reconhecer nas figuras da arte uma capacidade diferentemente complexa de *desvio* (esse movimento tão difícil de pensar geneticamente, e que Freud apreendia, tateando, através da palavra sublimação) e de volta" (Didi-Huberman, 1990, p. 197-8). Ora, se o desvio se remete à expressão da falta, então esta "se torna a operação mesma de um desejo, isto é, um repor em jogo perpétuo, 'vivo' (quer dizer, inquieto) da perda". O carretel, em seu perene vai-e-vem, dinamiza o movimento rítmico de retorno ao grau zero do desejo, a ponto mesmo de fazer, do desejo, obra: "em outras palavras, um monumento

[15] O mar teria sido, a propósito, um meio de composição largamente empregado pelos artistas modernos, conforme a opinião de Rosalind Krauss (1994, p. 22). Cabe mencionar que a língua francesa comporta uma homofonia entre mãe (*mère*) e mar (*mer*) que não ocorre no português.

para compacificar o fato de que a perda sempre volta, nos traz de volta" (1990, p. 115-6).

É certo que o acontecimento visual de uma obra de arte se concretiza a partir das dimensões de "memória" e de identidade que consegue carregar; no entanto a imagem também se revela – sobretudo aí, talvez – a partir do que nela se "apresenta como esquecido" (Didi-Huberman, 1990, p. 189), segundo a dialética que implica identidade e alteridade. "Fechar os olhos para ver", como propõe Blanchot via Joyce: na imagem, a matéria viva para o olhar seriam na verdade restos de tempo e de espaço. Ao ganharem voz, eles calam quando gritam e sussurram ao falar. É assim que estes vestígios produzem sintoma, legando ao outro as marcas de sua passagem. Mas com os olhos fechados, no entanto, a metáfora perde sua penetração: no "despertar lúcido que supõe nossa relação habitual ao visível, na completude ideal proposta pelos dispositivos de representação", completa Didi-Huberman (1990, p. 191), "alguma coisa, um resto, portanto, uma marca de esquecimento" retorna aos olhos com toda a sua potência.

> *Sintoma* quer dizer a escansão infernal, o movimento anadiômeno do visual no visível e da presença na representação. Ele nos fala da insistência e do retorno do singular no regular, nos fala do tecido que se despedaça, da ruptura do equilíbrio e então do novo equilíbrio (...) E isso que ele nos diz não se traduz, mas se interpreta sem fim. Coloca-nos diante de sua potência visual tal como diante da emergência do processo mesmo de figurabilidade (p. 195).

Para melhor compreender sobre isto que "resiste" ao escópico, tomemos o diedro pulsional desenhado por Laplanche. O esquema nos conduz a entender, a partir da teoria do apoio, que o funcionamento do sistema direciona a ordem *sexual* – concebida aqui como operação do olhar que é ao mesmo tempo representação e interiorização de uma cena – ao encontro de seu anteparo na *autoconservação* – que não corresponde exatamente ao olhar, mas, sim, à visão, quer dizer, a orientação de ordem perceptiva, função que Laplanche categoriza como "háptica", coextensa ao tato.

Com isso torna-se possível observar, através da própria teoria pulsional, a cisão entre o ver e o olhar. No primeiro dos termos, tem-se a zona erógena, a cena primordial, a excitação impulsiva; no segundo, a adaptação, a orientação espaço-temporal e a observação. Diante de um quadro de necessidade, a percepção da imagem assume uma função de satisfação primária, deixando como resto certos traços mnêmicos do desejo original. Assim, os vestígios visuais que darão contorno ao olhar podem ser entendidos como objeto causa do desejo (o *objeto a* de Lacan). Neste ponto de vista, a pulsão escópica não se apoiaria na necessidade, mas se voltaria àqueles vestígios. O que há de "particular na pulsão de ver é que, em Freud", completa Laplanche, "ela manifesta-se sempre independentemente de uma referência precisa a uma dada fase libidinal" (1989, p. 80). É dessa maneira que não existe, em tese, uma "fase" escópica ao lado da oral, sádico-anal etc.

A beleza, isso que seduz o olho, como já ensinava Freud nos "Três ensaios", seria portanto um exercício autêntico de sublimação; se a captura é independente dos cânones, então o sublimar ainda se remete à arte. Diante do belo, ao olhar resta ser tração de ambiguidade entre os termos pulsionais, algo que, a propósito, é característico do campo artístico: se de lado está próximo, é o olhar quem desperta o desejo no sujeito; se afastado, está impedido da realização cognoscível. Nesta perspectiva, a beleza seria um gênero muito sofisticado de "recusa do genital", embora também seja sua condição *sine qua non*. O olho não apenas constata a necessidade adaptativa que a realidade lhe demanda (propriedade oftalmológica fundamental à conservação da vida orgânica), como também percebe as propriedades singulares dos objetos. Eis o que "decide do destino 'perverso' do olho", conclui Paul-Laurent Assoun. Além de preencher esta sua função biológica de "monitoramento", o olho deseja detalhar "o corpo do outro, do objeto erótico. Ele despe com o olhar" (1999, p. 24).

Em termos psíquicos gerais, estimular e seduzir seriam operações conexas. Para Freud, por exemplo, a acepção forte do *Reiz* – excitação/atração – se coaduna ao *Verführen* – que se traduziria pelo "fazer desvio" dos caminhos normais. Laplanche considera que, na visão, onde se elege o olho como meio e suporte privilegiado de funcionamento, ao mesmo tempo

convivem e se opõem as duas modalidades básicas da pulsão. No visual, portanto, o sexual e a autoconservação se encontram em conflito permanente (1989, pp. 24-90). Enquanto função adaptativa, a visão supriria as necessidades de orientação espaço-temporal; como atividade erógena, circunscreve a excitação do olhar como testemunha da cena primária, deixando pistas na forma de uma "sintomatologia escópica", de cujo deslocamento metonímico se comprovam os vários sentidos de ambivalência que residem no olho. Nestas condições, o brilho estaria para o belo assim como a percepção – que desperta e ao mesmo tempo intimida –, estaria para o desejo.

Conforme pensava Freud, os órgãos genitais, que com muita difculdade se podem considerar belos, são ativadores de excitação para o olhar, o que leva a concluir que beleza e atração (*Reiz*) nunca estão ligados diretamente ou são igualmente proporcionais. Momento depois, no entanto, Freud reformula sua concepção de beleza e sugere que entre o belo e o sexual existe uma relação de codependência, interpretada, neste caso, como efeito de determinações filogenéticas de recalcamentos primordiais (olfativo e, depois, visual), como se fosse de responsabilidade da natureza fazer as ligações entre o belo e a excitação sexual dele decorrente (Coblence, 2005, p. 120-3).

Ver, portanto, seria o bastante à autoconservação; contudo, é "para preencher sua função de objeto erótico que o olhar advém ao olho" (Assoun, 1999, p. 25). Em suma, no tocante ao psíquico, para que se apreenda o objeto é necessário que ele venha a ser olhado e não apenas visto. No caso do olhar perverso, não obstante, o olho estaria funcionando em prol do escamoteamento da castração, obedecendo assim às defesas psíquicas; é um "detalhe" anatômico, com efeito, a unidade de sentido que o perverso não deseja ver. Detalhe que no entanto abre uma rota de fuga admissível diante da coisa inominada, do destino insuportável de Édipo, da visão irrepresentável, ofuscante e sobretudo atraente da cabeça da Medusa...

Neste perspectiva, cada detalhe se remete a outro detalhe. O fetiche, detalhe indispensável para o perverso, "é sempre *sublime* ao sujeito do olhar" porque fora criado para revidar a uma demanda específica: obturar a falta "perceptiva" por meio da imaginarização de uma realidade idealizada. Por esse

motivo, o detalhe do pé apenas aludido no quadro de Frenhofer poderia ganhar ares de fetiche, e, nessa meda, de falo para o *voyeur.*[16] Tenderíamos a "encontrar o fetiche ao procurar o inencontrável", escreve Didi-Huberman. Ora, a estrutura mesma do fetiche se baseia num processo de criação, por mais idealizado que ele seja. É como se Frenhofer não soubesse ou não quisesse saber que todo seu trabalho em torno de Lescault fosse, a bem da verdade, uma espécie de luto, um "processo suspenso entre suas duas implicações divergentes". Eis a particularidade da negação do artista de Balzac, que se expressa por meio de "um fetiche, no qual procede a relíquia (trata-se aqui do brilho do detalhe, o pé); e a violência melancólica da surpresa (*pan*) de cores, esta beleza-caos, esta beleza visceral" (1985, p. 112).

Contudo, como propõe Freud, se "o trabalho de luto deve conduzir o eu, ao termo de uma rebelião, a aceitar o veredicto rigoroso da realidade", então "a relíquia ganha sentido a partir do desejo de conservar *alguma coisa* daquilo de que se separa, sem, entretanto, dever renunciar a se separar" (Didi-Huberman, 1985, p. 113). Para Cesar e Sára Botella, de outro modo,

> Ao constituir um objeto fetiche, o fetichista reconhece à sua maneira a falta do pênis na mulher e então concilia a percepção de seus órgãos de sentido a seus devidos lugares; mas, ao mesmo tempo, ele conserva, na sua percepção endopsíquica, qualquer coisa de *irrepresentável* e terrificante advindo de sua sexualidade infantil, na qual o resultado antitraumático é a crença de que a mulher possui um pênis (2007b, p. 216, grifos meus).

[16] Esta hipótese se deve à leitura que André Green (1994, p. 30) fez do pé como "representante da falta", em sua análise do Cartão de Londres, esboço de da Vinci que pertence ao acervo da *National Gallery*, em Londres.

4.4) Perder de vista: minimalismo e figurabilidade

No que tange à recepção de arte, reconhecimento e recusa seriam mecanismos decisivos, ainda que não manifestos, da leitura que a crítica dos anos 1960 viria a estabelecer diante da *minimal art*. Sob a insígnia do "antropomorfismo" e "teatralidade" delegados à poética escondem-se os signos de uma ação denegatória do olhar. Quanto a isso, a posição assumida por Didi-Huberman exprime uma interpretação mais analítica que nunca: segundo ele, a discussão fora até o momento "deslocada – ou recolocada – na cavidade mesma daquela cisão que faz a partilha da crença e da tautologia", nem "reivindicada obsessivamente" pela primeira, nem "rejeitada triunfalmente" pela segunda. Desse modo, a denegação exercida por teatralidade e antropomorfismo não deseja perceber que "a interioridade está efetivamente aí, embora fragilizada. Está aí, depois afastada, depois novamente aí, na dobra de uma constante dialética visual, na síncope de um ritmo" (1998, p. 139). E a complexidade desta trama ganha corpo porque não se ignora que o fantasma configurado pelo "reconhecimento e recusa" exige um *outro olhar* (McDougall, 1991, p. 25). A meu ver, é por essa razão que Didi-Huberman insinua, aqui, um jogo de implicações. Boa parte das antinomias erigidas pela crítica tem o papel de escamotear uma verdade que por natureza é ambígua. Não aceitando o paradoxo que comportam, deixam de apreender o problema da dupla distância que as obras[17] conseguem afirmar em face do olhar crítico.

Com relação à leitura que Michael Fried fez do texto – e não da obra – de Donald Judd, Didi-Huberman comenta:

> Mas pouco importa, afinal de contas, se o crítico é capaz de *ver o que é feito*, portanto de assinalar a disjunção – sempre interessante e significativa, com frequência mesmo fecunda – que trabalha nesse

[17] A ideia não se restringe ao minimalismo, como o autor mesmo o atesta. De minha parte, acredito que este distanciamento pode ser encontrado na arte pós-moderna (ou contemporânea) de modo mais generalizado, como no caso da *pop-art*, na arte conceitual mas sobretudo na *body-art*.

> intervalo dos discursos e dos objetos. (...) Ora, muitas vezes o crítico de arte *não quer ver* isto: isto que definiria o lugar de uma abertura, de uma brecha que se abre em seus passos; isto que o obrigaria a sempre dialetizar – portanto cindir, portanto inquietar – seu próprio discurso. Ao se dar a obrigação, ou o turvo prazer, de rapidamente julgar, o crítico de arte prefere assim cortar em vez de abismar seu olhar na espessura do corte. Prefere então o dilema à dialética: expõe uma contrariedade de evidências (visíveis ou teóricas), mas se afasta do jogo contraditório (o fato de jogar *com* contradições) acionado por parâmetros mais transversais, mais latentes – menos manifestos – do trabalho artístico. (1998, p. 70)

Mas de sua parte, o que o próprio filósofo pôde dizer a respeito dos trabalhos de Judd, Stella ou LeWitt? E que tipo de questionamento conseguiu oferecer ao minimalismo, a esta vertigem proveniente de uma arte que, ao falar de si mesma, estabelece como programa a apresentação de um conteúdo mínimo de... arte? Matéria privilegiada em *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, o objeto minimalista, compreendido como "não-relacional", seria no entanto "suficientemente bom" para obturar os vazios da imagem, no caso por meio da *construção* de um vazio no espaço. Para a maioria dos artistas desta geração, a obra visa nada mais que a totalidade indecomponível que se estrutura a partir de um valor de *Gestalt*. Simetria, simplicidade e reconhecimento instantâneo são portanto características fundamentais à fatura *minimal*. Supostamente desprovida de interioridade e latência, a obra minimalista daria início a um longo processo de dessubjetivação.

De acordo com Didi-Huberman, o minimalismo procura eliminar a imagem para deixar permanecer a forma, ou seja, a poética almeja produzir um objeto que não *representa* nada, que não se remete a um alhures e que, ao ser olhado, *não olha de volta*. É difícil pensar que um volume geométrico "possa inquietar nosso ver e nos olhar desde seu fundo de humanidade fugaz, desde sua estatura e desde sua dessemelhança visual que opera uma perda e faz o visível voar em pedaços" (1998, p. 146). As intervenções do teórico, que não se inclinam nem a crença nem a tautologia, satisfazem-se com a inquietude destas obras que vivem entre o que vemos e o que nos olha, movimento

pendular de sístole e diástole que conduz o espectador a experimentar a obra ao invés de apenas falar dela.

A despeito dos objetos serem criados a partir de estruturas aparentemente simples, mínimas, como se sabe, resta ainda, para que o espectador a experimente, aumentar o grau de complexidade da leitura: "antes de tudo", conclui o autor, "a força do objeto minimalista foi pensada em termos fatalmente intersubjetivos" (1998, p. 63). A obra é com efeito pensada enquanto *specific relation,* conforme indica Rosalind Krauss: "abrupto, forte, incontrolável e desconcertante", o objeto minimalista se torna, face o espectador, "*uma espécie de sujeito*" desejante. Com isso, se se considera que a dessubjetivação era a meta principal do programa minimal, pode-se dizer então que ela não se realizou. A dimensão da *experiência* e da *diferença* não podem ser recalcadas na relação com a obra. Uma vez expostas, as obras estarão entregues às vicissitudes relacionais que residem no espaço que vai do sujeito ao objeto e do objeto ao sujeito.

"A constatação deveria ser óbvia", acrescenta Didi-Huberman, "mas merece ser sublinhada e problematizada na medida em que as expressões tautológicas da 'especificidade' tendiam antes a obliterá-la" (1998, p. 66). Na tautologia, o objeto deixa de ser específico e sua especificidade se desloca à "teatralidade". Daí, no entanto, a intensidade dos *minimal objects*, daí sua alta capacidade de questionar o circuito vigente das artes: via paradoxo. Da Idade Média a Carl Andre ou Dan Flavin, da diferença entre *imago* e *vestigium* à proposição de "um objeto visual que mostrasse a perda" (1998, p. 35) – volume portador de vazio, ele mesmo dirá, adiante –, surgirão formas requeridas pelo problema relacional. Ora, a visão perdida desse corpo que jaz carrega, em suas entranhas, a face impossível de si mesma, aquilo que representa o destino deste corpo (vidente) que, um dia, virá a perecer. Lembremos que no próprio jogo do *fort-da* o objeto é, de início, morto; ele só ganha vida no momento em que supõe a relação (lúdica) com um outro.

> Talvez não façamos outra coisa, quando *vemos* algo e de repente somos *tocados* por ele, senão abrir-nos a uma dimensão

> essencial do *olhar,* segundo a qual seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados (Didi-Huberman, 1998, p. 161).

Em uma pequena vinheta sobre a *Black Box,* de Tony Smith, encontram-se elementos "subjetivantes" que podem ganhar, no contexto, um emprego pertinente. Exemplo: o artista relatou, em conversa com o crítico E. C. Goosen, que mesmo "sem retórica do fantasma ou de mistério" (Didi-Huberman, 1998, p. 90 e p. 127) não conseguia mais dormir depois de ter visualizado a ideia do grande cubo. O acontecimento é aqui destacado porque, a meu ver, não é possível concordar com a "ausência fantasmática" proposta ali por nosso teórico, ideia que ele talvez acabe sugerindo por precaução. Tampouco me parece errado constatar que estaríamos diante de uma espécie de *obsessão* pelo objeto – no sentido do olhar da criança seduzida pelo brinquedo –, sobretudo na medida em que aí se registra uma inversão. Se ele representa a presença da mãe, o cubo que olhamos se abre e nos olha de volta, de dentro para fora. Assim, sob o perigo de cair na patografia, Didi-Huberman acaba tomando, neste caso, o dito pelo dito ("heurística imaginária", como ele mesmo aponta), cujos limites a própria psicanálise vêm denunciar.

Cheio, vazio, não este é o paradoxo dos objetos minimalistas? E afinal, que discursos se podem elaborar a partir de uma simples caixa, um cubo, um caixão?[18] Não seria este valor de ausência um dos elementos formais mais significativos na arte contemporânea? "É aí que o 'conteúdo' se abre, para apresentar que aquilo em que ele consiste não é senão um objeto de perda – ou seja, o *objeto* mesmo, no sentido radical, metapsicológico do termo" (1998, p. 141). Tal como a obra de arte que *é* uma caixa vazia, o fetiche é um objeto real *e* ilusório; a dependência do perverso quanto à sua presença será observada quanto maior for seu valor de garantia para obturar as falhas da verdade sexual e da "renúncia à onipotência que isso exige" (McDougall, 1991, p. 73).

---

[18] É surpreendente, diga-se de passagem, o processo associativo pelo qual sua recepção é conduzida: do carretel se vai ao cubo, e do cubo à caixa e, finalmente, ao tijolo.

Se se pensa que o olhar serviria de *objeto* à pulsão escópica, o que dizer daquele que se encaminha à obra de arte, sendo ele um olhar *crítico*? Ora, se é característico da pulsão sair em busca de objetos-fenômeno – imaginemos, por exemplo, o deslizamento semântico que vai de "fezes" a "dinheiro", como Freud demonstra na *Psicopatologia da vida cotidiana* –, o que acontece à subjetividade quando é para o universo das obras de arte que suas pulsões ou seus desejos se endereçam?

"As imagens – as coisas visuais" e os objetos à vista "são sempre já lugares", indica Didi-Huberman: "elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, *se abrem* a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar" (1990, p. 247). Seguindo os passos do filósofo, a abertura da imagem se deve ao pano, que por sua vez nasceu na relação dialética com detalhe, ressignificando-o. Mas é também com a pele e com o incarno que a subjetividade haverá de lidar, uma vez atravessada pelo amorfo. *Glanz auf der nase*: não é à toa que o sistema fechado da paixão se resumia, no paciente de Freud, à intensidade mais ou menos brilhante da pele do nariz de suas mulheres. Seu esplendor devia ser tão branco (pano) quanto a pele da *Gradiva*: "mármore fascinante, de branco encantador, fascínio ao ponto de viver; vida que resplandece até o mármore, à espera, melancolicamente, que uma chuva de cinzas a venham soterrar" (Didi-Huberman, 1998, p. 112).

