

MARIA RITA KEHL JOEL BIRMAN DANIEL KUPERMANN
VLADIMIR SAFATLE GLAUCIA LEAL NELSON COELHO JR PEDRO DE SANTI
SIDARTA RIBEIRO MARIO EDUARDO PEREIRA MARIA LIVIA MORETTO
CHRISTIAN DUNKER TANIA RIVERA LEANDRO DE LAJONQUIÈRE RENATO MEZAN

POR QUE

FREUD

HOJE ?

Coleção Grandes Psicanalistas

COORDENAÇÃO
Daniel Kupermann

 ZAGODONI
EDITORA

TANIA RIVERA

Arte. A psicanálise e seu outro

A importância de Freud para a arte e a literatura do século XX é tão “monstruosa” – como dizia Guimarães Rosa ao mencioná-lo entre suas influências literárias (GUIMARÃES ROSA, 1995, p. 52) – que se torna difícil localizá-la e defender sua pertinência na atualidade. No domínio da História da Arte, o papel do pensamento freudiano é reconhecido a ponto de merecer o primeiro capítulo de um livro como o americano *Arte desde 1900*, por exemplo. Os autores identificam uma influência mais ou menos direta da psicanálise sobre a produção artística, embasada em interesses comuns como o fascínio pelas origens, o primitivo e a loucura, ou ainda, “mais recentemente” a subjetividade e a sexualidade (FOSTER, KRAUSS, BOIS & BUCHLOH, 2004, p. 1). Além disso, estes notam que termos psicanalíticos entraram no vocabulário de base da arte e da crítica do século XX. A reverência a Freud nesse livro de referência é curiosa, portanto, pois pontuar tais eventuais encontros entre psicanálise e arte não chega a demonstrar como esta teria de fato contribuído para a transformação da produção artística no período.

Mapear influências diretas e menções de artistas ao psicanalista seria também redutor – e talvez inesgotável, se seguirmos a opinião de um artista como Joseph Kosuth (considerado um dos criadores da arte conceitual, nos anos 1960), que qualifica a influência de Freud como simplesmente “ubíqua” (KOSUTH, 1991, p. 232). Se Freud está em toda parte – na arte como na literatura, na Cultura, enfim –, é claro que seu pensamento

encontra ressonância entre artistas, e a tarefa de traçar as incidências de sua obra na produção artística, e de defender sua relevância ainda hoje através de um estudo historiográfico e crítico, estaria provavelmente fadada a ser sempre parcial ou até mesmo gratuita.

Delinear o contexto no qual se inicia a aventura freudiana traria, sem dúvida, uma perspectiva mais ampla sobre a questão, mas não chegaria a garantir uma via mais linear e segura. É certo que Freud se alinha ao pensamento romântico alemão e que as bases de sua teoria e de seu método clínico se vinculam diretamente ao campo da estética – basta lembrar que o “método catártico”, que inaugura o tratamento psicanalítico, é uma aplicação inequívoca da catarse aristotélica, ou seja, da purificação das paixões de terror e compaixão que a tragédia grega promoveria em seu público. Além disso, ao conceber o complexo de Édipo, ponto nodal de sua teoria, em *A interpretação dos sonhos*, Freud não apenas toma de empréstimo ao *Édipo Rei* de Sófocles seu enredo e nome, mas argumenta a favor de sua universalidade tomando como base o “efeito”, ou melhor, a “efetividade” (*Wirkung*) que a leitura do texto trágico exerceria até hoje sobre nós (FREUD, 2013/1900, p. 285). De efeitos da arte trata-se, de saída, na psicanálise.

A psicanálise como crítica da representação

Como se não bastasse, Freud fala do Inconsciente como uma *Outra Cena*, também muito cedo em seu pensamento, usando o termo habitualmente empregado no palco de teatro (*der andere Schauplatz*). Ao privilegiar assim o campo cênico, o psicanalista dialoga com seu mestre Charcot – “um homem que vê”, no obituário escrito pelo discípulo (FREUD, 1996/1893, p. 21). O psiquiatra francês punha seus pacientes literalmente no palco, em suas apresentações de doentes. Ele pôde, assim, entrever a cena histórica, para além da acusação de falsidade e manipulação de que costumavam ser vítimas as histéricas em fins do século XIX.

