

# Filosofia, psicanálise e todos nós

Janaina Namba

Resenha de C. Ibertis; R. G. C. Gonçalves (orgs.), *Filosofia e psicanálise: olhares sobre arte e literatura*, Salvador, EDUFBA, 2020, 293 p.

É sempre bom ter notícias sobre uma publicação que envolve filosofia e psicanálise, mas ainda melhor quando se trata da visão dessa disciplina sobre arte e literatura. O livro *Filosofia e psicanálise: olhares sobre arte e literatura*, organizado por Carlota Ibertis e Rosa Gabriela de Castro Gonçalves, ambas professoras da UFBA, é o resultado de um encontro realizado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Artes dessa Universidade.

Em *O inconsciente estético*, Rancière nos diz que a “psicanálise é inventada nesse ponto em que filosofia e medicina se colocam reciprocamente em causa para fazer do pensamento uma questão da doença e da doença uma questão do pensamento”<sup>1</sup>. E se há uma reciprocidade entre esses dois campos de saber no que diz respeito ao peso que ganha o próprio pensamento, observa-se uma repercussão desse novo campo de saber nas produções artísticas: “é ela mesma solidária com o novo regime de pensamento das produções da arte [...] Édipo é aquele que sabe e não sabe, que age absolutamente e que padece absolutamente”<sup>2</sup>.

É com esse espírito que o artigo “Teoria Estética na Obra de Freud” discute como a

subjetividade do artista se desdobra, tanto na confecção da obra de arte quanto nas apreciações do espectador. Para esse último, como nos lembra Freud, há um *desafogar* dos próprios afetos que permitem uma fruição de prazer, mesmo que a premissa para que essa fruição ocorra seja uma mera ilusão da atenuação de seu próprio sofrimento, ou seja, ao mesmo tempo que o espectador se identifica com o herói, ele é poupado das agruras que o atingem pela própria certeza de que não passa de um jogo e é um outro que sofre em seu lugar. O artista também sofre o efeito das apreciações desse espectador, na condição de objeto de identificação quase como destinatário do afeto direcionado à própria obra, por via de outrem.

Esse processo de identificação, diferentemente dos primórdios da constituição do caráter do indivíduo, já se encontra distinto da escolha do objeto amoroso; com isso, “a transformação da libido objetiva em libido narcísica, que então ocorre, evidentemente acarreta um abandono das metas sexuais, uma dessexualização, ou seja, uma espécie de sublimação”<sup>3</sup>. E para o autor de “Marcuse e a Psicanálise”, a sublimação constitui um conceito crucial, apresenta-se como único capaz de “elucidar a origem sexual do impulso criador no homem” (p. 59).

Se os dois textos precedentes mostram explicitamente um fio da sublimação traçado pela figura do artista e da própria obra de arte, no texto “O Enigma na Fotografia e na Psicanálise” nos deslocamos para a clínica psicanalítica pensada analogicamente ao ato de fotografar:

Na clínica, por sua vez, as diversas imagens que compõem o universo imaginário e simbólico do analisando são resignificadas por atos de palavra em um trabalho contínuo que, muitas vezes, é de longa duração. Essa continuidade duradoura faz com que uma rede de imagens psíquicas, acústicas inclusive, possa ser reorganizada diversas vezes e possa produzir alterações de maiores proporções (p. 81).

O ato analítico, assim como o do fotógrafo, é uma aposta, na qual não se sabe o que será revelado. Podemos dizer que também a música tem esse papel. Para Inês Loureiro,

**Janaina Namba** é psicanalista; professora do Departamento de Filosofia da UFSCar; aspirante a membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae. Membro do Conselho de Resenhas da *Percurso* editorial.

quando perguntamos sobre o poder da afetação específico que a música exerce sobre nós e ainda mais quando o remetemos aos primórdios da constituição psíquica, de imediato deparamos com o *profundo enraizamento somático da música* [...]. O recém-nascido encontra-se imerso em uma grande massa de estímulos sensoriais, em grande parte de natureza sonora que *impacta diretamente seu corpo* (p. 109).