Nesta perspectiva, o mais conhecido romance de Jensen corporificaria, por outros meios, uma problemática idêntica a de Balzac: ao apresentar uma ilusão a partir dos deslocamentos de um pé que vai-e-vem, Gradiva seduz o olhar do protagonista e faz com que ele mergulhe num abismo prestes a não mais voltar. O fetiche, que em certa medida é o detalhe fundamental que procura conjurar a castração, está sempre relacionado ao circuito no qual o olhar se desmente. Se não há obturação, o sujeito cai. É pouco arriscado afirmar que é "ao olhar o *Glanz* que o sujeito se sente olhado – dilacerado, revelado. É aí onde se encontra a função mais íntima da instituição do sujeito no visível" (1998, p. 87).

No caso Dora, como observa Didi-Huberman, em que a brancura da Senhora K lembrava-lhe a Madona Sistina de Rafael, Freud já havia percebido, via transferência, o quanto a limpeza cromática do branco poderia encarnar o elemento sedutor, presença desejante. Ao mesmo tempo guardião e porta, o pano da imagem *encerra enquanto abre os poros do recalcamento*. "Seria a função psíquica das imagens fazer-nos considerar – na compulsão de repetição – nossas diferentes mortes?", completa o teórico (1998, p. 249). Se identificado à dimensão transferencial da análise, a superfície do pano serve de âncora ao trauma. Uma vez que a sua função originária é "começar pelo fim", os efeitos do pano deslegitimam a evidência da coisa vista. Nesse contexto, o pano ao mesmo tempo proporciona e obtura o horror (Vinot, 2009, p. 196).

A inversão intransponível para Frenhofer, "insuperável desligamento" a fazer, encontraria grafia apropriada na concepção lacaniana de alienação. "O sujeito", aponta Didi-Huberman, seguindo aqui os passos de Lacan, "mantém com seu Outro uma relação 'circular', faz retornos e inversões, faz sobretudo 'torções no retorno'" (1985, p. 47). Entre o ser (o sujeito) e o Outro (o sentido, a linguagem), há um espaço terceiro que acolhe o que não faz sentido, local onde o sujeito não pode ver e, por isso, está alienado. Assim como se dá com o terceiro nódulo da trança, "capaz de abrir a cisão do que nos olha no que vemos", o pano se posiciona entre a pele (o corpo, o sangue) e o plano (a tela) da obra. Trata-se de uma matéria inconsciente, nessa medida, e é do mesmo modo que "se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca" e enfim nos "devora" (1998, p. 87).

> Ora, este efeito de confusão e de *non-sens* encontra precisamente sua condição de soberania na diferença entre ordens de grandeza que um mesmo objeto é suscetível de autorizar: é o (...) disjuntivo do próximo e do distante, no qual alguns quadros perturbadores nos impõem ao constrangimento e à dimensão sublime sob a espessura do brilho e do pano. (Didi-Huberman, 1985, p. 52-3)

Do seu ponto de vista, o brilho que sobra dos efeitos do pano é o *non-sens* da imagem, inconsciente do visível que não se remete a um "invisível". Com efeito, este brilho (*éclat*) encerraria o fantasma original da obra de arte: fantasiando viver, a obra deseja se apresentar em corpo como um sujeito vivo. Ao contrário do brilho, o pano é puro sintoma da pintura no quadro, é "esta parte da pintura que interrompe ostensivamente, de lado a lado, tal como uma crise (...), a continuidade do sistema representativo do quadro" (Didi-Huberman, 1990, p. 313). Porém, a imagem deve ser entendida, aqui – parece-me necessário sublinhar –, como sendo "*causa material"* (p. 308). Neste moldes, é possível que a teoria avance para além da pintura e se autorize a pensar no conjunto mais amplo das artes visuais.

Ainda se pode vislumbrar uma terceira função do brilho: ela nos obriga regressar ao detalhe e ao amorfo, isto é, ao lugar da "quase alucinação, com o efeito de 'real'" que lhe é próprio. Essa terceira faceta do brilho, cuja singularidade está ora *in praesentia* ora *in absentia*, representa o "fenômeno-indício de um *paradigma instável*" (Didi-Huberman, 1990, p. 313). Este brilho do *real* provoca a surpresa de um *eureka*, de um "é isso", eficácia de um achado ou de uma redescoberta no interior do visível. "O que produz efeito em uma representação plástica é a expressão do desejo", indica por sua vez Céline Masson, "que pulsa pela figurabilidade para deixar marcas e marcar uma presença (...) É este gesto mesmo de se fazer imagem que presencia um desejo e um destinatário" (2005, p. 66). Ora, todo este movimento de choque e fascínio, de brilho e de escuridão possui efeitos análogos ao quais Freud aludia em seu sonho com Irma, justo naquele "momento em que a mulher abre sua boca – e poderíamos dizer no momento em que *ela abre a si mesma*" (Didi-Huberman, 1985, p. 126, grifos meus).

A esta altura já se pode dizer, retrospectivamente, que o incarno é causa de angústia e, sendo assim, de estranhamento (*Unheimlich*). Ademais, o incarno – tal como a pulsão para Freud – não existe, não é algo a ser realizado. Isso não quer dizer que sejam, pulsão e incarno, inertes, que não tenham vida ou não possam ser experienciados. Mas que tipo *substância* poderia ser encontrada entre o somático e o psíquico, isto é, neste "espaço" intermédio e atópico? A rigor, nenhuma. Afinal, a substância do incarno é apenas a que se

inscreve na língua, nas representações, no afeto. “Um sintoma, então”, conclui Didi-Huberman, “mas um puro sintoma da pintura” e da arte (1990, p. 28). Cortada de fora a fora pelo inconsciente, a região do visual produz sintomas, cortes no interior do visível. E como vimos ao longo deste trabalho, a angústia é o afeto preferido de um número significativo de poéticas pós-modernas.

Pois bem, na última estética proposta por Freud, é a conjuntura da angústia, e não a do belo, que funciona como motor de sensibilidade. Mas afinal, por que o familiar (*heimlich*) se tornaria estranho?, essa é a pergunta que o psicanalista anseia responder. Seria por que esta saída representaria uma espécie de transgressão, ou por que a pulsão teria sido capturada pela morte, desejando retornar ao estado inorgânico? Nem uma nem outra. Na medida em que se remete ao olhar e a um lugar e tempo específicos de percepção, a angústia, forma em gestação, configuraria uma experiência estética em si mesma, pois o objeto de estranhamento “está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual” (Didi-Huberman, 1998, p. 228). Por um lado, como expressão do duplo, assusta porque é tão familiar; por outro, assombra porque se trata de uma compulsão à repetição, como vimos, do retorno de um conteúdo recalcado que se transforma em algo inteiramente desconhecido. Kelley, Sherman, Gober ou Witkin estão inseridos neste contexto, tal como Foster conseguiu mostrar. Mas não apenas eles.

> Talvez haja na própria serialidade minimalista algo dessa repetição apreendida como ideia fixa – com a condição, é claro, de interpretá-la segundo uma vertente obsessiva na qual o objeto se tornaria *ameaçador* pela razão mesma de ser *específico* no autoengendramento de sua forma, de seu número, de sua matéria (Didi-Huberman, 1998, p. 229).

No interior do aparelho, as defesas psíquicas surgem como anticorpos. Desprovido do olhar, o sujeito indefeso se compele, diante da imagem, a “tudo observar”. Portanto a observação, nesta linha raciocínio, seria a maneira mais

sofisticada para se cegar diante do perigo, pois ela serve para *abandonar* o que nos olha enquanto vemos. Ao distanciar, o visual se arma, rejeita a imprecisão da coisa e decreta que o objeto deve ser o mais amplamente visível; no encalço da totalidade, o visual abdica ao fascínio de "ser captado pelo olhar mudo e pelas ordens proferidas pelo hipnotizador", quer dizer, a se ver "adormecido, subjugado, assujeitado à onipotência da coisa e do amor cego" (Pontalis, 1991, p. 206).

De qualquer modo, o ponto capital do estranhamento é o seu fator de *desorientação,* do qual emanam sensações de irrealidade que borram as fronteiras entre o real e o imaginário (Hans, 1999, p. 238). Por essa razão, arte e sonho ensinam que, para olhar, é preciso desaprender a ver: a "visão do pintor e a transferência na análise dariam lugar a isso" (Pontalis, 1991, p. 211). É bastante provável que este descentramento se origine nas primeiras experiências ligadas ao sexo feminino e, mais especificamente, ao ventre materno, lugar de onde se vêm[19] mas para o qual nunca se pode retornar. Ora, a imagem artística remete à estrutura de um limiar, acrescentaria Didi-Huberman, um "quadro de porta aberta", "brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma" a estas úlceras que são na verdade as "mais íntimas" (1998, p. 243).

Uma perda original, *perder de vista o objeto*: nada pode elucidar melhor a ferida interna. Na fenda que persiste entre ver e olhar, a complexidade da imagem estranha, imagem-crítica por excelência, apresenta-se ao mesmo tempo aquém e além daquilo que o olho pode apreender. E se a metáfora de Joyce – "fechar os olhos para ver" – ganha aqui seu sentido mais pleno, então se pode compreender a fundo o sonho que Freud descrevia quando da morte de seu pai, palavra-chave para qualquer psicanálise do olhar.

Fato conhecido da literatura psicanalítica, durante a madrugada anterior ao enterro de seu pai Freud teria sonhado com um "cartaz, placa ou mural"

[19] Cabe mencionar aqui a relação íntima entre o caos (pano?) e a "mão materna" da linha à qual Paul Klee se referia em seu *Diário* (Pontalis, 1996, 210).

onde se lia a inscrição “pede-se fechar os olhos” ou fechar “o olho”. Ao analisar seu conteúdo manifesto, constata que ambas versões, no singular (olho) e no plural (olhos), têm uma significação latente particular (como não poderia ser diferente). A segunda é óbvia, e se remete ao respeito dos costumes empregados em qualquer funeral. A primeira variante, no entanto, se refere ao ato de “fazer vistas grossas”, e insinua que Freud deveria ser indulgente com relação à morte de seu pai. Conquanto seja produzido para confundir o eu consciente, o duplo sentido (“ou... ou”) da imagem é quem dá acesso à interpretação do desejo e de seu objeto correlato, permitindo deixar pistas no curso que vai *do olhar à coisa olhada*. Sintoma pertinente? Ao confessar o acontecido a Fliess, Freud alega – ao que se lê com surpresa – que o sonho acontecera na noite *posterior* ao funeral de seu pai, ao contrário do que viria a publicar na edição definitiva de sua *Interpretação dos sonhos.*

Pelo menos três observações podem ser destacadas aqui, dentre as quais as duas primeiras são indicadas por Renato Mezan. Por um lado, este, que é o primeiríssimo sonho pessoal narrado por Freud no livro, “diz respeito precisamente aos olhos” (2002, p. 37); em segundo lugar, coexistem aqui dois grupos separados de associações, um que se remete ao livro e outro que se refere à carta, conjuntos de associações que no entanto não devem se excluir mutuamente, mas serem anexados um ao outro (p. 38). Em terceiro, tratar-se-ia de um simples lapso cometido por Freud, manifestação que abre portas a um conteúdo inconsciente que ele talvez desejasse encobrir – efeito de seu próprio recalcamento – assim como faz o analisando ao se deparar com seu desejo de morte do pai.[20]

Esta vinheta encontrada na *Traumdeutung* vem a se tornar o paradigma da visualidade em Didi-Huberman, uma vez que ela traduz a problemática do sintoma como *equívoco.* Segundo ele, o modelo dedutivo de interpretação (leia-se: o idealismo de Panofsky, denegação frente à insistência do sintoma) poderia ser muito bem substituído pelo método freudiano da sobreinterpretação (*Überdeutung*). Partindo dos efeitos da sobredeterminação psíquica, a

[20] A fórmula edipiana seria algo como “Não se deseja que o pai morra, mas que o filho o mate”. Minha hipótese acerca do lapso autorizou o trocadilho que se lê no título desta tese. Com efeito, para *olhar* a imagem, deve-se abrir os olhos. Fechá-los é o que no geral os psicanalistas fazem diante da imagem.

sobreinterpretação é a ferramenta utilizada para interrogar os matizes da subjetividade em suas diversas camadas. Ora, se o funcionamento do aparelho psíquico tem como ponto de partida a sobredeterminação – esta é a hipótese inicial –, a interpretação deve procurar o que está para além da linha cronológica no sintoma, isto é, tudo aquilo que encaminha o sujeito ao equívoco, ao retorno, ao corte e ao conflito permanentes.

Com relação ao método, a atitude do olho demandaria uma outra posição diante da imagem, tal ocorre, em paralelo, na investigação da outra cena inconsciente. Sob este ângulo, o ato de *déchiffrer*, que é a procura de um oculto a ser traduzido conforme a linguagem dominante, será substituído pelo *déchirer*, operação em que as heterogeneidades do sentido esquadrinham, no interior de um jogo transferencial que se estabelece entre espectador e obra, modalidades abertas de atualização imagética, possibilidade para que o olhar venha a se figurar.

Afinal, ver a imagem na sua totalidade se tornaria algo indesejado. Nesta leitura que funciona por cortes, e que tanto convém à recepção da arte contemporânea, as obras interessam na medida em que sejam imagens críticas, indícios de crise e de sintoma. Tomando-as na sua parcialidade, isto é, *psicanaliticamente*, comprovariam a "reflexividade negativa" de nosso pêndulo dialético. A imagem crítica é aquela que critica a imagem de si-mesma, sendo dotada de uma eficácia interna para revolucionar os modos de vê-la. Portadora, por conseguinte, de uma função metacrítica, quer dizer, ciente de suas condições ideológicas e sobrevivendo como perda, a imagem crítica resiste às interpretações violentas do deciframento e da totalização.

O surgimento da psicanálise contribuiu, mais ou menos diretamente, com a ruptura na lógica da representação. Se a noção de sintoma, tal como desenvolvida até o momento, consegue mesmo dilacerar ou libertar a própria concepção de imagem, a teoria freudiana sobre o sonho também exige seu direito de querer um lugar ao sol. Já no início do século XX Freud antecipava o questionamento da análise "coesa" da imagem, mostrando os perigos da interpretação simbólica – "método do deciframento" que trataria "o sonho como

uma sorte de escritura cifrada em que cada signo há de ser traduzido, a partir de uma chave fixa, em outro significado conhecido" (1996[1900], p. 118-9).

Noutro momento, Freud chega a declarar que o conteúdo do sonho não é dado por meio de uma "pictografia" na qual cada "um dos signos deverá ser transferido à linguagem dos pensamentos inconscientes. Equivocar-nos-íamos", acrescenta, de maneira surpreendente, "se quiséssemos ler esses signos segundo seu valor figural em lugar de fazê-lo segundo sua referência significante" (1996[1900], p. 285). Ao contrário de aliar o conceito de representação ao "quadro ou ao desenho figurativo" – um tipo de redução que surrealistas como Dalí acabariam fazendo,[21] por exemplo –, Freud teria insistido, na contramão, no valor de deformação (*Entstellung*) e no jogo de rupturas lógicas que a imagem produz enquanto captura o olhar. De um meio a outro, processos de translação deverão interferir, produzindo então mudanças significativas. Basta pensar nos rostos de Picasso ou nos espaços de Bacon, como assinala Pontalis, assim como nos efeitos de distância pelos quais a percepção ótica se engana, por exemplo, como indica Frayze-Pereira (1984). "A deformação se prenderia, nesse caso, à violência da passagem"; esta violência, "de natureza diferente da que as palavras podem exercer sobre outras palavras", as obriga a se inserir "numa língua diferente" (Didi-Huberman, 1991, p. 214).

Ao sonhar, como se sabe, a censura inconsciente divide o material onírico em duas partes: o conteúdo manifesto do latente, e a imagem do pensamento. No entanto, seu poder de dissimulação não é total e deixa escapar alusões ao conteúdo original, marcas de referência indireta que guardam o material inconsciente nas entrelinhas; isso tudo para cumprir, em meio a uma série refrataria de disfarces, a satisfação parcial de um desejo reprimido. Contudo, a deformação não sobrevive sem um trabalho de figurabilidade, mecanismo com o qual Freud tentara liquidar a configuração imagética do sonho. O subitem que aparece na parte D do sexto capítulo da *Interpretação, "Die Rücksicht auf Darstellbarkeit"* – tomar em consideração a figurabilidade – significa a exigência de transformação a que estão subjugados

[21] Afirmação com a qual concordaria Pontalis (1991, p. 215), destacando a homologia que percebe entre o espaço do sonho e o espaço da pintura.

os pensamentos oníricos, reivindicação que na verdade os liberta, sob determinadas circunstâncias, para que então se apresentem como imagens visuais. Desse modo, o trabalho da figurabilidade não é outra coisa senão uma força de ligação que o psiquismo impõe aos pensamentos inconscientes; orientando-os a "convergir todos os dados do momento", a figurabilidade articula estímulos internos e externos numa única unidade inteligível.

A obediência do sonho à condição de figurabilidade atesta seu caráter transformador: sem linguagem articulada ou motricidade, "só restam àquele que dorme, para falar e para se mover, as imagens" (Pontalis, 1991, p. 209). E qual seria a real natureza desta transformação?, ainda se pode perguntar. Se há uma resposta plausível, ela não se limita apenas ao onírico, mas implica uma concepção mais profunda (leia-se, anterior) dos processos inconscientes. Em outras palavras, o trabalho de figurabilidade não é apenas um conceito; ele orienta tanto a técnica quanto a clínica psicanalíticas. "É que o espaço do sonho e o *espaço da sessão* nunca deixam de estar relacionados" (Pontalis, 1991, p. 213, grifos meus). Segundo a definição concisa de Mauro Meiches,

> Esta imagetização criará uma dramaticidade vivicadora dentro do sonho que será, em seguida, submetida a um arranjo sintático por um processo secundário, no instante de cruzar a barreira de censura entre o inconsciente e o sistema pré-consciente/consciência (1997, p. 12).

De acordo com Pontalis (1990, p. 214), o conceito de figurabilidade deriva uma dupla possibilidade interpretativa: uma do tipo "história em quadrinhos", e outra "alusiva". Na primeira, "a imagem substitui a palavra, o texto: inicialmente destinada a ilustrá-los, pode chegar a ponto de encobri-los". No segundo caso, o sonho levaria em conta artefatos que não se revelam com clareza no discurso, mas nele estão incluídos no ritmo e no estilo. Trata-se de elementos que são na origem figuráveis, embora não sejam, de antemão, visuais. De qualquer modo, ambas não impedem que um determinado poder de encarnação, "representado pela pintura ou, vez por outra, pelo sonho",

apresente sua tonalidade visceral, deformada, desfigurada. Talvez seja a "coexistência, no quadro, do in-significante (a forma, o significado) e do super-significante (o excessivamente distinto)", que produza essa impressão (p. 215-6). Dinâmica e economicamente, escreve por sua vez Didi-Huberman, "uma forma sempre surge e se constrói sobre uma 'desconstrução' ou uma desfiguração crítica dos automatismos perceptivos" (1998, p. 217)

Refazer os caminhos de ligação pelos quais os conteúdos psíquicos encontraram vazão, com a ajuda da elaboração secundária, é o que encaminha o espectador a uma leitura que abdica da ambição de totalidade, pois, ao longo do caminho de figurabilização da imagem artística, traços irão fatalmente se perder, tal como acontece às lembranças encobridoras. Quando se aventa que a injunção do sintomático seria ela mesma uma espécie de manufatura, ainda que pouco estável, de cortes no registro do visível, isso significa dizer que o que antes "não podia aparecer" ganha, agora, a exclusividade de uma forma própria.