Mas a *Outra Cena* freudiana não acompanha simplesmente a espetacularização que marcaria o século nascente. No tratamento catártico como na análise dos sonhos, trata-se desde o início, na psicanálise, de memória, imagem e palavra, e de questionar a própria montagem da cena, sua estrutura, de modo a mostrar e explorar – clinicamente, mas também criticamente – sua subversão constitutiva. A memória falha, ela é problemática não apenas por conter bolsões de representações recalcadas, cenas “outras” de que não podemos nos lembrar, mas também por se constituir de lembranças que podem ser “falsas”, podem não corresponder aos fatos, mesmo quando perceptualmente vívidas. As lembranças “encobridoras”, que na escrita freudiana são lembranças “tela” (*Deckererinnerungen*),

são construções cênicas, ou seja, são fantasias compostas por uma complexa relação entre percepção (ou melhor, *restos* ou traços de percepção), imagem e palavra, à maneira do sonho (FREUD, 1996/1988). Elas indicam algo fundamental à psicanálise e que deve ser posto em relevo quando se reflete sobre sua relação com a arte: o fato de que aquela toma seu impulso e se desenvolve como uma reflexão potente e subversiva sobre a questão da representação. Ela se debruça sobre suas condições de base e seu funcionamento em suas conexões com os afetos, não do modo filosófico habitual, ou seja, a partir de doxas que já carregam pressupostos sobre o sujeito em sua capacidade representacional, mas em absoluta singularidade: partindo de cada acontecimento de sujeito – sintoma, sonho, lapso... e poesia, devemos talvez completar.

Uma importante faceta da psicanálise é, assim, a crítica da representação – do pressuposto que faz dela uma capacidade cognitiva de um sujeito universal a rerepresentar o mundo para si mesmo, imitando-o em uma cena, um palco que não se confunde com aquele da realidade, mas constitui um firme suporte, uma tela sem rasgos, no qual esta deve ser representada de modo unívoco e bem-estruturado. Em tal estrutura da representação clássica – que descrevo aqui de forma sumária e insuficiente, sem dúvida – o mais importante é ressaltar que ela estabelece um firme lugar para o sujeito, que se encontra em um jogo com essa tela e o mundo que ela decalca, mas mantém de ambos certa distância, retirando-se da cena e confirmando uma posição de “senhor” da representação.

Também é importante assinalar neste dispositivo de representação clássico o modo mimético, ou melhor, o papel da semelhança como seu critério organizador. A representação imita o mundo, configurando uma relação entre modelo e cópia, entre natureza ou realidade, de um lado, e imagem ou decalque, de outro. Entre eles se trataria, no limite da pretensão de tal dispositivo, de uma espécie de aparelho fotográfico. Ora, o que faz Freud, desde o início, é conceber o “aparelho psíquico” como uma maquinaria óptica, mas da qual importa sobretudo salientar o poder de distorção, de desvio, de transformação. Além disso, ele insere a linguagem como parte desse mecanismo, fazendo da análise – da desconstrução do trabalho do sonho, por exemplo – uma exploração da potência da retórica, uma busca das múltiplas estratégias pelas quais *algo se diz*, de maneira independente e até mesmo contrária às intenções de alguém, e se diz de modo a conjugar palavra, letra, imagem e percepção em um turbilhão que põe em questão o dispositivo de representação, assim como o lugar nele dado ao sujeito.

Com a psicanálise, o eu não é mais senhor da representação, poderíamos dizer parafraseando a célebre máxima freudiana segundo a qual “o eu não é mais senhor em sua própria casa” (FREUD, 1944/1917, p. 295).

Arte moderna e psicanálise

Enquanto Freud iniciava assim sua teoria – e sua clínica – do sujeito deslocado, descentrado, o pintor Paul Cézanne questionava a posição do olho ordenador das leis da perspectiva e desestabilizava o espaço da obra de arte. Cézanne leva adiante o programa impressionista de abandono das convenções em prol do surgimento da visão pura, mas ao fazê-lo, põe a própria visão radicalmente em xeque. A impressão deixa de ser uma questão de retina e a relação do olho com o mundo deixa de ser uma evidência, mostrando-se sujeita a enganos, a ilusões – e a arte torna-se, então, uma aventura infinita de purgação da ilusão e exploração de nossa problemática relação com o mundo. A lida do pintor com o mundo passa a ser uma experiência complexa na qual ele mesmo está continuamente em questão.