Nas idas e vindas dos textos, quase na metade do livro, deparamos com as anedotas inteligentes e bem-humoradas de Guimarães Rosa, mencionadas por Jaqueline Ramos, que, em certa medida, se equiparam às de Freud no livro *O chiste e sua relação com o Inconsciente* (1908): “De qualquer modo, se nossas anedotas de agentes matrimoniais são chistes, graças à sua fachada, elas estão em condições de ocultar não apenas o que tenham a dizer, mas também algo – proibido – a dizer” (p. 135). O humor, para Freud, como nos lembra a autora, “é concebido como a mais elevada das operações defensivas, sendo capaz de desorientar, ao invés de responder da maneira habitual à expectativa de um afeto penoso perante uma situação desafortunada” (p. 157).

Mas, diferentemente das menções a Guimarães Rosa, Cortázar é o protagonista de “De Cronópios e famas: humor, jogo, estranhamento”. Carlota Ibertis salienta justamente “a rebeldia na intenção dessacralizadora de valores, costumes, convicções, todos eles não questionados” (p. 158). Ou seja, se por um lado o humor pode ser apenas revelador de uma ideia inconsciente, por um movimento absolutamente peculiar da consciência, por outro ele constrói apenas na medida em que destrói, em que a agressividade se explicita.

Com a “Escrita feminina como busca de uma nova expressão de subjetividade” nos surpreendemos

novamente com o fato de que o livro foi escrito por nove mulheres e apenas um homem (novamente pois esse fato foi mencionado nos Agradecimentos) e sabe-se que a arte, a literatura, a filosofia e a psicanálise, em suas origens, são disciplinas em que os envolvidos são predominantemente figuras masculinas. Poderíamos então pensar na confecção desse livro como um bordado coletivo de palavras, em que a escrita feminina mostra-se como um

“lugar” “onde se sonha, onde inventam os novos mundos” [...] – tal como já ocorre na elaboração da *ficção* e dos *mitos*, e também em textos nos quais se está “em relação com a não relação”, isto é, em textos nos quais se denuncia “o que a história proíbe”, e o que o “real exclui ou não admite” (p. 191)<sup>4</sup>.

Assim, poderíamos complementar, como na bela foto *revelada* por Urânia Tourinho Peres em que estavam “todos presentes e uma ausência marcada pela presença de uma mão, um bastão e ainda a ponta de um bigode” (p. 287).

Assim como o texto que denuncia o que se proíbe ou aquilo que foi excluído, Arthur Bispo do Rosário, ao reconstruir o mundo de restos, como diz o próprio título do texto de Suely Aires, mostra a duplicidade de sua obra. De um artista desgarrado do mundo das artes, que viveu até os oitenta anos na colônia Juliano Moreira. Se por um lado o interno/detento/artista

tem a certeza plena do que deve ser feito, cumpre em obediência seu trabalho de escravo, segue o mestre que o guia – a voz detentora do saber sobre a salvação do mundo; de outro, cada espectador, cada crítico de arte defronta-se com o não saber e busca estabelecer relações – estéticas, clínicas, sociais – para o que escapa ao sentido (p. 237).

Arthur Bispo do Rosário construiu mais de mil peças, geralmente em prata e azul, e deixava-as todas em sua cela, que era interdita aos céticos. Se não era necessário um ritual para vê-las, era necessário que compartilhassem a ideia de Deus. Também o *Xóanon*, ídolo grego arcaico<sup>5</sup>, figura tosca de madeira aplainada, tinha a função de ser e não ser visto, ainda que não fosse ele mesmo invisível. Apresentava-se “ora dissimulado, ora descoberto, oscilava entre os dois polos que o mantinham secreto

1 J. Rancière, *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 26.

2 J. Rancière, *op. cit.*, p. 27.

3 S. Freud, “O Eu e o Id”, in *O Eu e o Id, Autobiografia e outros textos (1923-1925)*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 37.

4 A citação se refere a várias passagens do texto de H. Cixous, *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*. Prólogo e tradução: Ana Maria Moix. Barcelona: Editorial Antropos, 1995.

5 J.P. Vernant, *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 319.

e o tornavam público. Isso porque havia condições especiais para que o *Xóanon* pudesse ser revelado, ele não podia ser desvencilhado da ação ritual. A figura necessitava do ritual para representar a ação e a força divinas”<sup>6</sup>. Tornava-se louco se o olhassem sem nenhuma preparação. Aproxima-se, em alguma medida, de objetos ou pessoas tabus que não podem ser tocadas ou vistas sem preparo.