Por essa razão, pode-se afirmar que o trabalho de figurabilidade visa configurar *imagem* nos espaços psíquicos que se encontram vazios – intervalos, a bem dizer, brechas que se localizam no interior da tópica do aparelho –, onde se testemunha à criação ou à descoberta de formas que antes não existiam. "A *Darstellung* aparece agora como realização, ou expressão, da *Vorstellung*", acrescenta Françoise Coblence (2005, p. 64). Formar é dotar a coisa de um conteúdo simbólico, é dar a ela um estofo de significação mínima. Nessa medida, o trabalho de figurabilidade também comporia o estatuto ontológico da imagem artística.

Se toda imagem artística é capaz de engendrar fascinação e vertigem, logo, ela possui uma "grande atualidade psíquica", pois seja rupestre ou pós-moderna, a imagem (crítica) é suscetível de modificar suas próprias configurações. Se antes nada havia, a obra é, logicamente, a presença de uma ausência, "presença subjetiva ligada a uma *ausência* fundamental" (Masson, 2005, p. 66). Aprofundando um pouco mais o problema, a questão apontaria à tópica de um *inconsciente ótico*, bem ali onde surtem os efeitos escópicos da "coisa inconsciente" que insiste. Não se trata de um questionamento da

“antivisão” ou do invisível, mas da posição em que inconsciente freudiano se torna capaz de explicar uma lógica interna como a do modernismo (Krauss, 1994, p. 22). O modelo usado por Freud para conceber o aparelho psíquico foi em diversas vezes, como é sabido, comparado ao esquema ótico,[22] função primordial de recepção de imagens. Trata-se de uma constatação de peso: a meu ver, as propostas apresentadas por Didi-Huberman em *Devant L'image* e em *La peinture incarnée* partem da aceitação da premissa de um esquema ótico. Conquanto estas reflexões enfrentam poéticas mais antigas, por outrolado conseguem lançar luz à função da recepção de arte no momento contemporâneo, mas isso apenas sob a condição de acessar, ainda que de maneira indireta, a metapsicologia do olhar e da imagem.

Para Didi-Huberman, meditar sobre “a perda diante do ganho”, melhor dizendo, sobre “o não-saber recolhido no interior do saber ou o furo incluído na trama”, são operações que acabam redirecionando a interrogação sobre “o trabalho mesmo da figurabilidade da obra nas imagens de arte”. Repensar seu objeto em vista do não-saber que implica o espectador, eis um convite atraente à aposta dialética: “a figurabilidade se opõe àquilo que entendemos habitualmente por ‘figuração’, de maneira que o momento visual que ela faz advir se opõe ou, sobretudo, faz obstáculo (...) no regime ‘normal’ do mundo visível” (1990, pp. 15-38). No espaço da crítica de arte tradicional, o vidente acredita dominar o visível, assim como o ótico (o *percepiens*) subjuga o háptico. Mas não só: refletir sobre “o elemento do não-saber que nos ofusca a cada vez que colocamos nosso olhar sobre uma imagem de arte” pressupõe uma transformação do olhar que se estende à recepção estética. Assim como a psicanálise pôde sustentar uma abertura *moderna* frente às tiranias do visível (a imitação, a repetição) e do legível (a iconologia), as reflexões de Foster e Didi-Huberman conseguem ampliar, de modo notável, a fortuna crítica das imagens modernas e pós-modernas, não sem apostar na força de interpretação proporcionada pelas ideias psicanalíticas.

Continuando com o historiador francês, consideremos que, em princípio, toda imagem possui uma latência e uma energética. Mesmo a “mais simples

[22] A arte se colocaria diante da psicanálise como uma alteridade, como algo que é outro, certamente diferente, mas, nesta exata medida, faz com que ela reflita a respeito de si.

imagem", escreve, "não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível". Diante da imagem, "nosso *ver* é inquietado", retira do objeto "toda a sua perfeição e toda a sua plenitude. A suspeita de algo que *falta ser* visto se impõe doravante no exercício de nosso olhar" (Didi-Huberman, 1998, pp. 95-119). Ora, a inquietação é a pedra fundamental da experiência estética, uma vez que as obras de arte, por mais simples que sejam,

> sabem *apresentar* a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude. As imagens da arte sabem produzir uma poética da "representabilidade" ou da "figurabilidade" (a *Darstellbarkeit* freudiana) capaz de *substituir* o aspecto regressivo notado por Freud a propósito do sonho, e de constituir essa substituição em uma verdadeira exuberância rigorosa do pensamento. As imagens da arte sabem de certo modo *compacificar* esse jogo da criança que se mantinha apenas por um fio, e com isso sabem lhe dar um estatuto de monumento, algo que resta, que se transmite, que se compartilha (p. 97).

Bem entendido, o trabalho de figurabilidade supõe a permanência e o jogo das contradições, e não a sua resolução. Nestes moldes, a recepção "não justifica um conceito que sintetizaria, apaziguando, os aspectos mais ou menos contraditórios de uma obra de arte. Procura apenas – mas é uma modéstia muito mais ambiciosa – justificar uma dimensão 'verbal'" que sustenta o espaço da palavra significativa, dito fissurado pelo movimento do dizer que abre a imagem, "que nela cristaliza aquilo mesmo que a inquieta sem repouso" (Didi-Huberman, 1998, p. 117). Mas é também função do *Darstellbarkeit* transformar pensamento latente em conteúdo manifesto no decorrer de uma "passagem de meios", cuja substância é permeada por recordações visuais infantis que lutam para se exprimir (*rückübersetzt*). O sonho seria "o substituto da cena infantil modificada por transferência para o recente", como indicam Laplanche e Pontalis (1984, p. 215). Daí o recalcado se aliar à atração pelo visual: "a relação entre o visual e o inconsciente não é contingente, mas essencial"

(Pontalis, 1991, p. 209). Contudo, a transformação não desfaz o liame entre os dois meios, pois condiz a um "mesmo conteúdo em duas linguagens diferentes". O conteúdo do sonho, escreve Freud, "nos é dado, por assim dizer, em uma *pictografia*, em que cada um dos signos há de se transferir à linguagem dos pensamentos do sonho" (1900[1996], p. 285, grifos meus). É um erro achar que a imagem formada aí encerra um desenho ou uma simples figura. A noção de *rebus* surge agora, em seu nível de sintoma, justamente para contradizê-lo.

> Suponhamos que me mostrem um quebra-cabeça: uma casa sobre cujo telhado pode-se ver um bote, depois uma letra isolada, depois uma silhueta humana correndo, cuja cabeça lhe foi cortada etc. Diante disso poderia pronunciar o seguinte veredicto crítico: tal composição e seus componentes não têm sentido. Não existem botes nos telhados das casas, e uma pessoa sem cabeça não pode correr; ademais, a pessoa é maior que a casa e, se o todo pretende figurar uma paisagem, nada têm o que fazer ali as letras soltas, que por certo não se encontram espalhadas pela natureza. A apreciação correta do quebra-cabeça somente se obtém, como é evidente, quando em vez de pronunciar tais veredictos contra o todo e suas partes, empenho-me em substituir cada figura por uma silaba ou uma palavra que seja capaz de figurar em virtude de uma referência qualquer. As palavras que então se combinam já não ficam mais sem sentido, e ainda podem resultar uma bela e significativa sentença poética. Assim, o sonho é um *rebus* dessa índole, e nossos predecessores no campo da interpretação dos sonhos cometeram o erro de julgar a pictografia como composição pictórica. Como tal, lhes pareceu absurda e desprovida de valor (Freud, 1996[1900], p. 286).

O psicanalista já sabia, com efeito, do vigor de descontinuidade próprio à formação da imagem onírica; quando analisa as estruturas do sonho, constata que os conectivos (as conjunções), por exemplo, não ganham tradução visual. Implicadas na língua, certas relações lógicas não encontram meio de representação inconsciente porque são puros efeitos de consciência, funcionando de maneira análoga à negação (*Verneinung*). Uma restrição

semelhante pode ser encontrada nas artes visuais: antes de conhecerem suas condições próprias de expressão e figurabilidade, as artes teriam procurado outros meios para suprir esta impossibilidade de representação. “Em quadros antigos”, Freud observa em 1900, “encontram-se balões que saem da boca das pessoas onde se lê o que o pintor *desesperava* por retratar” (1996[1900], p. 318, grifos meus).

O exame dessa descontinuidade na representação pode ser compreendido a partir das leis do deslocamento: a “intensidade e valência psíquicas, o interesse que recai sobre uma representação, hão de distinguir-se desde logo da intensidade sensorial, a intensidade do representado” (Freud, 1996[1900], p. 312). Por outro lado, César e Sára Botella consideram que a condição de figurabilidade é um meio privilegiado de acesso “à *inteligibilidade* dos processos e conteúdos psíquicos inconscientes” (2007b, p. 11). Por conseguinte, se tomarmos por certa a tese de que figurabilidade é uma tendência geral de organização psíquica,[23] como propõe a dupla, a defesa de uma recepção psicanalítica pode pisar em solo mais seguro.

Em linguagem metapsicológica, os autores alegam que

> Quando a vida psíquica se organiza bem, se organiza na primeira tópica. Isto é, há liberdade de pensar verdadeiramente. Quando se chega a ter um funcionamento psíquico, somos capazes de reprimir representações que nos incomodam, e, se estamos bem analisados, deixamos que a repressão desapareça e servimo-nos do que estava reprimido. Para mim, o funcionamento na primeira tópica é a liberdade de funcionamento em relação à repressão, no sentido clássico freudiano. Essa liberdade tem seu funcionamento entre os processos primários – deslocamento, condensação, alucinação – e que possa ser ligado em representações de palavras. Aí há uma liberdade absoluta, quer dizer, com os processos primários: é o sonho. Liberdade é, quando se dorme, sonhar com todo o seu deslocamento até chegar

[23] Deve-se notar que o uso da figurabilidade funciona como substituto da contratransferência e não se confunde à noção kleiniana de identificação projetiva; o uso se dá como processo regrediente *no* analista, é um recurso para superar angústias arcaicas (psicóticas, no caso) do paciente (Botella, 2007, s/p.)

> à representação que nos convém e, ao despertar, pôr aquilo em representações de palavras e nos servir daquilo (Botella, 2007a, s/p.).

Liberdade: para experimentá-la, nestes termos, a olhar deve ultrapassar a mera tradução do legível, abster-se dos esquadrinhamentos "figurativos". Na medida em que já não se contenta com as significações autossuficientes, a leitura sintomal considera o que está para além da representação.

Mas ainda não se deve dar por satisfeito: uma vez que sofra, com mais ou menos intensidade, certos efeitos de distorção – o que no interior da teoria analítica supera, parafraseando o próprio Didi-Huberman, a interpretação fenomenológica da atividade onírica –, a imagem artística tem o mérito de alargar as fronteiras de sua lógica visual correspondente. Em face do olhar, a obra enfim se abre. Sensível à recepção, sua imagem é como aquela do sonho que, ao se deixar decompor, revela a natureza plástica e reversível de seus nódulos, deixando apresentar sua outra cena. Na arte contemporânea, não obstante, nem sempre a imagem está dada de antemão; mesmo nestes casos, no interior da recepção que toda obra de arte demanda a construção do discurso vem *só-depois*. Assim, sugiro qualquer reflexão sobre a arte de agora acabará se atendo, em algum momento, ao movimento de regrediência exigido pela sua imagem.

Esse caminho se justifica porque as imagens *figuradas* no sonho são, a rigor, *desfiguradas* pela figurabilidade. Por mais paradoxal que venha a ser, a figurabilidade produz uma plástica de imposições inconscientes na qual a "lei insistente de exceção, a lei ou a *soberania daquilo que se excede* no visível" se torna o *leitmotiv* de um olho que desejaria refazer o curso da formatividade. Em outras palavras, é também o que significa trabalhar no registro metapsicológico do olhar.

Para fazê-lo, no entanto, deve-se assumir que as relações de causa e efeito desaparecem "diante da copresença" que explode a concepção esquemática de imagem concebida por Kant e seguidores, segundo Didi-

Huberman. Panofsky é contemporâneo de Freud, e interpreta as imagens da renascença a partir da leitura iconológica. Já o segundo, quando estuda imagens antigas, produz uma interpretação que poderia se abrir às artes moderna e contemporânea. Como antípoda do circuito fechado da representação (*repräesentation*), o princípio da não-contradição, que Freud estabelece ao inaugurar sua teoria sobre o inconsciente, é aquele que permitiria a convivência de conteúdos contraditórios dentro de um mesmo espaço psíquico. Segundo a premissa de que se apresentem em imagem, os conteúdos ampliam sua própria margem de significação devido à alta capacidade de transformação que a matéria possui.

Seria possível dizer que a estética freudiana engendraria uma ruptura no paradigma pictural?

> É de fato sob o ângulo da falha, da falta – a "falta de expressão" lógica (*diese Ausdrucksfähigkeit abgeht*) –, que as artes plásticas serão aqui convocadas em relação à figurabilidade do sonho; e não é indiferente encontrar sob a pluma de Freud a indicação lapidar, porém tão justa, que a "falta de expressão" nas artes plásticas "é devida à natureza da matéria utilizada (*in dem Material*)", tal como "esta falta de expressão está ligada à natureza da matéria psíquica (*am psychischen Material*) na qual o sonho se dispõe" (Didi-Huberman, 1998, p. 200)

A partir desta posição, portanto, e em termos de um programa de crítica ou de teoria da arte,

> A relação do sujeito com a forma se verá, enfim, e sempre nos dois quadros problemáticos [ou seja, de função e de relação], perturbada de parte a parte. Perturbada porque violentamente deslocada: deslocada a questão do belo e do julgamento de gosto; deslocada a questão do ideal e da intenção artística. Sempre uma *coerção estrutural* terá sido

> dialetizada com o lance de dados "estranho" de cada *singularidade sintomática* (p. 218).

A reflexão que Didi-Huberman constrói em torno do sintoma evita que o trabalho de recepção seja conduzido à procura do por detrás (Didi-Huberman, 1990, p. 276), como se em sua face oculta a imagem guardasse para si um "tesouro de significantes" escondido e à espera de ser desvendado. O que de fato importa, assim considera o filósofo, é produzir uma leitura que constrói o sentido ao mesmo tempo em que o deixa ser construído pelo olhar. Tal como ocorre – digo por minha vez – no processo "terapêutico" da análise, os sentidos para o vivido serão criados a partir da escuta e no interior da situação, lugar onde o analisando não está sozinho. Nos dois casos, o paradigma da escuta/recepção se baseia portanto na rasgadura, no dilaceramento; ambas teorias também sabem que, uma vez sustentado pelo balizamento da imagem onírica, o umbigo do sonho (o umbigo da imagem) permanece não-interpretável. Em paralelo, na experiência com o real sempre se deixa um resto, como indicava Lacan. Nessas condições, a leitura da obra só é possível se um certo número de fissuras esteja aberto *na imagem* e *no olhar*.

Já desde a *Traumdeutung* Freud considerava que a interpretação nunca é exaustiva: "ainda quando parece que a resolução é satisfatória e sem lacunas", advertia, "segue aberta a possibilidade de que através de um mesmo sonho se veja insinuado outro sentido". Nesta investigação, que explora estas modalidades de recepção que desejam ver a matéria amorfa durante e depois da formação, estão em jogo os lugares intermediários em que a opacidade se desembaraça da transparência e onde a figurabilidade se desvencilha da representação. Minha defesa do emprego do "amorfo" se justifica, mais uma vez, em sua dimensão temporal: não se trata de ver a forma a meio caminho, mas de encontrar a forma formada que se torce e que, ao se torcer, se revela.

No trajeto final da reflexão aqui recortada, por outro lado, Didi-Huberman não considera que a questão se encerre no "irrepresentável" – isto seria apenas uma renovação da metafísica do olhar e da imagem, segundo ele. Nesse contexto, o irrepresentável se traduziria, de modo surpreendente, no

apelo a “uma poética da desrazão, do pulsional, ou uma ética da contemplação muda, ou ainda uma apologia da ignorância diante da imagem”. Ora, pode-se dizer que neste momento acabamos de nos deparar com um limite da sua compreensão analítica. A princípio, “pulsional” e “desrazão” não são sinônimos, e sequer se assemelham, diferença que a obra de Freud procurou marcar sistemática e historicamente. Ainda que a leitura de Didi-Hubberman pretenda “colocar um olhar sobre o paradoxo, sobre a espécie de douta ignorância com a qual as imagens nos coagem” (1990, p. 175), assim produzindo quebras nas sínteses metafísicas, com efeito nela subsiste a dimensão *clínica* do irrepresentável que não é apreendida pelo autor.

Talvez as conclusões alcançadas por esse trabalho possam corrigir esta má-compreensão. Antes, porém, observemos que

> Toda a beleza da análise freudiana está em nos fazer tangível a intensidade singular das imagens do sonho através da *disjunção do afeto da representação*, disjunção que nos faz compreender por que uma cena terrível, a morte de um ser querido, por exemplo, pode afigurar-se-nos absolutamente “neutra” ou “desafetada” num sonho – e por que, reciprocamente, um simples cubo negro poderá de repente mostrar-se de uma louca intensidade (Didi-Huberman, 1998, p. 218).

4.5) Estética e psicanálise

Para que a leitura se estruture no paradoxo da disjunção, é necessário que existam coeficientes de plasticidade psíquica. De acordo com Françoise Coblence (2005, p. 13), nesse sentido,

> A plasticidade designa a propriedade que possui um corpo de se modificar, mas também de conservar suas modificações. Ela o assegura por sua vez a possibilidade de mudar de forma e de guardar

> uma forma; ela permite a junção de movimento e estabilidade. As artes ditas plásticas, a matéria dita plástica, as substâncias ou os alimentos plásticos têm em comum as ações de dar e tomar forma, e de poder modificar esta forma nos limites do que a resistência do material oferece.

A psicanálise é de fato uma práxis. Segundo a definição canônica de Freud, trata-se de um tipo de experiência de cura/tratamento articulada a um modo de conhecer. Vale dizer que, independentemente do lugar onde se configure, seu exercício depende de algumas condições, como a existência de duas pessoas, um *setting* e um enquadre, como vimos; seu método, que é complementar ao enquadre, não é outro senão o clínico. Por essa razão, a psicanálise se refere tanto à epistemologia – entendendo por *episteme* um conjunto hegemônico de lógicas relativamente constantes que ataca um objeto qualquer – quanto ao método, que, no caso, é a própria situação clínica. Esta situação demanda, em seu desenrolar, que todo conhecimento seja sempre elaborado *a posteriori.* Se a única regra da análise é a associação livre – "sua regra de ouro" porque exclusiva, uma vez que nenhuma outra clínica criou algo aproximado –, e se ela impõe que os sentidos da fala estejam sempre à espera de serem construídos, são os fenômenos posteriores (e não os predecessores) que darão sentido ao dito. Eis que nos descobrimos, uma vez mais, diante do *après-coup*.

Toda reflexão sobre arte pressupõe um dizer. E o dizer, que é o grande material da análise, é uma espécie de movimento em *looping* que dá forma a experiências vividas e fantasiadas, conteúdos que foram marcados em maior ou menor grau pelos operadores psíquicos que rodeiam a subjetivação. Diante da imagem de arte, no entanto, o dizer "se acha diante de seu próprio vocabulário como diante de um problema de faíscas a produzir de palavra a palavra, friccionando, por assim dizer, palavras com palavras". Ainda assim, "a toda fala poderosa", isto é, um discurso crítico, uma teoria da arte, ainda que ela seja uma jaculação elementar, como dizia Lacan, "é preciso um objeto adequado, ou seja, eficaz, ainda que excessivamente simples e indeterminado (...) minúsculo, trivial ou insignificante" (Didi-Huberman, 1998, p. 182; p. 81).