Com esse artista, que costuma ser tomado como pai da arte moderna, não se tratava simplesmente de rechaçar a tarefa de reprodução da natureza que a arte se atribuía pelo menos desde o Renascimento. O fato de Cézanne se colocar repetida e longamente diante da Montanha Sainte-Victoire para fazer as dezenas de telas que dela pintou mostra que se trata, antes, de uma busca que não prescinde da natureza, mas se faz com ela ou através dela. Ela parte da problematização da própria “natureza”, de uma desconfiança em relação à evidência das aparências e à estabilidade do mecanismo de representação mimético. “A natureza está no interior”, dizia Cézanne (*apud* Merleau-Ponty, 2004/1961, p. 18), mostrando que a posição do sujeito da representação de súbito se alterava, pondo em oscilação o esquema representacional clássico no qual ele ocupava a posição de garantia “externa” e autônoma.

Tornava-se necessário, portanto, ir além das aparências para buscar uma espécie de “verdade”, na pintura, rechaçando a arbitrariedade das regras clássicas em prol de um jogo entre sujeito e objeto da representação, que se dá de modo descentrado e complexo. No contato continuado com o real, a pintura se refaz, nesse momento inaugural da arte moderna, como um trabalho de deslocamento do sujeito ao qual correspondem protocolos inusitados de elaboração figural, em um jogo pulsional de traços e cores que constrói cenas instáveis e convida o sujeito a questionar sua posição no mundo, subvertendo-se.

Assim, a cena que a arte construía desde fins do século XV, de modos diversos e com matizes que não nos cabe aqui analisar, reproduzindo um “exterior” supostamente evidente, era subitamente denunciada como um esquema convencional cuja base era o lugar fixo dado ao homem por um humanismo cuja garantia secreta não deixava de ser a função ordenadora de Deus. Um importante marco cultural de tal quebra da cena da “realidade” havia sido, sem dúvida, a invenção da fotografia e especialmente do instantâneo fotográfico, que se dissemina nos anos 1880 destacando

pedaços do mundo e fazendo emergirem imagens e objetos que não se ordenavam em um todo coerente. Ao realizar com fidelidade máxima o sonho naturalista de reprodução mimética, a fotografia tornara-se um instrumento de prospecção da realidade que a revelava fragmentada, disjunta e sujeita a distorções e transformações, pondo em evidência sua dependência extrema ao ponto de vista que a constrói.

Mas talvez a multiplicidade e a mobilidade constitutiva de todo ponto de vista não tenham sido efetivamente postas em relevo senão com o surgimento do cinema – cujo marco inaugural costuma ser considerado a primeira projeção pública e paga do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em 1895, o mesmo ano em que Freud publicava com Breuer seu primeiro livro, *Estudos sobre a Histeria* (FREUD & BREUER, 1895). No cinema, não só a câmara pode ela mesma movimentar-se, como se trata de pôr em continuidade imagens realizadas em tomadas diferentes, ou seja, a partir de distintos pontos de vista. A questão da montagem, a edição que define o cinema, terminará, ao longo das primeiras décadas de sua história, constituindo uma sintaxe que em geral apaga a estranheza da mudança abrupta de localização do ponto de vista e constitui uma narrativa “neutra”, anônima, realista. Mas ela também pode, mais raramente, acentuar a multiplicidade e pôr o mundo em movimento não linear. Seja como for, o sujeito do cinema é cindido e disperso, ele não corresponde mais a uma posição fixa e central de domínio da representação.