A apresentação artística, seja ela de qualquer natureza, também envolve um ritual, seja por parte do espectador, seja por parte do artista para que a arte possa ser apreciada enquanto tal. De acordo com Rosa Gabriela Gonçalves, “o perímetro convencional do teatro, as aspas, as molduras, as vitrines nas exposições: todos esses dispositivos são suficientes para informar as pessoas familiarizadas com as convenções implicadas que elas não devem reagir ao que está delimitado como se fosse realidade”. Ou ainda, “os artistas se valem das convenções justamente para esse fim, e se às vezes as transgridem é porque desejam provocar ilusões ou uma sensação de continuidade entre arte e vida”<sup>7</sup> (p. 217-218).

Na contemporaneidade é justamente com a arte abjeta, ainda que de maneira bastante controversa, que podemos circular nessa espécie de dissolução entre a arte e a vida. Segundo Kristeva, o abjeto é uma condição da qual o sujeito precisa se livrar para poder se tornar sujeito. Uma condição estranha e íntima ao mesmo tempo, tão próxima que toca os nossos limites, tornando-os frágeis, uma espécie de desafio à repressão e à sublimação (p. 210).

Se na atualidade a arte abjeta coloca desafios à psicanálise, podemos encontrar, no século XVII, uma situação similar quando Corneille se viu desafiado pela encomenda de uma tragédia. Isso porque ao recorrer a um tema trágico consagrado, Édipo rei, teria de traduzi-lo para o contexto francês da época:

Dei-me conta de que aquilo que havia passado por miraculoso naqueles séculos distantes poderia parecer horrível ao nosso, e de que essa eloquente e curiosa descrição do modo como o infeliz príncipe fura os próprios olhos, e o espetáculo desses olhos furados por onde o sangue lhe jorra à face, que ocupa todo o quinto ato nesses incomparáveis originais, abalariam a delicadeza de nossas damas,

as que compõem a mais bela parte de nossa audiência e cuja desaprovação atrai facilmente a censura daqueles que as acompanham, e de que, enfim, como o amor não faz parte deste tema e as mulheres dele não fazem emprego, ele se encontrava despido dos principais ornamentos que de costume nos rendem o comentário do público<sup>8</sup>.

Ainda que os contextos em que surgem a arte abjeta e o teatro moderno francês sejam absolutamente distintos, assim como eram distintos os contextos desse último e aquele da antiguidade em que Sófocles concebeu Édipo rei, há algo em comum entre as três situações no âmbito da arte, a saber, a quebra da regra de decoro. Não pelo tema em si, mas justamente quanto às regras de apresentação da obra de arte. Assim como Corneille fez notar, à época as relações amorosas não ocupavam um grande papel, apesar de tratar justamente das paixões que fizeram Édipo conduzir sua vida para um fim trágico. Para que o amor se tornasse mais explícito, “Corneille substitui esse jogo de esconde-esconde do investigador culpado com a verdade, [...] por uma intriga moderna, [...] cheia de paixões e interesses conflitantes que provocam a indecisão quanto à identidade do culpado”<sup>9</sup>. Dá a Édipo uma irmã, Dirce, e a ela um amante, Teseu. Desse modo ausenta a situação que viria abalar o decoro e, portanto, o seu próprio sucesso enquanto dramaturgo. Mas, ao modificar a peça, acaba por recuperar tais regras que permitiam ao espectador bem delimitar a arte e a vida. No caso da arte abjeta, ou “disturbatória” (como propõe Danto<sup>10</sup>), é gerado um “relacionamento mais primitivo entre o artista e o público; ela pretende transformar o seu público abandonando as convenções do distanciamento e proporcionando uma experiência mais real” (p. 224).

Pode-se inferir, contudo, que essa transformação do público não ocorre de maneira prazerosa, uma vez que é justamente a delimitação clara entre a vida e a arte que promove um prazer que se pode dizer estético.

6 J.P. Vernant, *op. cit.*, p. 319.

7 A. Danto, *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

8 Corneille. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, t. III, p. 18.

9 J. Rancière, *op. cit.*, p. 19.

10 A. Danto, *Arte e perturbação*, in *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.