É deste choque que nasce a forma, é na complexa relação que se configura entre sujeito e objeto que alguma coisa vem a se atualizar, com efeito, como forma. Assegurado por esta *vontade*, o objeto a nascer demanda um suporte no mundo que lhe sirva. Segundo Luigi Pareyson, a Arte se como pura invenção, criação no sentido radical de um vaivém de determinações transversais entre forma e *processo* de formação. Em outras palavras, arte "é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer" (1997, p. 26).

Nessa medida, sonho e sintoma não seriam também canais de formatividade? Ora, é de responsabilidade do aparelho psíquico garantir um *trabalho* de formação de imagens, daí a figurabilidade receber aqui um papel central; porém, como a lembrança (da imagem) é sempre encobridora, as formas geradas serão mais *formantes* que formadas. É a interpretação do sonho que proporciona um desdobramento ao sintoma, "dando acesso a alguns elos de uma cadeia de representações que o sintoma, por sua vez, dissimula" (Pontalis, 1991, p. 209). Portanto, a força dinâmica da formatividade "não nega o olhar do espectador" pois ele está de antemão incluído "na estratégia da própria forma". E é ao abranger o outro que transcorre do "ser olhada" (a obra) ao "olhar". Nesse jogo de passe no qual o sujeito se transforma em objeto funda-se um limite de distanciamento onde *ver* se traduz em *perder*, espaço equidistante entre "luto e desejo" (Didi-Huberman, 1998, pp. 226-7).

Não obstante, um processo como esse pode ser identificável, no interior da fortuna crítica psicanalítica, para além da própria figurabilidade.

> Talvez só haja imagem a pensar radicalmente – metapsicologicamente – para além do princípio do prazer: Freud, como se lembram, terminava sua passagem com uma alusão ao "jogo do luto" (*Trauerspiel*, a tragédia) e apelava a "uma estética guiada pelo ponto de vista econômico" (*eine ökonomisch gericktete Asthetik*) (...) Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de imitação. É talvez no momento mesmo em que se torna capaz de

> *desaparecer* ritmicamente, enquanto objeto visível, que o carretel *se torna uma imagem visual* (Didi-Huberman, 1998, p. 83, grifos meus).

Em Freud, as concepções de plástico e de plasticidade se encontram com frequência associadas à pulsão, mas, também, à natureza visual das cenas histéricas, em especial quando se remete ao caso de Frau Emmy. Por conseguinte, a dimensão plástica seria consubstancial ao fenômeno histérico e, assim entendido, seu quadro sintomático não seria nada mais do que uma espécie de "ataque plástico": na neurose de conversão, a "cena é uma apresentação plástica da bissexualidade da fantasia" (Coblence, 2005, ps. 73-91). Didi-Huberman não desconhece este fato. Como ele mesmo propôs, o detalhe estaria para o processo de fetichização na obra assim como o pano estaria para a sua *histericização* (1990, p. 309). Servindo como suporte para a ausência de contradição da dinâmica inconsciente, a dimensão plástica consegue admitir que uma lembrança poderia ser ainda mais angustiante que a cena de origem, por exemplo; trata-se de uma formatividade cujas "reminiscências estão essencialmente ligadas a cenas visuais, e a lembrança é visual, quase visual demais, por demais plástica" (Coblence, 2005, p. 75-6). E como não poderia ser diferente, a imagem artística é composta da matéria a mais conflituosa:

> De um lado, uma exigência de apresentação e de expressão plástica traduz a força do desejo inconsciente e parece estar de acordo com ele; mas, de outro lado, é sempre como falta de meios, quer dizer, falta de palavras, que a apresentação plástica intervém, lembrando-nos do estatuto inferior de linguagem que é a imagem (Coblence, 2005, p. 93)

Ainda que a princípio ligado à escultura – para se discriminar de pintura e literatura –, o substantivo *plástico* (*Die Plastik*), atendo-se ao Freud do "Moises", qualificaria a imagem visual ou sensorial "por oposição às palavras articuladas na língua e às abstrações". E por que oposição? Precisamente pelo

fato de que a plasticidade é derivada do processo primário, no qual se tem mais liberdade de metamorfose. Tal definição, em termos gerais, sublinha o aspecto *sui generis* que a expressão artística exerce no interior da experiência corriqueira. No contexto da obra freudiana, este uso "aí compreendendo as diferenças entre a utilização da plástica pela escultura e do adjetivo plástico para caracterizar as imagens", condiz à "tradição estética da época de Freud" (Coblence, 2005, p. 79).

Nessa medida, a estética freudiana seria, ainda que apenas de início, uma teoria historicamente datada, subjugada à larga tradição que vem de Kant a Hegel. Entretanto, a reflexão freudiana deu mostras de sua própria capacidade plástica: superando o caráter social da idealização que ronda o terreno da criação, Freud apresenta duas outras estéticas: a primeira, que surge com "O Moises e Michelangelo" (Frayze-Pereira, 1999; Gagnebin, 1994), é seguida pelo ensaio sobre "O estranho", o que a meu ver fecharia o conjunto de sua reflexão sobre arte.

A plasticidade evocada por Freud não concerne apenas às pulsões, mas à vida psíquica como um todo. No entanto, o substrato primário é aqui privilegiado porque sua mobilidade revela que "as pulsões parciais se comunicam por assim dizer umas com as outras", escreve Freud no início dos anos 1920, "que uma pulsão que vem de uma fonte erógena particular pode dar sua intensidade para o reforço de uma pulsão parcial de outra fonte, que a satisfação de uma pulsão pode substituir a de outra" (1996[1923], p. 45). A natureza plástica da vida psíquica também interfere nas possibilidades de variação qualitativa respectivas ao objeto do olhar; com efeito, ela proporciona que o circuito chegue à sua finalidade – satisfação. Como antes mencionado, dentre os quatro elementos do circuito pulsional o objeto é quem possui maior nível de plasticidade, sendo o termo mais variável da pulsão. Sua função primordial é criar meios para a satisfação, mesmo na mais alta limitação de contingências do objeto. Em resumo, a pulsão funciona, em termos dinâmicos, de acordo com a estrutura da complementaridade: deseja, de qualquer maneira, associar-se ao objeto, estando ele dentro (no eu) ou fora do aparato.

O mecanismo de sublimação volta a exigir sentido: “A plasticidade surge em serviço da vida individual e coletiva”, indica Coblence (2005, p. 135); “ao permitir às pulsões sexuais sua plena satisfação, permite evitar a frustração satisfazendo à cultura”. É assim que a plasticidade das pulsões e a criação de formas plásticas são deparadas frente a frente, pela via do *destino* (e não da defesa). “A pulsão reprimida nunca cessa de aspirar à sua satisfação plena, que consistiria na repetição de uma vivência primária de satisfação”, conclui Freud; “todas as formações substitutivas e reativas, e todas as sublimações, são insuficientes para cancelar sua enérgica tensão”. A diferença entre o prazer de satisfação encontrado do pretendido “engendra o fator pulsionante, que não admite se aferrar a nenhuma das situações estabelecidas” (1996[1923], p. 42). Vemos justificada a grande atração humana pelo plástico.

> Graças à plasticidade da libido e à flutuação, à lassidão dos processos primários, o prazer preliminar e a sublimação constituem as vias de descarga, possíveis ao isso, como qualquer descarga, embora escolhidas pelo eu. Elas asseguram, de fato, uma articulação entre o quantitativo e o qualitativo (Coblence, 2005, p. 139).

Nesse sentido, a *apresentação plástica* da imagem não seria nenhuma novidade: expressão de um retorno, ela é a matéria psíquica que foi retrabalhada pela elaboração secundária, transformada, agora, em forma. A respeito do sonho, Freud adverte que, dentre “os vários pensamentos acessórios ligados aos pensamentos oníricos essenciais[,] dá-se preferência àqueles que admitem representação visual (*Darstellung*), e o trabalho do sonho não se furta a esse esforço de remodelar pensamentos inadaptáveis numa nova forma verbal”. Contanto que o processo facilite as representações (*Vorstellung*) e, “desse modo, alivie a pressão psicológica causada pela constrição da ação de pensar” (1900[1996], p. 327), mantém os efeitos de fechamento e abertura que sustentam a aparelhagem psíquica.

No tange à arte, no entanto, entender a imagem como simples retorno do recalcado é atestar o empobrecimento da experiência estética. “Poderia a

intensidade de uma forma chegar a definir-se metapsicologicamente como o retorno do recalcado na esfera do visual e, de maneira mais geral ainda, na esfera da estética?" pergunta-se Didi-Huberman (1998, p. 230). Afinal, neste nível a transformação não é uma mudança qualquer.

Com isso, proponho que o trabalho de figurabilidade deve ser entendido como operação de formatividade, isso em função do temperamento plástico da pulsão *e* dos objetos de arte. Se a *Dastellbarkeit* designa o sistema de convergência em que o sonho ganha forma, onde a reunião das partículas *Da* (aí), e *stell* (pôr, ficar de pé, montar) compõe uma espécie de mediação – presentificar, descrever, apresentar e representar –, então o processo metacrítico que transporta o olho ao amorfo teria as mesmas propriedades daquele que proporciona *forma* ao que não tem. Trata-se mesmo de um direcionamento ao outro, e não por acaso *Darstellende Kunst* é a expressão alemã para designar o que chamamos artes plásticas (Hans, 1999, p. 382).

Esta sugestão poderia provocar torções na atividade de recepção. Sua extensão possui duas fronteiras – "a recepção e a preensão da forma, de um lado, a explosão de toda a forma, de outro". Não se trata de reconhecer e recusar, mas de manter e transformar: é no espaço transitivo entre "esses limites que poderá se desdobrar a plasticidade do sujeito em si mesmo" (Coblence, 2005, p. 131). Nada contraria a existência de uma ação plástica que vai do inconsciente ao corpo e, daí, ao objeto, à obra; se a recepção se insere no conjunto mais amplo das determinações sociais, assim como "obra" são aqueles trabalhos que conquistaram o status de arte em seu *zeitgeist*, a recepção tampouco deixa de ser um trabalho psíquico transsubjetivo.

E uma vez que o inconsciente é a matéria bruta e irredutível com a qual o psicanalista trabalha,

> Quando se trata de examinar as ligações entre o visual e o inconsciente, não há nada a se referir à escultura nobre, formada de imortais e de estátuas imperecíveis de deuses ou heróis. Aos antípodas do ideal plástico hegeliano ou da grande tradição da escultura na qual Michelangelo figura como grande representante, a

> referência à plástica apresenta um visível de ordem mais inquietante, ligado ao toque e à dimensão háptica do espaço, próximo à modelagem e aos materiais mais triviais. A modelagem e seus tateios parecem mais próximos do inconsciente, ou ao menos da tentativa que se deve fazer para "visualizar" o psíquico (Coblence, 2005, p. 89-90).

Eis o gosto "moderno" da estética freudiana: para representar o inconsciente, se lhe tornou necessário recorrer aos "pólos desvalorizados pela estética e pela história da arte clássicas". A ele foi "preciso renunciar à nobreza do desenho e à pura visibilidade, ao ideal de belo da pintura antiga". Para vislumbrar uma forma para o inconsciente, Freud se viu obrigado a apelar "à modelagem, ao tátil, à cor", enfim, "à baixeza da pintura moderna" (Coblence, 2005, p. 90), ainda que esta apropriação não tenha sido consciente uma vez que contraria seus gostos artísticos.

A concepção heterogênea de cor, advinda, no caso, deste atrito entre "ótico e háptico", torna-se bastante afinada com os propósitos deste trabalho. Partindo do anátema do incarno, ela deriva uma ampliação do espaço analítico. Se é verdade que a cor encarna o visível e o tátil, logo, ela se remete ao corpo, já que só o corpo pode tocar e ser tocado ao mesmo tempo, como indicara Merleau-Ponty. Visível e tangível nunca serão extemporâneos: "A plástica tem a ver com o inconveniente das sensações, a ambivalência dos sentimentos, um inconsciente de representações, ou melhor, de sua apresentação sensível" (Coblence, 2005, p. 101).

Passagem-ao-ato que configura formas e sensações, a plástica se remete ao inconsciente que atua no corpo, mas não somente no "corpo orgânico e histérico que, como recorda Freud, ignoram a anatomia" (Coblence, 2005, p. 141, p. 103). A ampliação do espaço se concretiza, mais especificamente, a partir do enfrentamento em que a crítica psicanalítica se veja obrigada a fazer diante da arte contemporânea: formas que por natureza seriam "sensíveis-sexuais", imagens mais ou menos radicais, sedutoras, deformadas, belas e assustadoras.

*

Espero que a hipótese sobre a quadratura tenha enfim se tornado inteligível. Com a proposta, pretendo de minha parte operar um corte na reflexão estética de Didi-Huberman. A própria disposição dos quatro termos comporta uma abertura a ser aproveitada. Indico, portanto, a possibilidade de estruturá-la a partir de uma nova organização, com o intuito de diferenciá-la do informe desenvolvido por Bataille – no qual a teoria de Didi-Huberman se inspira,[24] mas não apenas –, conservando, no entanto, seu caráter processual. Assim, propor a operação do amorfo implica fazer uuma torção espaço-temporal. Num primeiro nível, tomemos a própria temporalidade dos quatro elementos: ainda que se remetam à pintura moderna (a *Obra-prima ignorada*), a meu ver os termos criados em *La peinture incarnée* se projetam ao futuro, conseguindo estender seu campo da recepção a obras de arte pós-modernas, como antes inclusive adiantei.

Numa segunda camada de significação, defendo a diferença entre informe e amorfo em função de um argumento tópico: a princípio, o informe é aquilo que vive a meio caminho entre o nada e a forma, de modo que representaria um processo *inacabado* de formatividade. Já esta premissa do amorfo, que nele incluiria o informe, refere-se a uma operação de *retorno*, isto é, um mecanismo que parte da forma formada e procura refazer o caminho de uma formação que, por sua vez, já aconteceu.

Daí toda a importância da regrediência no contexto desta investigação, com a qual, feito esse percurso, pretendo concluir.

[24] Comunicação pessoal, dezembro de 2008.

Psicanálise, reflexão estética.

Subsiste uma convergência insuspeitada entre Hal Foster e Georges Didi-Huberman. Reunindo em sequência as intervenções, a intenção deste trabalho teria o mérito de produzir unidades de sentidos que acolhem um traçado que inclui uma parte significativa da reflexão estética contemporânea. Para tanto, surgiu a estes autores – esta é a tese que venho sustentar – a necessidade de acessar conceitos advindos da práxis psicanalítica; no bojo de ambas as discussões, tais categorias funcionariam, assim, como condição *sine qua non*.

São lados de uma mesma moeda: em seu trajeto particular, Didi-Huberman abarca uma extensa reflexão que vai da história à teoria da arte, no mesmo passo em que Foster, debruçando-se diretamente sobre poéticas mais recentes, no geral dedicadas à fotografia ou, em menor escala, ao vídeo e à pintura, oferece uma intervenção que provoca aberturas no pensamento crítico. Partindo de questões que envolvem o real e a repetição, bem como as noções de trauma e de estranhamento, chegaremos à quadratura do amorfo, passando então pela teoria da figurabilidade e pela presença do minimalismo como ilustração paradigmática da experiência visual.

Ora, as repetições que ocorrem nos ciclos vividos pela arte contemporânea serão reinterpretadas por Foster, sem dúvida na esteira de Rosalind Krauss, a partir de uma teorização psicanalítica rigorosa. Repetir, neste contexto, significa criar, inventar ou construir, assim como também ocorre, em paralelo, às lembranças encobridoras investigadas por Freud. Seu resgate da noção de trauma, complementar à repetição, caminha neste mesmo registro. É como em outro contexto resumiu Murielle Gagnebin, de maneira lapidar: “Interpretar transporta o presente ao passado sob a forma da repetição que permite a lembrança, pois libera o presente do passado para construir a memória e, evidentemente, engaja o porvir, no sentido de que construir é sempre, bem ou mal, antecipar” (1994, p. 259). De sua parte, a concepção de sintoma da qual Didi-Huberman se apropria não remete diretamente ao processo de criação artística, discurso corriqueiro nas psicopatologias que

consideram que o ato criativo é fruto de “efeitos sintomáticos”. Seu trabalho, do contrário, promove a inserção de verdadeiros cortes no registro do visível.

Não obstante, o enlace não pode ser verificado unicamente no vai-e-vem de uma reflexão à outra. A conexão ganha maior alcance se se acessarem as análises que André Green (1997) e Cesar e Sara Botella (2007b) oferecem em seus estudos sobre a representabilidade psíquica. Se o problema da representação já foi superado no contexto do pensamento estético – os inúmeros ataques à tela, bem como ao conceito de sublimação são um sintoma deste colapso – como pensá-lo no que tange à realidade psíquica? O que significaria falar em figurabilidade – acessada tantas vezes por Didi-Huberman – ou em pulsão de morte – ao qual Foster recorre com insistência – na ausência do conceito de representação?

A meu ver, é apostando neste propósito que os psicanalistas almejaram construir um corpus clínico-teórico que engloba, *indiretamente,* a reflexão dos pensadores ora selecionados. Não se encontram, em Foster e Didi-Huberman, quaisquer citações de Green ou do casal Botella (e o contrário é também verdadeiro, como não poderia ser diferente). Nesse sentido, é como se a investigação destes psicanalistas preenchesse certas lacunas *metapsicológicas* da reflexão estética que se inclina à psicanálise, problemas que talvez se refiram à ausência de uma experiência clínica propriamente dita. Não se trata, é claro, de uma deficiência, mas de um complemento, por assim dizer. Ora, a força de implicação das leituras se revela a despeito desse fato: cada interpretação se ampara em diferentes psicanálises para diferentes obras.

O que exige recuar ao “aparente paradoxo” que havia iniciado esta investigação, sem o qual não se pode avançar. Afinal, o que justificaria a presença da intervenção de Juliet Mitchell para o número 113 de *October,* dedicado majoritariamente à arte e psicanálise? Não é possível concluir as teses levantadas se a pergunta fica sem resposta: na minha opinião, é possível reconhecer que o perímetro estabelecido por Mitchell entre psicanálise e reflexão sobre arte equivale ao *corpus* que se foi construindo até este exato momento. No caso específico da autora, no entanto, trata-se de uma reflexão que a princípio *não se dirige ao circuito das artes*.

“Teoria como um objeto” (*Theory as an object*) é o curto título de seu ensaio. Cabe sublinhar, de antemão, que a partícula “*as*” possui, nessas circunstâncias, um significado mais amplo, para além do comparativo: não se trata de *metaforizar* a teoria por meio do objeto, mas de pensá-la exercendo-se conforme as vicissitudes (psíquicas) do funcionamento objetal.

A concepção winnicottiana de “uso de objeto” recebe, aqui, um predicado especial. A teoria das relações objetais, publicada pelo psiquiatra inglês em 1968, no ensejo de uma comunicação a ser feita na Sociedade Psicanalítica de Nova Iorque, estabelece que por *objeto* se deve entender, a princípio, a totalidade de uma “pessoa”, invariavelmente “alguém significativo” para um determinado sujeito. Em termos psicogênicos, segundo a definição de Winnicott, antes do “uso” propriamente dito deve surgir a estrutura da *relação* objetal, com a qual se observa na criança a experiência de um puro êxtase de compartilhamento, momento em que não há divisão entre eu e outro.