A cena de que se trata na passagem do século XIX para o século XX se problematiza, assim, deixando-nos entrever uma espécie de *outra cena* que tem íntimas relações com o conceito freudiano de inconsciente. Como propõe Walter Benjamin em 1931, a fotografia revela uma espécie de inconsciente óptico, comparável ao inconsciente pulsional da psicanálise (BENJAMIN, 1994/1931). São muitas as vias teóricas pelas quais a psicanálise conforma essa questão e nos mostra que o pulsional está de saída implicado no “óptico” – as lembranças encobridoras já foram citadas aqui e toda a questão da fantasia se enganchará no jogo entre pontos de vista diferentes. Não poderei aqui demonstrar e explorar esse argumento, mas apenas chamar a atenção para o fato de que a Outra Cena freudiana se relaciona com a prospecção da realidade que leva à sua fragmentação e à desconfiança em relação às aparências que o dispositivo fotográfico vem marcar⁸⁶. Ela não consiste, portanto, em uma duplicação da cena da realidade (do “consciente”) em outro nível, desta vez, inconsciente. A Outra Cena não vem apontar o lugar de uma cena secreta que possui a mesma estrutura da cena da realidade, mas outro funcionamento cênico, que o sonho permitirá a Freud apreender.

⁸⁶ Para uma argumentação mais detalhada, ver: RIVERA, T. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Coleção Passo a Passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

O “umbigo” da arte

Muito mais do que consistir na defesa da possibilidade de uma narrativa dar conta da experiência onírica, *A Interpretação de Sonhos* nos convida a uma análise do relato do sonho que implica uma verdadeira teoria da representação. Por meio de inúmeros exemplos, Freud mostra nesse livro seminal que o trabalho do sonho é um jogo complexo entre imagem e palavra, convocando a uma revisão da própria ideia de narrativa e de suas relações com a imagem. A noção tradicional de representação tinha ainda como um de seus pressupostos um paralelismo entre narrativa e imagem no qual cada um desses dois campos, independentes entre si, pode se relacionar com o outro sob o modo da transposição significativa – ou seja, uma narrativa pode ser transposta em composição imagética, ou uma imagem pode ser “lida” como narrativa, de modo a ser interpretada ou traduzida em palavras, ou ainda uma imagem pode compor um dos núcleos unificados de significação de uma narrativa (como no símbolo). Em contraste, a análise do sonho toma como base o modelo do rébus, da charada ou do pictograma, mesclando palavra e imagem de modo muito complexo e fazendo oscilar a significação assim produzida. Assim, uma imagem pode aparecer no sonho como palavra, e vice-versa: uma palavra pode valer como imagem.

O sonho que permite a Freud mostrá-lo é um daqueles relatados feitos pelo próprio autor e fundamentais em sua argumentação. Ele costuma ser referido como “o sonho da injeção de Irma” e foi o primeiro sonho que Freud submeteu a uma interpretação detalhada. Não o retomarei aqui em detalhe, contentando-me em salientar alguns pontos importantes para a compreensão do paralelismo entre a transformação da representação operada pela arte moderna e aquela tematizada e explorada por Freud com o sonho e outras formações inconscientes.

Um primeiro momento do sonho a ser salientado é aquele no qual Freud, após encontrar em uma festa em sua casa uma ex-paciente que lhe diz não se sentir bem, leva-a para perto de uma janela a fim de examiná-la e ela, após demonstrar algumas resistências, acaba “abrindo a boca com facilidade” (FREUD, 2013/1900, p. 128) – o que, nas associações do sonhador, equivale a *falar* bastante, a dizer coisas como ela teria se recusado a fazer durante o tratamento analítico. A imagem da boca aberta deve ser lida retoricamente, tomando um sentido *figurado* – e esta expressão linguística é eloquente do quanto a “figura”, a imagem invade e comanda o uso da língua.

Na boca aberta de Irma, Freud verá então uma grande mancha branca de um lado, e de outro, “sobre estranhas estruturas curvas que imitam de maneira evidente os cornetos nasais”, amplas crostas de cor cinza claro (idem). Diante de tal imagem, o exame clínico de Irma é levado adiante, de forma um tanto cômica, por colegas que vêm auxiliar Freud e diagnos-

ticam uma infecção cuja causa torna-se evidente: um deles teria aplicado na paciente uma injeção com um “preparado de propil, propileno... ácido propiônico... trimetilamina” (FREUD, 2013/1900, p. 129). Surge então diante de Freud, em negrito, a fórmula da trimetilamina – uma fórmula química, ou seja, algo que está entre linguagem e imagem, consistindo em um arranjo de letras e traços que corresponderia à realidade última de dada substância. Não é sem importância que a trimetilamina seja um produto da decomposição do esperma – ressoando a questão do sexual, tão fundamental no pensamento freudiano –, e que sua conexão com os ossos do nariz nos conduza às bizarras teorias de seu grande amigo na época, Wilhelm Fliess. O que queremos aqui ressaltar, porém, é que no ponto de aparecimento do sexual – no momento em que se entreabre o trauma – imagem e linguagem mesclam-se em um amálgama que seria o elemento mínimo e fundamental de toda representação.