“A relação de objeto pertence à transferência”, indica Radmila Zygouris, “na qual o objeto é ‘subjetivo’, isto é, alucinado”. Já o uso do objeto, evento que é subsequente à relação, “o situa fora da esfera subjetivada”, de maneira que o objeto “se torna real por poder sobreviver ao tratamento que o paciente lhe inflige na transferência” (2002, p. 24). Conquistando o estádio da relação, o sujeito será capaz de fazer alterações no seu próprio *self,* e, assim, progredir ao estádio do uso. Portanto, só é possível usar o objeto se uma relação fora antes concatenada, demandando um ambiente propício para o seu surgimento. Após a aquisição das relações de objeto, o uso se institui pela capacidade que o sujeito adquire para *destruí-lo* (o objeto). E ao ser usado e destruído, o objeto escapa, por outro lado, ao controle narcísico onipotente, transformando-se em fenômeno intermediário.

Ainda de acordo com Winnicott, é apenas ao destruir o objeto que o sujeito percebe sua independência em relação a ele, ou melhor, o sujeito consegue compreender que o objeto sobrevive *apesar* da destruição, o que liberta o sujeito das identificações totalizantes. Nesse sentido, o fator humano de destrutividade seria uma resposta às experiências agressivas vividas em uma etapa precoce. Por outro lado, é também esta destrutividade que permite

que o mundo externo seja estabelecido como *Umwelt*: ver o mundo é criá-lo, propõe por sua vez Juliet Mitchell, assim como criar é uma experiência psíquica fundamental. Na medida em que compartilhamos a realidade, pode-se acrescentar, ela também é criada por nós.

A exigência principal para um "bom uso" é que o objeto seja forte o suficiente para sobreviver à destruição imposta pelo sujeito. Entre antes e depois, isto é, se ainda permanecer "vivo", o objeto se desloca a outros espaços mentais; a partir de agora, uma vez suspensa a destrutividade inicial, ele poderá ser amado e apreciado. Destruir o objeto significa, em outras palavras, dizer que a operação está mais fora que dentro do sujeito, pois o funcionamento não depende somente da ação destrutiva, mas sobretudo da aptidão de sobrevivência do objeto. É assim que ele passa a ser usado justamente *porque* sobreviveu, conferindo valor à sua existência independente.

De acordo com Mitchell, a noção de uso pode ser mais aproveitada na clínica de pacientes *borderline*. Coube a Winnicott, neste contexto, apontar o quanto a psicanálise tende a neurotizar a relação terapêutica, fenômeno que se expressa com um tratamento que parte no geral da clínica da histeria ou da neurose obsessiva, deixando de lado as "porções psicóticas" da personalidade. Tudo ia bem nos moldes da análise, a não ser pelo fato de que se tornavam... intermináveis. Nestas situações, os pacientes seriam incapazes de "*usar* o analista" (Mitchell, 2005, p. 29). Entenda-se aqui, por analista, a somatória da "pessoa" do analista com a técnica por ele empregada, como também a teoria acrescida do *setting*. O uso de objeto pode ser observado com clareza pelo canal das vias transferenciais, segundo a repetição de relações originais que é dramatizada aqui-agora no par analista-analisando. A tensão criada nesta relação entre-dois estaria muito próxima, aliás, da experiência vivida na relação entre o artista e o espectador de arte.

Ainda que menos "carnal", uma *teoria* pode muito bem assumir a função de objeto; nestas circunstâncias, a teoria deverá ser "suficientemente boa" para sustentar o fato de ser usada, seja ela qual for. Como se viu, a possibilidade de destruir o objeto é coetânea à extinção da simbiose eu-outro. Há portanto uma urgência de liberdade aqui. "A teoria suficientemente boa auxilia a pessoa a

usá-la, a transformá-la", escreve Mitchell, "no contexto necessário de ambiente ao objeto que poderá ser usado" (2005, p. 33). Assim ela se torna livre da alienação *no* outro.

No tocante ao circuito das artes,

> O artista ou crítico é auxiliado, pela teoria psicanalítica, a desenvolver a capacidade de destruir essa teoria, de modo que ele pode dela fazer uso como uma teoria independente do artista/crítico. Pode auxiliar a formular que a Psicanálise, ainda enquanto um objeto-ambiente ao qual o artista/crítico se relaciona no êxtase de uma relação compartilhada (ou em termos winnicottianos, no qual ele projeta seus próprios sentimentos), pode se tornar, por meio de sua destruição, não mais um objeto-ambiente, mas um objeto-uso (Mitchell, 2005, p. 33)

Sob este ângulo, cabe interrogar o que artistas e críticos estariam fazendo quando evitam o emprego da teoria psicanalítica. Haveria, por parte deles, o receio de cair nas malhas de uma identificação total com o discurso, correndo o risco de perder de vista as diferenças de realidade que estão em jogo? Na opinião de Mitchell, trata-se de uma atitude que não condiz à projeção, mas a um nível de *identificação* que nega as possibilidades de diferenciação. Destruir não representa a necessidade de se substituir uma teoria por outra; significa que, apesar disso, no sujeito ainda existe a *capacidade* para usá-la.

"A teoria psicanalítica não se transforma de dentro", escreve Mitchell, mas se comporta de maneira diferente porque artista e/ou crítico "podem usá-la" (2005, p. 33). Sua posição defende, portanto, que artista e crítico não devem abandonar a psicanálise com a justificativa de "perder a criatividade", uma vez que não estamos no caminho do ódio. Inconsciente e ligada à fantasia, a destrutividade se combina ao amor. É o analista-ambiente quem predispõe, no analisando, as competências para destruir: na fase do desenvolvimento inicial da análise, o psicanalista se refere ao paciente

utilizando “interpretações esparsas, e estas são feitas apenas para indicar os limites do próprio entendimento do analista com relação ao paciente, da mãe com relação ao bebê, da teoria psicanalítica com respeito à obra de arte e/ou seu criador” (p. 34).

É certo que, destruída ou não, nenhuma teoria conseguiria abranger a criatividade como um todo, pois não se ignora o fato de que cada artista e cada obra de arte estabeleçam singularidades próprias. “O que fora destruído é o que, muitos anos antes, escrevendo a partir de uma perspectiva diferente, eu chamei de ‘identicalidade’ [*identicatily*], declara Mitchell. Quando “o sol brilha”, ela acrescenta, “não estou necessariamente brilhando também”[1] (2005, p. 35). A teoria é mais ou menos vulnerável, podendo ou não permanecer, o que vai depender de sua condição de sobrevivência à destruição, em virtude de que ela seja fundamental ou suficientemente boa. Entretanto, assim como uma boa mãe, a teoria, seja psicanalítica ou estética, como neste caso, deverá abdicar da vontade de saber tudo, deve se retirar do jogo narcísico da identicalidade, cujo pressuposto, em paralelo aos problemas da maternagem, seria o de conhecer *todas* as dores que o bebê possa vir a ter.

Ainda que aparentemente não desejando fazê-lo, Mitchell chega a propor uma “teoria psicanalítica da história da arte”; ao defender que a destruição da teoria não pode ser associada a uma acepção “benigna” ou “domesticada” de jogo, e assim assumindo os riscos de que o objeto (leia-se, a teoria) possa ou não sobreviver, a psicanalista argumenta que não é só a resistência do objeto que assegura o sucesso de sua permanência. Há, para ela, uma importante diferença qualitativa entre os vários modos de criar.

> O artista excepcional aceita grandes riscos; lida com a possibilidade de não-sobrevivência do objeto, sua não-retirada no momento preciso, mas possivelmente quando já é tarde demais. A arte em que o artista é igual à sua criação significa relação objetal; já a arte que faz retiradas, temendo pela morte do objeto, uma vez confrontado

[1] A expressão original é “when the sun shines, I am not necessarily shining too”. Remeto-me a ela porque o verbo “shine” comporta uma ambiguidade de difícil tradução.

> à sua destrutividade, permanece próxima da magnitude (Mitchell, 2005, p. 36).

Aquele que usar a teoria (e que não regrida ao se relacionar com ela), "seja ele clínico, artista, crítico, historiador ou paciente, a ajudará a se transformar e sobreviver, ou a sobreviver e, então, mudar" (p. 36). Ora, um acordo de cavalheiros pode, com efeito, acabar com uma psicanálise; a aceitação tácita do bate-papo em sessão nada mais é do que um modo mais sofisticado para se evitar a loucura no interior do *setting*, loucura de todos nós a ser vivida na presença de um outro. Paradoxalmente, o próprio evitamento também que proporciona funcionamentos loucos e regressão a relações objetais. No caso do uso de objeto, do contrário, inaugura-se o processo da individuação, uma vez que está prevista a hora que o outro não vai mais existir, já que o sujeito dele não depende mais.

Chegando a esse ponto, é possível observar em que medida a exposição de Mitchell permite repensar o campo das importações da psicanálise. Trata-se, a meu ver, de uma ética-estética: se o campo analítico é ilimitado e suas possibilidades de investigação nunca acabarão, isso não justifica que se deva endossar que *uma* espécie de psicanálise (pensemos na prática do consultório, por exemplo) tenha que permanecer *ad infinitum*. A radicalidade da experiência analítica leva a conclusões desta ordem. O horizonte de realização de toda psicanálise é que o paciente possa um dia dela prescindir, ou, em termos mais precisos, que a própria psicanálise venha a prescindir de si mesma. Nessa perspectiva, se o uso da teoria psicanalítica ainda se sustenta por algum motivo no contexto da reflexão estética, é provavelmente porque sobreviveu aos ataques de destruição.

Ainda com respeito ao assunto, cabe mencionar uma ressalva trazida por Mignon Nixon na introdução deste mesmo número de *October*. Segundo ela, a apropriação direta da teoria do uso pode ser tornar perigosa, pois daria margem a um efeito de domesticação que, de acordo com a sua própria observação, já vem ocorrendo no cenário da arte recente. Ao introduzir, no campo estético, a psicanálise do jogo, certas obras "frequentemente operam

numa zona confortável de contato modesto com objeto", ou, noutros casos, no "engajamento vago de intersubjetividade com o outro. Na arte e na crítica contemporâneas", ela acrescenta, "duas posições derrotadas – identificação com o texto enquanto *doxa* e uma relação doentia com o objeto ou com o outro – evitam os riscos que envolvem o uso da teoria" (2005, p. 04).

Lacan teria sido um dos principais responsáveis a ventilar novos ares na relação do leitor com o texto/obra, uma vez que ele ataca a questão estrutural da "relação do sujeito com os sistemas de representação" (Lacan, 1984, p. 04). Nestas condições, a questão sobre a transferência se torna assunto central: se o psíquico está inscrito na linguagem e na relação com o outro, então é fundamental dar atenção ao componente (psíquico) de alienação ao qual toda leitura estará sujeita. O grande problema, neste sentido, teria sido o recalcamento, feito pela crítica, deste fator alienante, substituindo-o com a "excessiva identificação ao texto" – eis a identicalidade vivida hoje. Esse fenômeno faria desaparecer, do escopo teórico-crítico, o recurso aos textos técnicos de Freud, retorno salutar que é feito por Juliet Mitchell neste ensaio para *October*.

*

Retorno salutar que é também praticado pelos críticos-historiadores aqui selecionados. Usando a teoria cada um a seu modo, suas reflexões sobre arte se concentram em categorias essenciais à práxis psicanalítica.

Como adiantei na introdução da pesquisa, uma parte considerável da crítica de arte norte-americana atual se empenha em discutir problemas referentes a *Além do princípio de prazer*, a saber, a questão da pulsão de morte e da compulsão à repetição; Foster é um dentre esses críticos, como se pôde verificar em *The return of the real* (capítulo 3). Didi-Huberman inclina-se, por outro lado, e dentre outros assuntos, à metapsicologia da figurabilidade (capítulo 4), que aflui na mesma direção. No meu ponto de vista, o conjunto

das reflexões almeja antecipar, numa certa medida, o pensamento analítico, ainda que ela não seja mencionada.

O movimento de retorno (*Nachträglichkeit*) feito por ambos vai em direção às categorias de desligamento e de implicação, assim como foram costuradas no decorrer deste exame. O conceito de *irrepresentável*, proposto André Green (1993), Murielle Gagnebin (1994) e, mais recentemente, a quatro mãos, César e Sára Botella (2005), nunca é mencionado pelos filósofos, a não ser no caso de Didi-Huberman que, na situação, não o compreende segundo as mesmas condições.[2] O que também não poderia ser diferente: Green apresentava seus primeiros resultados no exato momento em que nossos pensadores lançavam as intervenções que foram aqui investigadas (entre meados de 1980 e meados de 1990). *La figurabilité psychique*, livro em que o casal Botella estuda com profundidade o problema da irrepresentabilidade, seria publicado apenas em 2000. Porém, as investigações se veem conectadas neste exato ponto cego: é ao lidar com o irrepresentável que a reflexão estética se depara com a realidade do processamento primário.

Deste modo, ainda restam indagações a serem feitas antes de concluir: como é possível que a pulsão de morte tenha pertinência em relação ao fenômeno estético, uma vez que ela não é tão "plástica" quanto a pulsão sexual? O que deriva mais um problema: se d algum modo serve ao fenômeno artístico, é porque a pulsão de morte se aproxima do trabalho de figurabilidade. As estruturas teriam portanto uma composição idêntica? Pode-se dizer que existe uma relação genealógica entre elas?

Além de ser autônoma em relação à libido, é sabido que a *Todestrieb* funciona conforme a mecânica do retorno: sua ânsia em transformar o desejo em desejo de não desejar se expressa por um movimento de regresso a lugares *anteriores* ao desejo. "Esta tendência regressiva para um impossível 'antes' é o que chamamos Thanatos", indica Piera Aulagnier. "Não é a morte formulada pelo discurso que é desejada, mas antes este *impensável* para o discurso: antes da vida, antes do desejo, antes de um prazer que não seja

[2] Inaugurada com a pintura da Idade Média, a questão sobre o irrepresentável possui uma história *cultural* própria. Afinal, talvez ainda perguntem os artistas, como representar o deus ou a sua encarnação?

alterado por um momento onde o desprazer é ou será possível; enfim, um 'antes' de um 'ter que representar', sinônimo de 'ter que existir'" (1979, p. 56).

Ora, pensar em "antes ou depois" remete à questão do tempo, e a diferença entre pulsão de morte e pulsão de vida reside neste tema crucial. Não "sendo apta a acolher representações", é quase impossível flagrar a pulsão de morte individualmente (Mezan, 2002, p. 135). No entanto, conforme certas coordenadas espaço-temporais, pode-se dizer que a pulsão de morte adentra a problemática do objeto e, "logo, do espaço e do corpo", assim como a dos afetos. Mas afinal, como? "Espera, angústia da perda, ambivalência, amor, ódio, destruição-alucinação do objeto", eis as representações da pulsão a serem vividas na pele. Aqui a representação é, por conseguinte, não-representação. "Objetivamente, o tempo passa de qualquer jeito", atesta Zygouris, mas a repetição e a colocação da pulsão "em ato invisível" e independente de qualquer "espera ou investimento de objeto" selam a presença dominante de Thânatos. Ao contrário de Eros, a pulsão de morte operaria "em silêncio" (Mezan, 2002, p. 135). Se bem que, a rigor, não há tanto silêncio assim: se do lado de cá (pulsões de vida) temos o colorido das fantasias, dos desejos ou objetos, do lado de lá (morte) teremos o barulho do trauma, da repetição e do estranhamento.

As primeiras insatisfações levam a subjetividade à repetição. Em sua origem, a pulsão não é boa ou má. É "apenas devido à inadequação do objeto e à impotência do sujeito em encontrar o objeto adequado que ela se torna destruidora do objeto tanto quanto do sujeito" (Zygouris, 1999, p. 15). A passagem que conduz da forma ao amorfo receberia contornos mais sensíveis se entendêssemos que

> Quando conseguimos realizar a transformação da pulsão até então utilizada na manutenção da imobilidade da estase em desenvolvimento e movimento, torna-se então possível utilizar a transferência para transformar a tendência à destruição ativa do objeto externo em força de transformação e produção (Zygouris, 1999, p. 15).

Eros se relaciona tradicionalmente às propriedades de ligação, enquanto Thânatos se dirige aos processos de desligamento. André Green assinala, contudo, que as duas operações podem ocorrer em *ambas* as pulsões, assim como se dá no par sadismo-masoquismo, por exemplo. Nessa perspectiva, o desenvolvimento que ele faz na teoria das pulsões nos serve em sentido estratégico. Segundo André Green, haveria nas pulsões de vida uma função "objetalizante": trata-se – além de uma capacidade para se criar relações de objeto – de uma competência para "transformar estruturas em objeto, mesmo quando o objeto não está mais diretamente em questão". A partir de investimentos significativos, sua função primordial é dotar de propriedades objetais a matéria que é anobjetal; noutros termos, a operação consiste em fazer, do próprio investimento, objeto.

Já no caso contrário,

> a meta da pulsão de morte é de realizar ao máximo uma *função desobjetalizante* através do desligamento. Esta qualificação permite compreender que não é somente a relação com o objeto que é atacada, mas também todos os substitutos deste – o eu, por exemplo, e *o próprio investimento na medida que ele sofreu o processo de objetalização* (...)[;] a manifestação própria à destrutividade da pulsão de morte é o desinvestimento (Green, 1988, p. 65).

Aventemos uma hipótese metapsicológica: se em algum momento as ligações se tornam disponíveis à pulsão de morte – na mesma medida em que as pulsões de vida se articulam às representações –, só lhe seria possível fazê-lo em relação àquilo que se inscreve como irrepresentável. Isto posto, os mecanismos de defesa contra a angústia podem se ressignificar a partir da dualidade pulsões de vida pulsões de morte. Ainda de acordo com Green, quanto mais próximo se está da defesa primária – o recalque (*Verdrängung*) –, "mais a polaridade ligação-desligamento vem acompanhada de um religamento no inconsciente"; mas quanto mais próximo se está das defesas secundárias – recusa (*Verleugnung*), foraclusão (*Verwerfung*) –, e portanto mais afastado do recalque, constata-se a presença maior do desligamento, que limita ou impede

a existência de religações. O “sucesso do desinvestimento desobjetalizante” se manifesta por meio de um sentimento de “morte psíquica (alucinação negativa do eu) que, às vezes, precede por pouco a ameaça da perda da realidade externa e *interna*” (Green, 1988, p. 67).

Para além do princípio de prazer, junto à pulsão se encontra a compulsão à repetição, entrelaçadas, aliás, “em comunidade íntima”, como indicara Freud (1996[1920], p. 22). Essa comunhão, que visa restabelecer o estado anterior da vida anímica, não escapa entretanto à necessidade de “ligar as moções pulsionais que chegam, substituir o processo primário que as governam pelo processo secundário, transformar sua energia de investimento livremente móvel em investimento de predominância quiescente (tônica)”. Assim, o princípio de prazer é uma *tendência* que serve às conjecturas da pulsão: o trabalho psíquico de ligação “seria uma função preparatória destinada a acomodar a excitação para logo tramitá-la definitivamente em prazer de descarga” (p. 60). Como se sabe, na organização temporal do aparelho psíquico surgem primeiro os processos não-ligados (primário), que adiante receberão ligações (secundário).

Tomadas as devidas proporções, a ação do *desligamento* não poderia ser considerada um terceiro estrato tópico, isto é, um processo por assim dizer *terciário*?