Na análise deste sonho, Freud reconhece que por vezes não revela ao leitor todas as associações que lhe vêm à mente, por motivos de discrição. A respeito da figura de Irma, que ele liga àquelas de sua esposa e de sua filha, chega a indicar, em nota de rodapé, que a interpretação do sonho até ali realizada não teria desvelado todo seu sentido oculto, pois “todo sonho tem pelo menos um ponto em que é insondável, um umbigo, por assim dizer, que o liga ao desconhecido” (FREUD, 2013/1900, p. 132n). A afirmação deste “ponto” de desconhecimento no sonho é fundamental para o que estamos aqui tentando desenhar como contribuição freudiana para uma revisão da noção de representação. Não se trata apenas de reconhecer limites na tarefa interpretativa devido a contingências eventuais, mas sim, como Freud explicita mais adiante, de reconhecer que a interpretação é infinita – e, portanto, sempre incompleta.

Nos sonhos mais bem interpretados precisamos muitas vezes deixar um ponto no escuro, pois observamos durante a interpretação que ali começa um novelo de pensamentos oníricos que não se deixa deslindar (...). Este é então o umbigo do sonho, o ponto em que ele se assenta no desconhecido. De um modo bem geral, os pensamentos oníricos com que topamos na interpretação precisam ficar sem conclusão e se espalhar em todas as direções na rede emaranhada de nosso mundo de pensamentos. De um ponto mais denso desse emaranhado, o desejo onírico se eleva como um cogumelo de seu micélio. (FREUD, 2013/1900, p. 552)

A trama de pensamentos é intrincada a ponto de levar a narrativas múltiplas e sem fim, nas quais nenhuma versão pode ser tomada como “verdadeira” em face das demais. É impossível, em última análise, desenredar inteiramente o emaranhado do pensamento, mas o que interessa realmente não é chegar a uma significação unívoca para o sonho e sim se aproximar do desejo que ele abriga – desejo que se aloja justamente nesse ponto de densidade máxima e de resistência à significação. Se o sonho é

realização de desejo, como diz Freud, isso não deve ser tomado no sentido de que ele se traduziria, ao término de sua interpretação, em um claro enunciado volitivo. Sua interpretação confunde-se com as intermináveis associações que o sonhador faz a partir dele, em análise, e se elas trazem o desejo, é menos enunciando-o em uma ou algumas frases do que apresentando-o de forma um tanto enigmática – como uma fórmula química, talvez, ou outra notação, outros traços ou cores, entre a linguagem e a coisa. E essa notação, esses traços, esse acontecimento que faz irrupção na cena do sonho é radicalmente corporal – e por isso pode receber a curiosa comparação com um “umbigo”.

Desejo e arte

Na arte moderna, trata-se de buscar tal irrupção de maneiras variadas, que não cabe aqui tentar detalhar. Trata-se de tornar a representação uma aventura do sujeito – e uma reconstrução do mundo. Assim, o cubismo multiplicará o ponto de vista que constrói a cena, convidando-nos a aceitar nosso descentramento diante dela, mas também incorporará jornais a suas telas, contaminando a cena da representação com elementos do mundo cotidiano. O dadaísmo recusará toda significação em prol de uma tarefa infinita, provocativa e por vezes violenta de fragmentação e colagem na qual a unidade perdida jamais se reconstituirá. O futurismo acentuará o movimento do sujeito no mundo e as vanguardas russas o retorcerão em prol da utopia de um novo mundo ao qual corresponderia um novo sujeito. O surrealismo se valerá explicitamente da psicanálise e lançará mão de algumas de suas figuras – como a da associação livre tornada procedimento de escrita, e a da histérica cujas convulsões seriam capazes de definir a beleza – para buscar fazer da poesia e da arte uma apresentação do desejo capaz de reformular o mundo.⁸⁷