*

As noções de representabilidade e presentabilidade se articulam espontaneamente com o trabalho de figurabilidade. O conceito de representação, ainda que originado no pensamento filosófico, tornou-se uma questão fundamental da clínica psicanalítica. Na história das ideias freudianas, o problema se manifesta no contexto da tradução de *Darstellbarkeit*. A opção pela figurabilidade não é, com efeito, hegemônica. Na *Standard Edition* inglesa, por exemplo, os tradutores sugerem o termo *representability*. Na França, a equipe responsável pela última edição das *Obras Completas* de Freud preferiu

a expressão “presentabilidade” (*presentabilité*). Desse modo, o conceito vai criando controvérsias ao longo de suas sucessivas traduções.

Françoise Coblence recorda que a definição original pertence a Konrad Fiedler – filósofo que Freud provavelmente não leu – sendo publicada em primeira mão em *Sobre a origem da atividade artística*, de 1887 (Coblence, 2005, p. 62). Para ela, a alternativa da figurabilidade mascara a dimensão do sensível por debaixo do paradigma figural, fazendo com que a interpretação se incline ao figurativo. Se, por um lado, a escolha pela figurabilidade define ligações com o processo de concepção de imagem, por outro perderia em acuidade metapsicológica, pois reduz o sensível ao visível. No entanto, o uso de *presentabilidade*, tal como defendido por ela (e pela tradução francesa oficial), seria mais adequada a este processo que engendra pulsão e recalcamento em um só lugar.

A partir de uma pesquisa longitudinal, César e Sára Botella sugerem quatro formas de aparição do termo: figuração (*figuration*), encenação (*mise en scène*), figurabilidade e presentabilidade. Psicanaliticamente falando, os Botella sustentam que as duas primeiras opções já teriam se tornado improdutivas. Para eles, e ao contrário da opinião de Coblence, a última alternativa – presentabilidade – tampouco preenche as lacunas: sua conotação “objetiva ou objetivante” (2007b, p. 23) contradiz a teoria freudiana sobre o sonho. Segundo a dupla, toda apresentação exige um esforço de elaboração secundária que deixa escapar o conjunto das construções primárias, isto é, *alucinatórias* da imagética onírica. Ademais, a origem cultural da categoria permite que César e Sára Botella continuem defendendo, de maneira irrevogável, a *figurabilité*. Ainda que emprestado à ciência e inusitado na linguagem corriqueira, o termo designa “uma propriedade única e específica do trabalho do sonho cuja existência jamais fora suspeitada até o momento e para a qual nenhum termo já existente podia corresponder” (Botella, 2007b, p. 27).

Ainda de acordo com a dupla de psicanalistas, é a presentabilidade que conduz à “figuração”; haveria nesta definição um processo “pictural” que caminha do interior ao exterior, tal como se dá na manufatura de um quadro, isto é, “quando um pintor se esforça para figurar um afeto, um estado da alma

ou ainda o conteúdo de um pensamento" (2007b, p. 28). Didi-Huberman, por sua vez, concorda com esta escolha, e justifica: "Eis porque a tradução de *Darstellbarkeit* (...) por *figurabilidade* é pertinente: ela inclui a tradição secular da 'tropologia' grega e latina, sob a autoridade das palavras *tropos* e *figura*", ao passo que indica a "qualidade de 'presença' e de eficácia que seus efeitos (as figuras elas mesmas) carregam" (1990, p. 186).

O que Coblence esquece é que "plástica" e *Darstellbarkeit* andam sempre juntos. Uma vez que não são exclusivos do mundo visual, podem advir de qualquer qualidade sensível. Apesar disso, o lapso da autora tem a vantagem de ampliar, indiretamente, sua própria concepção de "plástica". "Se", ela prossegue, "com o plástico o acento dado é maior sobre a apresentação do visível que sobre sua representação, a profundidade ou a heterogeneidade do campo se manifesta por outros meios como a construção perpectivista, pela cor" (2005, p. 95). Com isso, o confronto com o mundo externo exigiria, da presentabilidade, o controle criativo e a eleição de um suporte, sem o qual o construto (a obra de arte) não é compartilhado. Seu funcionamento é semelhante ao da criação.

É sabido desde a *Interpretação dos sonhos* que a vida em vigília exige um sistema de percepção consciente cujo objetivo é dotar de inteligibilidade os fenômenos do mundo. Portanto, pensar nas controvérsias da tradução não é uma simples questão de palavras, mas remonta a uma escolha terminológica inequívoca: além de atender à imanência da figura/forma nos produtos psíquicos, sua definição *strictu sensu* sugere levar em consideração o trabalho do sonho em sua profundidade. Há aí um funcionamento mental que engloba a dinâmica de concepção imagética que é *anterior* aos processos secundários.

O que obriga fazer um retorno à atividade pulsional de ligação que concerne ao trabalho onírico, momento em que a representabilidade pode ser enfim reelaborada. Ora, aquém da organização secundária encontram-se imagens de natureza perceptivo-alucinatória que são características do trabalho de figurabilidade. Esta produção de imagens é interferida pela atividade pré-consciente, assim como a sessão de análise é atravessada, do início ao fim, por um movimento de regrediência que se prolonga ao

inconsciente. Trata-se de um “estado de sessão”, como define casal Botella, domínio da “memória sem lembrança” (2007b, p. 31). Nessa medida, se é verdade que, ao recebermos a obra, seríamos por ela analisados, isso só acontece porque a obra nos faz um convite que equivaleria a esse estado de sessão. “A ‘propriedade essencial’ do trabalho do sonho”, isto é, “a *coerência pela Figurabilidade,* seria uma ‘coerção’ inerente à vida psíquica noturna”, escrevem os psicanalistas, coação a ser entendida como “definição freudiana da pulsão tal como ela aqui se apresenta: ‘uma medida de exigência de trabalho imposta ao psiquismo em consequência de sua relação com o corporal” (2007b, p. 35).

Conquanto o trabalho de figurabilidade tenha sua origem no domínio onírico, não se deve restringi-lo ao sonho. Como indicam os psicanalistas, a própria prática clínica demanda que a figurabilidade venha a ser uma estratégia de intervenção. Por outro lado, como desejo sugerir, sua mecânica convém à compreensão de questões estéticas atuais. Ao fim e ao cabo, o conceito abre espaço para a análise da “regressão regrediente” em que os fenômenos vão ganhando forma, movimento de “frente para trás” que é perseguido pelas artes moderna e contemporânea, cuja dinâmica não escapa aos olhares de Hal Foster e de Georges Didi-Huberman. Antes de mais nada, suas interpretações pretendem recuperar aquilo que se encontra no momento prévio à representação. Ora, falar qualquer coisa a respeito do inconsciente implica saber que toda representação de palavra é apenas uma tentativa mais ou menos hesitante para se chegar ao conhecimento da matéria investigada. Na esteira de Freud, é como se Foster e Didi-Huberman almejassem realizar aproximações que trazem à tona características do mundo “inconsciente” das poéticas por eles analisadas. Do estético ao psíquico, trata-se da especificidade de um trabalho “que se produz unicamente dentro do universo regrediente”. Estamos em face de um espaço pararelo ao do sonho, com efeito, mas de qualquer modo “para além das representações de palavra” (Botella, 2007b, p. 31-2).

Estas articulações caminham na contra-mão de Thânatos; procuram, na justa medida, inverter as polaridades e realizar novas construções. Partindo da regrediência, são modos de pensar que tendem ao arranjo de ligações,

possibilitando uma inteligibilidade ao eu-espectador. E este "movimento antitraumático de sobrevivência" (Botella, 2007b, p. 33) não deve ser confundido com algum tipo de mecanismo de defesa. Ora, o retorno ao real e ao alucinatório, ao pano e ao incarno pretenderia, em princípio, "comunicar o incomunicável", uma vez que eles mesmos seriam consequências do trauma. Não é apenas de ligação que o novo poderá surgir. Como princípio disjuntivo, "recusa da permanência do mesmo", o corte promovido pela pulsão de morte "pode ser a provocação na natureza e na cultura da emergência de outras formas, posto que opera desligamentos, impõe limites e", o que é mais fundamental, "novos começos, ao invés de reproduzir o existente" (Frayze-Pereira, 2005, p. 311).

O real lacaniano possui equivalência na concepção da realidade psíquica em Freud. Mas na categoria inaugurada pelo psicanalista francês atrelava-se "uma ideia de morbidez, de 'resto' ou de 'parte maldita' tomada, sem mencioná-lo, da ciência herotológica de Bataille". Ora, tanto esta quanto as demais categorias aqui trabalhadas não se distanciam muito de uma "viscosidade" para com a morte. Não é coincidência, portanto, que a concepção batailleana do informe ronde o cenário de tempos em tempos. Nesse sentido, as torções que fundaram o real não escapam à análise crítica de Foster: "Ali onde Freud construía uma realidade subjetiva fundada na fantasia", indica Elisabeth Roudinesco, "Lacan pensava uma realidade desejante excluída de toda simbolização e inacessível a todo pensamento subjetivo: sombra negra ou fantasma que escapa à razão" (1994, p. 226). Na topologia dos nós, o real também se vê atravessado de fora a fora pelo conceito de "vazio-mediano" retirado do taoísmo; encontra-se portanto a meia distância entre o inominável, o inefável e o impossível.

A interpretação proposta por Monique Schneider ao "sonho de um homem", que aparece em meio ao "Infantil como fonte do sonho", parte B do quinto capítulo da *Interpretação*, faz com que as características reunidas por Lacan no conceito de real se revelem mais freudianas do que nunca. Na ocasião, o criador da psicanálise pretende mostrar como o sonho se utiliza dos restos diurnos. A cena onírica é quase prosaica: um homem vê dois meninos brigando, irmãos provavelmente (é o que a descrição de Freud insinua, mas

sem explorá-lo). Um deles é derrubado, e o sonhador se projeta para castigar, com sua bengala, o agressor; este, por sua vez, busca proteção ao lado de uma mulher, que por suposto seria sua mãe. Ela se vira para o sonhador e lhe lança um "olhar terrível", de modo que ele escapa apavorado. O medo se explica: "Em seus olhos se vê a *carne vermelha* que surge da pálpebra inferior" (1996[1900], p. 215, grifos meus).

Na opinião de Schneider, trata-se do

> Horror de um olhar transformado em boca, em sexo feminino... O olhar já não pode funcionar como aquilo que vem circunscrever, limitar, represar os poderes da garganta-precipício. Ele atualiza por si só a carne aberta e irrepresentável (...) Sonho-fornalha, em que aparece, na carne avermelhada, o que podemos discernir como um limite do imaginário freudiano, espécie de beirada além da qual nada mais se dá a ver (*apud* Mezan, 2002, p. 45)

A partir das associações do paciente, Freud cria uma malha em que os elementos vão se organizando aos poucos. A imagem da carne vermelha teria sido provavelmente estimulada pela visão, no dia anterior, de uma mulher que o havia interpelado. Através de uma complexa cadeia de pensamentos, a mulher é associada à ação de urinar: o sonhador se lembrava de tê-lo feito ao longo de um passeio dia antes; quando a viu, no sonho, ela estava na mesma posição, e, assim, a carne à mostra estaria relacionada à "abertura" dos genitais femininos, visão que se remete à castração. Não seria possível que esta imagem se tornasse convidativa ao horror do retorno ao indiferenciado? Freud por ele mesmo acrescenta que "isso visto na sua infância" – ou seja, os genitais da mulher – reapareceria "numa lembrança posterior como '*carne viva'* ou ferida" (1996[1900], p. 215).

Para não ficar apenas na teoria, uma vinheta que Hanna Segal recolhe de seus atendimentos aufere um sentido bastante afiado ao argumento. Durante uma sessão, Segal conta a seu analisando que deveria se ausentar por algumas semanas; o afastamento havia sido combinado com antecedência,

de modo que o paciente estava ciente disso. No encontro seguinte, ele relata que havia experimentado, ao longo de um passeio pelo parque, dias depois da referida ausência, uma sensação clara de que iria morrer a qualquer momento, impressão que chegaria a "paralisá-lo". Narrando o fato, não deixa de dizer à analista que também desejara "matá-la" na ocasião, responsabilizando-a por ter sofrido aquela experiência alarmante. Assim, invadido pela percepção gélida da morte, seu analisando teria experimentado, no episódio do parque, "a sensação, entre outras, de não ter membros, olhos, boca". O que ele descrevia, conclui a psicanalista, era algo como ser "um embrião disforme".

> Este paciente sempre tinha manifestado uma enorme resistência com respeito a qualquer ideia de separação. Sua reação podia ser entendida como o desejo de retornar ao ventre da mãe. Mas uma vez que experimentou a vida, o retorno ao ventre é um processo violento, mutilador, provocando o retorno ao estado de embrião disforme, pois somos obrigados, como ele havia fantasiado, a cortar os próprios membros, desfazer-se dos órgãos dos sentidos. Não se trata aí de um retorno anódino ao ventre materno, mas de uma expressão violenta da pulsão de morte (Segal, 1988, p. 39).

Ampliando as considerações clínicas, estaríamos autorizados a aventar que a dor (Frayze-Pereira, 2005) seria um canal para a satisfação da pulsão de morte? Se é o caso, então se pode sugerir que este lugar psíquico abrigaria o conjunto das imagens mutiladas, monstruosas e abjetas da contemporaneidade.

Ao aprofundar sua investigação acerca do conteúdo infantil que condiciona o trabalho onírico, Freud se lembra de um sonho que havia acontecido numa condição em que ele se encontrava "cansado e faminto" após chegar de uma viagem. Na narrativa, o sonhador (Freud) tem a vontade (insatisfeita) de comer "pudim" – havia três mulheres na cena, dentre as quais uma o impediu de comer; em seguida, ele tenta vestir uma parca que não lhe servia, quando um homem desconhecido também o inibe de fazê-lo, dizendo que o casaco não era seu.

Com relação à insatisfação de comer pudim, Freud tem a certeza de que a mulher que o privara do *Knödl* era a manifestação de uma personagem encontrada na primeira novela que já havia lido, isto por volta dos seus treze anos de idade. Esta mulher, no caso, seria a personagem da mãe, aquela que "dá a vida" e o "primeiro alimento". A cena faz com Freud se recorde de um episódio com a sua própria mãe, já que no sonho a mulher esfregava as mãos para fazer os bolinhos: Freud se lembra que a mãe tentava fazê-lo crer que o homem era originado do barro, teoria que mesmo ao pequeno Freud não era convincente. Para persuadi-lo, ela friccionou uma mão com a outra, soltando pequenas escamas de epiderme, provando assim que o "ao pó voltarás" seria o destino final do todo homem. "Meu assombro diante dessa demonstração *ad oculos* fora ilimitada", relembra, "e me rendi ao que depois veria expressado nas seguintes palavras: 'deves uma morte à natureza'" (1996[1900], p. 219). Em seguida, as associações terminarão com a lembrança do professor Fleisch, cuja assonância se remete, não por acaso – é o que penso –, a algo comestível, "carne", especificamente.

Afora alguns pormenores, todas as cenas lidam com um pensamento inconsciente de impossibilidade. Cabe destacar que as imagens criadas nesta figurabilidade conjuram o materno e a morte em plena concomitância. O seio, primeiríssima fonte de alimentação e beleza, se articula no sonho ao caráter inevitável da morte, conteúdo irrepresentável por excelência e ao qual se delega um "retorno ao pó", como se diz. E antes de ganhar o colorido do desejo e da fantasia, o seio é nada mais que... um pedaço de carne. Assumindo a função de objeto originário, o seio vai deixando marcas, rastros sensório-perceptivos que podem se combinar a experiências psíquicas de angústia, muito próximas de um afeto sem objeto ou de um vazio sem nome. Em vista disso, autorizo-me a aventar que as associações marginais concentradas neste sonho terminam por antecipar a existência de Thânatos, conceito que Freud viria a elaborar somente vinte anos depois. Chegando perto de *Além do princípio de prazer,* é bem provável que o inventor da psicanálise tenha se lembrado, mesmo que num relâmpago, que sua teoria sobre a "posterioridade" esteve sempre correta.

Não é necessário ir muito mais longe. A exploração de imagens mutiladas que Hal Foster executa pela via da abjeção ganha ampla significância quando posta lado-a-lado à noção de incarno, tema preferido de Georges Didi-Huberman. A meu ver, ambos promovem um retorno à modernidade para então se *lançarem ao contemporâneo*. No caso do primeiro, tal constatação revela fina coerência com a sua concepção particular de vanguarda, pois o resgate da teoria sobre o *parallax* convém ao estabelecimento de relações diretas entre as duas temporalidades.

De um lado a outro, pode-se sugerir que a operação do amorfo, conforme desejo defini-la na esteira da teorização de Didi-Huberman, e que a princípio vale para a arte moderna, conseguiria "sonhar" com o momento pós-moderno da arte, servindo também à análise das imagens traumáticas feita por Hal Foster. Aberta à regrediência, a imagem contemporânea se revela *a partir* desta estrutura. Nestas circunstâncias, a operação em jogo condiz a um movimento que refaz os traçados da formação, seguindo o caminho que parte da forma formada e reescreve o trabalho da figurabilidade que a instituiu. Não me parece, por um lado, que a categoria venha a ser um sinônimo para a anamorfose de Lacan, no sentido do que ele a concebe como manifestação do fantasma fálico, "encarnação imaginada do menos-fi [(-φ)] da castração" (1998, p. 88). E é assim que, por outro, também se diferencia do informe, na medida em que Bataille o desloca ao inacabado da forma, portanto a um processo que para no meio do caminho. Dele, no entanto, mantém-se o interesse pelo inassimilável (Roudinesco, 1994, p. 150), o que permite opor o amorfo às modalidades de recepção que ambicionam incluir tudo no pensável.

O trecho de Foster a seguir não deixa dúvidas quanto ao objeto de interesse aqui invocado:

> Estas condições extremas são sugeridas por certas cenas de desastre, expandidas por meio de significações como sangue menstrual e descarga sexual, vômito e fezes, decadência e morte. Tais imagens evocam o corpo virado do avesso, literalmente o sujeito em forma abjeto, descartado. Mas elas também evocam o fora virado para dentro, o sujeito-como-figura invadido pelo objeto-olhar (1996, p. 149).

O indesejável, o incontrolável, o impossível e o irrepresentável: isso tudo que não se pode ligar, seja pelo lado da libido narcísica seja pelo lado da libido objetal, é o tema maior na reviravolta freudiana de 1920. Sujeitada à compulsão à repetição e ao processo primário – cuja energia permanece livre – , a pulsão de morte se encontra para fora do sexual, pois não necessita do objeto (seja ele total ou parcial). Mas por que falar em pulsão de morte e não em pulsão do olhar (*Schautrieb*) neste momento? A meu ver, porque estamos lidando com algo pré-sexual e, logo, anterior à castração e ao surgimento do objeto psíquico. A sensação de perigo da pulsão de morte se justifica pelo fato de que a ausência da ideia de morte no isso não é incompatível com a percepção da angústia de morte no eu. A morte psíquica sentida no eu pode conduzi-lo, para além do narcisismo de morte, a sensações de destruição em virtude de um "transbordamento, a invasão, a equalização introduzida pela pulsão sexual não-ligada" (Green, 1988, p. 28).

Vejamos na origem. Com relação ao dualismo pulsional, segundo Freud,

> O modo em que as pulsões destas duas classes se conectam entre si, *se misturam*, *se ligam*, seria ainda totalmente *irrepresentável*; no entanto, em vista que isso acontece de maneira regular e em grande escala, há aí uma suposição indispensável dentro de nosso argumento (1996[1923], p. 42, grifos meus).

E ele continua:

> Uma vez que tenhamos adotado a representação {a imagem} de uma mistura entre as duas classes de pulsões, se nos impõe também a possibilidade de uma *desmistura* – mais ou menos completa – entre elas. Nos componentes sádicos da pulsão sexual, estaríamos frente a um exemplo clássico de uma mistura pulsional a serviço de um fim; já no sadismo é tornado autônomo, como perversão, o modelo de uma desmistura, ainda que não levada ao extremo (p. 42).

Surpreendentemente, é a sublimação que opera aqui a desmistura das pulsões (Freud, 1996[1920], ps. 55-7). Nestas circunstâncias, funcionando de modo avesso à mecânica defensiva, a sublimação faz desligamentos no interior do conjunto pulsional. Como contrapartida, há uma liberação de pulsões que se ligam à destrutividade. Assistimos, neste momento, a uma inversão peculiar: em termos metapsicológicos, a sublimação não estaria aqui a serviço de Eros, mas de Thânatos. Desse modo a repetição, forma basal do funcionamento psíquico, seria portanto uma vicissitude *construtiva* e não destrutiva da pulsão de morte (Reechardt, 1988, p. 54). O paradoxo reside no "que o aparente 'enriquecimento' do eu, beneficiado pela crença no apoio ligado ao aumento da libido narcísica, sob auspícios da libido de objeto", permitiria em termos de ação à pulsão de morte (Green, 1993, p. 300). Sob esse ângulo, toda criação pressupõe, em algum momento, a destruição. A diferença é que no momento criativo a pulsão visa realizar uma função objetalizante, tal como foi indicada por André Green: fazer dos objetos objetos do eu, ou, em outras palavras, e ao contrário do que pensa Lacan,[3] fazer da coisa objeto.

Para o casal Botella, a categoria de pulsão é concebida, mesmo em Freud, no contexto de um aparelho psíquico que quase não prevê espaço aos processos regredientes. Sublinhando o aspecto progrediente das ligações psíquicas, Freud teria insistido na tese de que o modelo não sobrevive sem o princípio da percepção-identidade, responsável imediato pelas representações de palavra. Em Freud, o princípio seria encontrado da seguinte forma: se alguma coisa existe no eu como *representação* é porque pode ser reencontrada na percepção da realidade psíquica. Em outras palavras, isso significa que a teoria freudiana das pulsões seria bastante dependente da representabilidade e da secundariedade. Porém, não é menos verdade que há nela uma abertura ao que sobrevive aquém da representação. "Uma delas é a ideia de que o pensamento por representações de palavra não é a única forma existente do pensar" (Botella, 2007b, p. 47).

Explorar estas condições pré-lógicas de raciocínio implica compreender a metapsicologia como uma experiência radical de negatividade. O negativo,

[3] Sublimar é "elevar o objeto à dignidade da coisa", escreveu (Lacan, 2000).

que por definição é tão irrepresentável quanto o real ou o amorfo, se transforma em figura no fundo da investigação acerca da figurabilidade. Ora, como seria possível articular o irrepresentável às representações, isto é, ao princípio da inteligibilidade da imagem? Na minha opinião, é isto o que desejam propor as metateorias de Hal Foster e de Georges Didi-Huberman: trata-se de uma discussão clínica, no sentido extenso do termo, que no entanto não se remete à experiência da sessão. Assim como ocorreu a Bataille, Leiris e Artaud, é como se Foster e Didi-Huberman tivessem sido "atravessados pela aventura teórica do freudismo" embora seu "interesse pela doutrina vienense" nunca tenha dependido "da prática da análise" (Roudinesco, 1994, p. 135). Em seu lugar próprio, a reflexão estética contribui com a teoria psicanalítica da percepção, tentando obturar seus lugares "atópicos". Como já dizia Freud, o conhecimento psicanalítico não é exclusivo; os artistas – os críticos? – chegam a verdades analíticas antes dos psicanalistas, ainda que por meio de diferentes canais.

De acordo com Julia Kristeva, cabe ao psicanalista dar sentido e forma ao que não tem representação, uma vez que a experiência analítica conduz o sujeito às fronteiras do pensamento, reconciliando-o, na volta, com o fora-do-tempo que é a pulsão (1997, p. 24). Com isso, a proximidade das categorias permitiria traçar alguns paralelos "orgânicos": assim como se dá no campo psicanalítico, a estética, "confrontada constantemente ao mistério da carne e da encarnação", lida do mesmo modo com os paradoxos do irrepresentável. "Nesse sentido", alega Murielle Gagnebin, "ela se aproxima, mais que as outras ciências ditas humanas, da psicanálise, cuja vocação consiste em representar a dor psíquica, que, como se sabe, excede por natureza todas as tentativas de representação (1984, p. 06). Perseguindo objetos com alto grau de parentesco – atos fugidios, complexos, impalpáveis –, psicanálise e estética se esclarecem em mútua relação.

Em sessão, no lugar de interpretar, *figurabilizar*, propõe o casal Botella. Atitude semelhante à reflexão dos personagens aqui selecionados. Nas ocasiões propícias, aquilo que o analista enuncia, permitindo ao analisando manter o investimento em suas próprias representações, tem a vantagem de compor a potência sensorial das "imagens visuais, mas também a

particularidade de poder provocar um efeito contrário àquele da interpretação". Diante das imagens, nossos críticos-historiadores analisam e são analisados por elas, e se pode mesmo dizer que o processo de trabalho psíquico demandado é praticamente o mesmo. No vocabulário metapsicológico, trata-se de produzir, no analista – isto é, enquanto espectador –, "uma forma de pensar sempre reveladora de algo do irrepresentável que existe no analisando" (na obra); irrepresentável em virtude de conter traços perceptivos "que jamais ascenderam à representação" mas que podem agora "se apresentar, tornar-se inteligíveis graças à sua integração dentro de um trabalho de figurabilidade" (2007b, p. 68).

No tocante ao circuito de arte, Gagnebin reconhece o quanto a produção da segunda metade do século XX investiu no prazer da "descoberta, do gesto inédito, da expressão a qualquer custo" e da "jubilação do 'fazer' a qualquer preço". São transformações consideráveis, de modo que não passam ilesas pelo crivo da recepção. "Essa apologia do espírito da invenção exigiu paralelamente que o crítico se tornasse um *bricoleur* (...) mas também jogador e poeta" (1994, p. 238). Estes personagens se tornaram indispensáveis porque os críticos se deparam cada vez mais com poéticas nas quais a criatividade subjuga a criação, e onde o que importa são as qualidades "especiais" do objeto final. Nessa posição, artista e crítico tenderiam a se confundir ou a se sobrepor; ao escrever, por exemplo, muitos oferecem "fragmentos quase poéticos e se aliam à obra sem a preocupação de gerar a tradicional intermediação entre obra e espectador" (Basbaum, 2001, p. 09), reclamando assim "um domínio morfológico e estilístico análogo ao dos trabalhos" (Salzstein, 2008, p. 232). Nestas condições, os críticos acabam por assimilar como seus os interesses artísticos de criação, ao preço de se absterem da formação do espectador comum.

É como se estivéssemos diante de um trabalho de figurabilidade em segundo nível, apresentado sob a forma de texto e contrário ao espelho da mimese. Diferente da concepção isolada de figurabilidade, segundo a definição do casal Botella, o *trabalho* de figurabilidade é "um processo psíquico que, desenrolando-se pela voz regrediente, seria determinado por uma tendência a fazer convergir todos os dados do momento" (2007b, p. 83). Se considerarmos

que a obra é o “lugar da emergência, no ato mesmo da negação, da infigurabilidade”, como propõe Gagnebin (1984, p. 16), então o trabalho de recepção seria o seu inverso. Este trabalho, no entanto, consiste em ligar estímulos internos e externos, “todos os elementos heterogêneos presentes em apenas uma unidade inteligível”. A partir da “simultaneidade atemporal”, na qual a forma originária elementar não seria a infigurabilidade mas a “inteligibilidade *alucinatória*” (Botella, 2007b, p. 83, grifos meus), o exercício de da recepção encontraria outros locais de morada.

Sob estas condições, o psicanalista não pretende revelar o recalcado, encontrar os conteúdos latentes que vivem debaixo da superfície; na abertura do seu olhar, ele deseja apenas *encontrar-criar*. Artista, crítico e psicanalista são três posições que se deixam habitar pelas visões alucinatórias. Como declaram Cesar e Sára Botella, a circunscrição deste espaço não se remete a “um conflito inscrito, recalcado, de um já ali a ser revelado, respondente à noção de interpretação segundo a primeira tópica (...)[,] caracterizada pelo atravessamento entre instâncias como valor de processo” (2007b, p. 237).

O estado de sessão apontado pelos autores se refere à condição alucinatório-regrediente acessada pelo analista no cotidiano da sua escuta, acesso que, por extensão, também ocorreria ao artista e ao espectador de arte, no meu ponto de vista. No estado de sessão predomina o funcionamento intermediário da vida psíquica, aspecto “talvez absurdo, *monstruoso*” no qual se observa um eu que não seria “nem diurno nem noturno” (2007b, p. 238, grifos meus). A meu ver, as imagens retratadas por Foster (apropriação, abjeção) e trabalhadas por Didi-Huberman (incarno, detalhe, pele, pano) nos remeteriam a fenômenos de mesmíssima natureza.

Ainda segundo o casal Botella, o estado de sessão permite acessar um tipo de regressão que está aquém do nível transferencial/libidinal; sendo ao mesmo tempo tópica e formal, ela permitiria ao aparelho “investir o sistema de percepção até sua plena vivacidade sensorial”. Adjacente ao pensamento anímico, esta regressão tópica experimentada na sessão é o que mais pode “colaborar ao desenvolvimento da *inquietante estranheza*” (2007b, p. 121, grifos meus), espaço onde reinam o informe e o abjeto, a negatividade e a

pulsão. É disso que as reflexões sobre arte dizem sem falar. Olhar de dentro para dentro significa abrir os olhos para ver, deparar-se com o irredutível de uma experiência radical de alteridade. Com "O eu e o isso" e com *Além do princípio de prazer,* Freud nos teria conduzido em primeira mão ao vazio do irrepresentável, à carne amorfa de dentro. Nessa medida, os tateamentos aos quais nossos historiadores da arte se dedicam são similares aos da fatura psicanalítica.

Não seria o caso de considerar que o trabalho crítico de interpretação é constituído por uma estrutura equivalente à da interpretação psicanalítica? Em tonalidade proustiana, Gagnebin insinua o paralelo entre interpretação e rememoração: "É certo que a sensação mobiliza os sentidos e o espírito, até mesmo os imobiliza", escreve, "mas é a consideração da história do sujeito, com suas repetições e retornos, de súbito desenrolada como um filme, que permitirá ao absurdo medusante de imagens isoladas a se constituir em sequências significantes" (1994, p. 257).

As obras analisadas por Foster e os conceitos empregados por Didi-Huberman seriam avaliados, segundo a esteta, sob a luz das poéticas "teratológicas". Assim considerada, Gagnebin propõe uma leitura que almeja examinar "a especificidade da relação mantida pelo artista com seu espectador" (1994, p. 240), passando por imagens que teriam sido determinadas segundo algumas constantes: "retorno ao arcaico", "prazer tátil de execução", "abandono do humor", "vizinhança com a pulsão", "estranha facticidade" e "perversão derrisória". Centrada em artistas dos anos 1970 e 80, sua investigação sublinha o macabro e a atrocidade, a monstruosidade, a repugnância e a náusea. Nos trabalhos de Herman Nitsch e do grupo vienense, por exemplo, "é o *homem ele mesmo*, nu e coberto de sangue animal que é apresentado", ou seja, cortado como um pedaço de "bife" (1994, p. 241-2). Os suportes escolhidos – cortar, quebrar, despedaçar – são características da atividade digestiva, e, portanto, estão ligadas à oralidade. Nessa conjuntura, porém, o "grotesco, o bizarro, o cômico desertaram a cena. Neste fim de século, o monstruoso não tem humor" (p. 245).

Sua reflexão consegue chegar muito perto da discussão suscitada neste trabalho, uma vez que se dirige aos modos de capturar o que na pulsão de morte subsiste enquanto "força interior", sua dimensão plástica. Afinal, tais obras evocam uma "proximidade manifesta com a pulsão", o que em outras palavras equivale, para ela, ao terreno do "*instintivo* elementar" (Gagnebin, ps. 245-7, grifos meus). Estranha distorção que merece ser observada: se estamos na arena do pulsional é porque abandonamos o instintivo; e seu o limiar é problemático porque visa estabelecer uma espécie de elo perdido entre o orgânico e o psíquico. Embora ela saiba a diferença que existe entre instinto e pulsão, Gagnebin utiliza o primeiro termo. Quanto a isso, o argumento a seguir pode esclarecer algumas diferenças que existem entre a sua análise e a que ora se apresenta.

> Pesquisada ou sofrida, esta contiguidade [com a pulsão] parece situar estas diferentes produções não mais no registro costumeiro da sublimação, no sentido conferido pela teoria psicanalítica freudiana, mas sobretudo naquele do *deslocamento* e, talvez com mais certeza, no domínio da *formação reativa* (Gagnebin, 1994, p. 245).

Sua intervenção endossa que, no mecanismo sublimatório, no qual deve haver os desvios de meta e de objeto, funcionam operações psíquicas como "a reflexão, a exigência de composição, funcionamento da memória, inscrição numa duração, a contemplação meditativa ou a liberdade associativa" (Gagnebin, 1994, p. 245). Estes procedimentos que são elencados por ela configuram, no entanto, apenas o domínio das elaborações secundárias.

Como vimos ao longo dos capítulos anteriores, é possível o sentido do conceito de sublimação diante da análise das poéticas contemporâneas. Contudo, se se considera que a sublimação é um destino pulsional e que nesta perspectiva procura esclarecer o fenômeno da criação no seu sentido mais amplo, não é necessário invalidá-la. Em outras palavras, substituir a sublimação por deslocamento ou formação reativa significaria dar um passo

atrás: ao invés de destino da pulsão, a sublimação volta a operar como mecanismo de defesa, o que limitaria em muito a sua extensão. “A formação reativa”, como define a própria Murielle Gagnebin, “é, em resumo, mais um contrainvestimento que uma elaboração criadora” (1994, p. 246). Não seria possível atestar, ainda que no contexto da arte mais repugnante, que não há ali uma força criadora que se manifesta através de um trabalho psíquico substancial?

Ao que me parece, a hipótese do teratológico também não apreende o aspecto clínico da experiência regrediente, fator esse que poderia ser incluído, na esteira das descobertas do casal Botella, no circuito da reflexão estética atual. Gagnebin chega a quase percebê-lo quando averigua a forma dialética com a qual as regressões e antecipações se denotam na imagem artística (1994, ps. 250-1). A decorrência lógica de sua teoria nos leva a crer, no entanto, que as reações do espectador possuem uma natureza puramente *defensiva,* apoiada no contrainvestimento face à imagem. Precipitando, no espectador, certos deslocamentos (na melhor das hipóteses) ou formações reativas (na pior), as imagens teratológicas forçariam o uso da “denegação” por parte do espectador. Assim elas demandariam, ao eu recém-abandonado pela proteção da “imagem-tela”, o desvio do olhar.

Ora, em vista das diversas modalidades de recepção aqui investigadas, pode-se afirmar que uma parte expressiva da crítica contemporânea seria mais partidária do tipo denegatório de recepção, como por exemplo indica Foster em relação às leituras de “simulacro ou referencial” direcionadas ao pop e à apropriação, assim como o percebe Didi-Huberman em relação às leituras da crença e da tautologia que se dirigiram ao minimalismo.

Não “poderia ser que esses artistas procuram, baseando-se pela libido demoníaca e recusando a tela do cultural”, questiona-se, “de modo mais ou menos deliberado, despertar um público empanturrado e sonolento *ao confrontá-lo com figuras oriundas da regressão*?” (Gagnebin, 1994, p. 250). Até aí, concordamos. Concentrada na figura do artista, Gagnebin não se dá conta de que o fenômeno estético também depende das modalidades perceptivo-alucinatórias, traço que fora percebido de maneira astuta pelos artistas de

neovanguarda. A meu ver, os bichos de pelúcia de Kelley, por exemplo, representariam um intenso questionamento acerca do caráter regressivo do *progresso* moderno. O que Gagnebin não percebe, ironicamente, é que a ação regrediente não é sinônimo de regressão no sentido mais rasteiro da "infantilização". Em suma, devo apenas indicar que o aspecto regrediente das imagens abre portas ao processo de regrediência no ato da recepção. Por conseguinte, isso também se dá com a crítica e com a teoria da arte dele decorrentes. Se aqui existe um arsenal defensivo, ele nunca virá antes.

*

Como se pode notar, as categorias negativas se tornaram mais adequadas às questões do momento;[4] servem não só porque são proporcionais às demandas do objeto de estudo, mas sobretudo em virtude de que os pensadores aqui examinados provêm rigorosamente do campo filosófico.

A teoria mais recente sobre o irrepresentável poderia, nesse sentido, ligar as fronteiras da psicanálise com a teoria da crítica. Afinal, "irrepresentável" não é o mesmo que representação inconsciente. Mas a ideia de uma representação que se furte à consciência, e que supostamente não poderia existir, cria margem a problemas desnecessários. Com efeito, ambas as categorias procuram apreender quais são os limites de nosso próprio sistema de representação (Botella, 2007b, p. 208); no entanto, o universo do irrepresentável, que decerto *implica* a representação, vai de encontro a fenômenos de ordem exclusivamente negativa que podem ser somente nomeados, nunca representados. Sem muitos exageros, escrevem os Botella, "podemos concluir que, nos escritos analíticos", o uso deste termo "deveria ser reservado àquilo que, da pulsão, não pode se inscrever no

[4] As teses sobre o teratológico são apresentadas por Gagnebin em 1994; de lá para cá, há um distanciamento que permite chegar a conclusões que a complementem. Curiosamente, no entanto, a autora já ofereceu, há quase 20 anos, uma categoria própria de "irrepresentável", por ela no entanto pouco desenvolvida (1984).

Vorstellungrepräesentant, isso que não tem possibilidade de se fixar em uma cadeia de representações governada pelo desejo inconsciente" (p. 206).

Esta última questão que os psicanalistas propõem remonta às capacidades de conhecer que aparelho psíquico possui. O que o ser humano pode apreender do objeto, seja ele interno ou externo, são apenas "emanações, qualidades que emergem dos órgãos dos sentidos, características em evolução que repercutem sobre sua consciência". Existe portanto a face desconhecível da experiência psíquica: o objeto em si mesmo é inapreensível. Nesse sentido, o modo como conhecemos, que se dá via representações de coisa ou de palavra, não passa de um meio bastante limitado, "uma grosseira redução do vasto domínio do desconhecível" que, por outro lado, produz seus modos particulares para atingir o conhecimento (Botella, 2007b, p. 204).

Ao fim e ao cabo, a teoria do irrepresentável se torna bastante pertinente às análises propostas: "*é inevitável postular a existência de um traço originário",* consideram Cesar e Sára Botella, *"aquele da falta, um traço indiscernível entre a perda do objeto e aquele da satisfação alucinatória*" (2007b, p. 227). Trata-se de uma inscrição revelada em negativo que é incapaz de alcançar descarga. Sua única aparição "positiva" reside no paradoxo: o vestígio de uma falta. "O dualismo *representação-percepção*, determinante para o pensamento do homem", nasce "com a projeção sobre a ausência, sobre o vazio, deixados pelo objeto" (p. 73). Esta marca original terá efeitos determinantes no desenvolvimento psicogênico: a princípio, inaugura um domínio de *indistinção* que abarca a mente em sua totalidade. É comum, aliás, experimentá-lo de noite, diriam os psicanalistas, já que o sonho é a reatualização perene daquela primeira inscrição. Ao sonhar, estamos sempre expostos "ao risco da *não-representação* traumática". Quando não se torna pesadelo, sonhar "é uma forma imediata e momentânea de escapar ao *traço originário*, graças ao reinvestimento alucinatório do objeto do qual o sonho procede" (p. 228).

Ora, em termos psicanalíticos, como se sabe, o fenômeno da alucinação, cuja representação é fundamentalmente inconsciente, não é um

evento exclusivo das psicoses. Utilizando-se do deslocamento, cabe ao trabalho psíquico transformá-la em percepção, dirigindo-a para o mundo externo uma vez que houve a impossibilidade de receber, no espaço interno, uma forma aceitável para o sujeito. Como considera André Green, a vida psíquica tende ao alucinatório "e a realização do desejo se aplica apenas a uma parte de sua produção" (1993, p. 250).

Segundo Freud, a própria atividade onírica seria um gênero especial de alucinação, e, na lógica psíquica, ela acaba servindo como um meio de aplacar o desejo. Não se deve confundir, entretanto, satisfação com "prazer", o que possibilita falar em alucinação *negativa*. Se se pode afirmar, como insistem alguns psiquiatras e psicanalistas, que a alucinação é na verdade um tipo de negação – da realidade ou da consciência, seja no caso da positiva ou da negativa –, é somente porque a imagem alucinatória consiste numa negação do processamento secundário, já que investe no estrato primário e se justapõe, em certa medida, à perda da realidade.

Cabe recordar que o fator regrediente também se submete ao processamento primário, e, dessa forma, às representações pulsionais de mesma origem. Ainda assim, os processos primários não são obrigatoriamente um fenômeno alucinatório: "O exemplo da fantasia inconsciente mostra que o processo primário pode permanecer aquém de sua realização alucinatória e de sua modalidade consciente para ser 'sonhado'" (Green, 1993, p. 227-8). Em outras palavras, o estrato primário é aquele espaço que fica a meio caminho entre interno e externo, entre percepção e representação; apresenta-se à percepção como "pré-forma" e "determinação indeterminada", matéria que seria análoga ao aglomerado que configura o isso, ou seja, *amorfa*. Assistimos, aqui, ao "trabalho do negativo" – para citar a expressão consagrada por Green. A alucinação negativa não é a ausência de representação, mas a "representação da ausência de representação", isto é, o reverso da representação, jogo que envolve, portanto, o irrepresentável.

Nos canais da regrediência a angústia se torna o afeto principal.[5] Nos moldes do funcionamento psíquico, não é a ausência da percepção do objeto o verdadeiro causador de angústia no bebê: com efeito, a angústia é suscitada por uma perda, mas no caso a perda se refere à representação do objeto, isto é, ao perigo que o eu – ainda que rudimentar – sofre diante da não-representação (Botella, 2007b, p. 60). Assim, este sentimento, que a propósito completa o sistema, seria decorrente da carência de representações ligadas às satisfações primárias, condição delineada pela ausência do objeto *vivida* como falta de representação. A infiltração de sua ameaça, agindo sob "a influência de fatores patógenos", é a comprovação de que seria o "conjunto do sistema de limites que não assegura os fechamentos necessários dos diferentes registros da vida psíquica" (Green, 1993, p. 251). A observação de certos pacientes levou Green a observar um superinvestimento perceptivo que se instala, de modo irregular, no funcionamento mental; em sua dinâmica, subsistiria a "permeabilidade vacilante ao pré-consciente" (p. 270).

Chegamos ao momento de entender porque é tão significativa a perda da "tela" para o espectador (Foster, 1996; Gagnebin, 1994). As *imagens regredientes* sugeridas pelo historiador americano e trabalhadas pelo teórico francês seriam, quanto a isso, exemplos críticos *tout court*: contém em si o gérmen para provocar cortes no jogo de interferências que vai da psicanálise à reflexão estética. Foster e Didi-Huberman arquitetaram uma abertura que torna possível pensar o trabalho de recepção em suas conexões com "o alucinatório, o perceptivo, o figurável e o inscrito" (Botella, 2007b, p. 238).

Nessa medida, tais posições se revelam como antípodas da psicanálise selvagem. Cada autor acessa a teoria psicanalítica a seu modo, dela recolhendo o que parece mais apropriado diante do objeto (de arte) a ser investigado. Noutro sentido, César e Sára Botella indicam, em termos

---

[5] César Botella lembra a ocasião em que Stern estudou o compartilhamento de estados afetivos que se instalam na troca de olhares entre o bebê e sua mãe. Evocando a experiência do "precipício visual" – que consiste em colocar a criança sobre uma mesa onde se figura, sob o vidro, um precipício visual – verifica um dado significativo: se a mãe revela medo em sua face, a criança se distancia do precipício; mas, do contrário, se a mãe se mostra favorável à imagem do precipício, o bebê o atravessa. A criança percebe um acordo entre seu próprio estado afetivo e a expressão de um afeto no rosto de alguém. "Esta dimensão do visual é fundamental nos primeiros anos de vida, pois permite o nascimento das imagens e, pelo jogo de vai-e-vem, presença/ausência, a criação do símbolo" (2007, s/p.).

psicanalíticos, a existência de uma "confrontação simultânea" entre os diferentes processos psíquicos, tensão diante da qual a psicanálise recente se vê compelida a dizer algo: se as relações de causalidade conseguem se abster da temporalidade linear, então a simultaneidade "entre sonho e pensamento diurno; entre desdobramento alucinatório e memória; entre o *negativo* do *trauma* infantil e o *trabalho de figurabilidade*" poderá se instalar numa realidade psíquica singular, isto é, entre aquelas de "predominância representacional" e de predominância "processual" (2007b, ps. 235-238, grifos meus). Entre o representativo e o alucinatório, portanto.

Todo este trabalho do negativo concorre à questão crucial: como *"encontrar uma saída ao desejo de viver e de amar*", pergunta-se André Green (1993, p. 249), *"face à destruição que ameaça qualquer coisa"*? Satisfação absoluta da onipotência ou renúncia sublimatória? Em linguagem metacrítica, é como se Foster e Didi-Huberman estivessem lidando com restos de imagens usadas na qualidade de objetos, conforme o sentido empregado por Mitchell *via* Winnicott. Anteriores à prova de verdade, são marcas pré-representacionais, "onomatopeicas" em certa medida. E elas resistem, com efeito, porque permanecem muito próximas da face destrutiva de Thânatos, mas isso apenas sob a condição do amorfo enquanto *avesso* da forma, tal como pretendo sustentá-lo, cuja operações não se inscrevem no inverso da imagem, mas num processo vivo que opera segundo inúmeras *torções*.

"Poiética da execução" ou "da negação", "estética do desejo" ou "da recusa" são outras designações que também procuram legitimar esta modalidade de recepção: "Ligada à repetição e à rememoração", elas liberam "um potencial criador próprio para fazer da 'quimera' ou do 'monstruoso' um instrumento hermenêutico". Ampliando a psicanálise da pintura de Lacan, Murielle Gagnebin sugere por fim que à crítica se deve a transformação das "potências inebriantes do *trompe-l'œil* em uma orgânica real do *dompte-regard*" (1994, p. 261; 1984, p. 22). Para ela, as imagens assustadoras do contemporâneo são o conduto que os artistas encontraram para conseguir dizer *não*.

De minha parte, não posso compartilhar, por inteiro, dessa opinião. Feito o percurso, não se pode concluir que das relações entre psicanálise e reflexão estética se infere a potencialidade latente de uma resistência à destruição? Se ambos permanecem, é porque o objeto tem força própria de sobrevivência a despeito das urgências destrutivas. Parece que a confrontação em jogo não representa apenas a negatividade; trata-se de uma dinâmica de criação conjunta que se dispõe à aventura de se perder no olhar do outro, fechar os olhos para ver.

Tais procedimentos não se endereçam apenas à psicanálise – é o que este trabalho procurou, afinal, demonstrar –, mas também à reflexão crítica que, por certo, também o faz concomitantemente aos psicanalistas, assim como Freud previa ou havia desejado.

Referências bibliográficas

ADAMS, Parveen. The art of analysis: Mary Kelly's Interim and the discourse of the analyst. *October*, vol. 58. Cambridge: MIT Press, Fall 1991.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ASSOUN, Paul-Laurent. *O olhar e a voz*: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

AULAGNIER, Piera. *A violência da interpretação:* do pictograma ao enunciado. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. *Nota sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BASBAUM, Ricardo. (org.). *Arte contemporânea brasileira:* texturas, ficções, dicções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BATAILLE, Georges. *Œuvres completes, vol. II*. Paris: Gallimard, 1970.

BAZIN, Germain. *História da história da arte*: de Vasari a nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, *Maurice*. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCK, Gertrude. Psicologia do ego. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless*: a user's guide. Cambridge: New York Zone Books, 1997.

BOTELLA, César. Entrevista. In: *Revista brasileira de psicanálise*. São Paulo: SBP-SP: março de 2007, n°1, vol. 41, s/p.

_____. *La figurabilité psychique*. Paris : In Press, 2007b.

BUCHLOH, Benjamin. The primary colors for the second time. *October*, vol. 37. Cambridge: MIT Press, Summer 1986.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. Paris: Payot-Rivages, 1971.

_____. *Ética e estética da perversão*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

COBLANCE, Françoise. *Les attraits du visible :* Freud et l'esthétique. Paris : PUF, 2005.

COPJEC, Joan. Vampires, brest-feeding, and anxiety. In: *October*, vol. 58. Cambridge: MIT Press, Fall 1991.

DELOUYA, Daniel. *Epistemopatia*: o conhecimento na clínica psicanalítica. Sao Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

DESPRATS-PEQUIGNOT, Cathérine. Champ de l'art – champ de psychanalyse. Quelques reflexions sur leur rencontre. In : *Bulletin de Psychologie*, vol. XLVI, n. 410, 1993.

_____. *Métamorphoses contemporaines* : enjeux psychiques de la création. Paris : L'Harmattan, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1984.

_____. *Devant l'image*. Question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*. Paris: Les éditions de minuit, 1997.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *L'image ouverte.* Motifs de l'incarnation dans les arts visuels. Paris : Gallimard, 2007.

DIONISIO, Gustavo Henrique. *O antídoto do mal*. Sobre arte e loucura, Mário Pedrosa e Nise da Silveira. 2004. 206f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

DOLAR, Mladen. "I shall be with you on your wedding-night": Lacan and the Uncanny. In: *October*, vol. 58. Cambridge: MIT Press, Fall 1991.

FEDER, Stuart *et. alli.* (orgs.) *Psychoanalytic explorations in music*. Madison, Connecticut: International Universities Press, 1990.

FOSTER, Hal. Postmodernism in parallax. In: *October*, vol. 63. Cambridge: MIT Press, Winter 1993.

_____. *Compulsive beauty*. Cambridge: MIT Press, 1993.

_____. *The return of the real*: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1996.

_____. The real thing. In: SCHAMPERS, Karel & SCHOON, Talhita (orgs). *Cindy Sherman* (catálogo). Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 1996b.

FRANÇA NETO, Oswaldo. Freud e a sublimação. Arte, ciência, amor e política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *A tentação do ambíguo*: sobre a coisa sensível e o objetivismo científico. Estudo e crítica. São Paulo: Ática, 1984.

_____. *Olho d'água.* Arte e loucura em exposição. São Paulo: Escuta/FAPESP, 1995.

_____. O paciente como obra de arte: uma questão teórico-clínica. Em: Fabio Herrmann, Theodor Lowenkron (orgs). *Pesquisando com o método psicanalítico*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

_____. *Arte, dor*. Inquietudes entre estética e psicanálise. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FREUD, Sigmund. Estudios sobre la histeria (1893-1895). Em: *Obras Completas, vol. II*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. Sobre los recuerdos encubridores (1899). Em: *Obras Completas, vol. III*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. La interpretación de los sueños (1900). Em: *Obras Completas, vol. IV*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. Tres ensayos sobre la teoria sexual y otras obras (1901-1905). Em: *Obras Completas, vol. VII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. *Personajes psicopáticos en el escenario* (1905-6). Em: *Obras Completas, vol. VII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen (1907). Em: *Obras Completas, vol. IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. El creador literario y el fantaseo (1908). Em: *Obras Completas, vol. IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci (1910). Em: *Obras Completas, vol. XI*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. Sobre la iniciación del tratamiento (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, I) (1913a). Em *Obras Completas, vol. XII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. El motivo de la elección del cofre (1913). Em *Obras Completas, vol. XII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. *El Moises de Miguel Angel* (1914). Em: *Obras Completas, vol. XIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. Pulsiones y destinos de pulsión. (1915). Em: *Obras Completas, vol. XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. Lo ominoso (1919). Em: *Obras Completas, vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. Más allá del principio de placer (1920). Em: *Obras Completas, vol. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. El yo y el ello (1923). Em: *Obras Completas, vol. XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. El fetichismo (1927). Em: *Obras Completas, vol. XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras (1932-1936). Em: *Obras Completas, vol. XXII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

FULLER, Peter. *Arte e psicanálise*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

GAGNEBIN, Murielle. *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*. Paris : PUF, 1984.

_____. *Pour une esthétique psychanalytique* : l'artiste, stratège de l'inconscient. Paris : PUF, 1994.

_____. *Du divan à l'ecran*. Paris: PUF, 1999.

GARB, Tamar; NIXON, Mignon. A conversation with Juliet Mitchell. In : *October,* vol. 113. Cambridge: MIT Press, Summer 2005.

GAY, Peter. *Freud*: uma vida para nosso tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, Ernst. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999.

GREEN, André (org.) [et. al]. *A pulsão de morte*. São Paulo: Escuta, 1988.

_____. *Revelações do inacabado:* sobre o Cartão de Londres de Leonardo da Vinci. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. *Le travail du négatif*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1993.

_____. *O desligamento:* psicanálise, antropologia e literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HANLY, Charles. *O problema da verdade na psicanálise aplicada.* Rio de Janeiro: Imago, 1995.

HANS, Luiz Alberto. *A teoria pulsional na clínica de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

HUCHET, Stéphane. Linguagens do não-çaber: teoria da arte francesa e psicanálise. Em: Edson de Souza *et. alli*. (orgs.) *A invenção da vida*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

HUYGHE, René. Psychologie des arts plastiques. In: *Bulletin de Psychologie*, vol. XLVI, n. 410, 1993.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In : Luiz Costa Lima (org). *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____*. The implied reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estetico e as experiências da poiesis, aisthesis e katharsis. In : Luiz Costa Lima (org). *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____ . *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1991.

KELLY, Mary. Mary Kelly in conversation with Margaret Iversen. In: Adrian Searle (org.). *Talking art I*. London: ICA, 1993.

KLEIN, Melanie (org.) *Temas de psicanálise aplicada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*: escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna. São Paulo: EDUSP, 1998.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte*: uma interpretação da estética freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Massachussets: MIT Press, 1994.

_____. The destiny of the informe. In: BOIS, Yves-Alain. *Formless*: a user's guide. Cambridge: New York Zone Books, 1997.

KRIS, Ernst. *Psicanálise da arte*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*: La révolte intime. Paris: Fayard, 1997.

KUSPIT, Donald. *Signs of psyque in modern and post-modern art*. New York: Cambridge University Press, 1995.

_____. *The cult of the avant-gard artist*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995b.

_____. Psychoanalytic constructions of art. In: *Journal of the American Psychoanalytic Association*. New York: I.U.P., vol. 44 (1), 1996.

LACAN, Jacques. *O seminário,* vol. XVII: O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. *O seminário,* vol. XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Écrits, vol. I*. Paris: Seuil, 1999.

LAPLANCHE, Jean. *Nuevos fundamentos para el psicoanálisis*: la seducción originaria. Buenos Aires: Amorrortu, 1987.

_____. *Problemáticas III*: a sublimação. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____; Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

LIMA, Luiz Costa (org). *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIU, Catherine. *To Catch a Falling Star:* Lacan Meets Warhol. Philadelphia: Slought Foundation, (audio) 76 min., 21/02/2002.

LYOTARD, Jean-François. *A partir de Marx y Freud*. Madrid: Fundamentos, 1975.

MASSON, Céline. *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*. Paris: Érès, 2005.

McDOUGALL, Joyce. *Em defesa de uma certa anormalidade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

MEICHES, Mauro. *Uma pulsão espetacular*: psicanálise e teatro. São Paulo: Escuta, 1997.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Interfaces da Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie de. Psicanálise aplicada, interações da psicanálise. In: Alain de Mijolla (coord.). *Dicionário internacional da psicanálise*: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

MITCHELL, Juliet. *Psicanálise e feminismo*. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.

_____. *Siblings*: sex and violence. Malden: Blackwell, 2003.

_____. Theory as an object. In: *October,* vol. 113. Cambridge: MIT Press, Summer 2005.

MOUSSAIEFF-MASSON, Jeffrey (org). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess* (1887-1904). Rio de Janeiro: Imago, 1986.

NIXON, Mignon. Introduction. In: *October,* vol. 113. Cambridge: MIT Press, Summer 2005.

_____. On the couch. In: *October,* vol. 113. Cambridge: MIT Press, Summer 2005b.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PONTALIS, Jean-Bertrand. *Perder de vista:* da fantasia de recuperação do objeto perdido. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

REECHARDT, Eero. Os destinos da pulsão de morte. In: André Green [et. al]. *A pulsão de morte*. São Paulo: Escuta, 1988.

RICŒUR, Paul. *De l'interprétation*: essai sur Freud. Paris : Editions du Seuil, 1965.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Lacan*: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Genealogias*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

SALZSTEIN, Sonia. Transformações na esfera da crítica. Em: Gloria Ferreira (org.). *Crítica de arte no Brasil:* temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

SCHAPIRO, Meyer. Two slips of Leonardo and a slip of Freud. In: *Journal of the National Psychoanalytical Association.* London: IPA, vol. 2, 1955.

SEGAL, Hanna. Da utilidade clínica do conceito de pulsão de morte. In: André Green (org.) [et. al]. *A pulsão de morte*. São Paulo: Escuta, 1988.

SILVA JUNIOR. Nelson da. "Um abismo fonte do olhar": a pré-perspectiva em Odilon Morais e a abertura da situação psicanalítica. *Percurso*, ano 12 (23), 1999.

_____. O outro enquanto enigma: a metodologia psicanalítica. Elisa Cintra (org.). *O corpo, o eu e o outro em psicanálise.* Goiânia, GO: Dimensão, 2006.

_____. "Who's there?" A desconstrução do intérprete segundo a situação psicanalítica. *Ide (São Paulo)*, jun. 2007, vol. 30, n. 44.

STEINBERG, Leo. *Encounters with Rauschenberg* (a lavishly illustrated lecture). Houston: Menil Foundation, 2000.

TELLES, Sergio. Mas não é psicanálise "aplicada" o que nos propõe Derrida? Em: *Psychiatry On-line Brazil, nº 08, Dez. 2002/Jan. 2003.*

VIDERMAN, Serge. *A construção do espaço analítico*. São Paulo: Escuta, 1990.

VINOT, Frédéric. Du pan du tableaux au pan du transfert. In: *Cliniques méditerranéennes*, nº 80(2). Paris: CIRP/Érès, 2009.

VIVES, Jean-Michel. Argument. In: *Cliniques méditerranéennes*, nº 80(2). Paris: CIRP/Érès, 2009.

WINNICOTT, Donald. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ZIZEC, Slavoj. Grimaces of the real, or when the fallus appears. *October*, vol. 58. Cambridge: MIT Press, Fall 1991.

ZYGOURIS, Radmila. *Pulsões de vida*. São Paulo: Escuta, 1999.

_____. *O vínculo inédito*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Nem todos os caminhos levam a Roma*. São Paulo: Escuta, 2006.