De modo geral e correndo o risco da simplificação, podemos dizer que ao longo da primeira metade do século XX a cena da representação será quebrada para se tornar o palco problemático para o aparecimento do sujeito fora dele mesmo – sem a autonomia e a ativa exterioridade em relação à cena atribuída ao sujeito da razão e do conhecimento. É deste sujeito descentrado – deste sujeito em contaminação com o mundo, que só surge, puntiforme e efêmero, no traço (e na pista) do desejo que o liga a um objeto e desestabiliza a cena do mundo – que a psicanálise é a teoria e a prática clínica.

Mais do que consistir em um domínio de representações *sui generis*, o inconsciente freudiano nomeia certo regime de representação no qual esta

⁸⁷ Para um exame mais detido dos encontros entre surrealismo e psicanálise, ver: RIVERA, T. *Arte e Psicanálise. Coleção Passo a Passo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

se apresenta de saída em perda, em questão, mas se rearranja de modo a forjar um aparecimento do sujeito singular. Este não corresponde ao Eu do artista, mas a um lugar vago no qual podemos surgir, descentrados, em situações variadas da vida. A clínica analítica é um dispositivo para tal surgimento e um convite a que ele se torne um trabalho psíquico de elaboração – um trabalho no qual as representações se reconstruem, na órbita do desejo. E a arte é o campo cultural no qual tal surgimento pode dar-se de modo singular – e, no entanto, em alguma medida, votado a um compartilhamento pontual – sem contudo engancha um efetivo trabalho de elaboração como aquele convocado por um tratamento analítico.

Tal articulação entre a quebra e a reconfiguração da representação na arte moderna e na psicanálise é o pano de fundo, a base histórica e epistemológica na qual até hoje se dão encontros pontuais da produção artística e do pensamento em crítica e teoria da arte. Até algumas décadas atrás, tal razão profunda pôde ficar submersa sob discussões a respeito da pretensão de se chegar à interpretação de uma obra de arte em termos psicanalíticos e do engano de se tentar colocar um artista no divã através de sua obra – vias que não deixam de estar presentes em alguns escritos de Freud como “O Moisés de Michelangelo” (FREUD, 1996/1914) ou “Uma recordação de Infância de Leonardo da Vinci” (FREUD, 1996/1910). Eles saíram de cena no âmbito da produção contemporânea, que reconhece em seu seio a questão do sujeito perante o outro e no mundo e assume um papel político no qual a questão da representação toma contornos muito mais abrangentes do que a da reprodução da realidade. Se atualmente a psicanálise pode ser vista de saída como uma das bases necessárias do pensamento sobre a arte, isso se deve ao fato de que, como diz o crítico americano Hal Foster, a História da Arte sempre precisou de uma teoria do sujeito, e devemos então buscar a mais sofisticada teoria do sujeito que existe: a psicanálise (FOSTER, 2014/1996). Isso não garante, porém, que a produção de conhecimento sobre (ou, no melhor dos casos: *com*) a arte logre de maneira geral realizar uma articulação abrangente e profunda com a teoria psicanalítica. No âmbito internacional, encontramos referências à psicanálise, sobretudo no que se refere a trabalhos artísticos explicitamente apresentados como autobiográficos ou que reflitam sobre questões de gênero e da relação com o outro, ou ainda que estejam alinhados com a herança surrealista.

Na arte contemporânea brasileira temos uma situação singular. O Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, de 1928, faz explícita referência ao *Totem e Tabu* (FREUD, 1996/1913) de Freud para se insurgir contra o patriarcado e proclamar o matriarcado de Pindorama como uma espécie de surrealismo brasileiro originário. Um artista como Flávio de Carvalho, por outro lado, utiliza *Psicologia das massas e análise do Eu* (FREUD, 1996/1921) como base para fazer de suas intervenções artísticas experiências sobre o homem e a sociedade, em 1932. No entanto, e

em contraste com vários países latino-americanos, a produção artística modernista mantém-se em nosso país relativamente distante do léxico surrealista – não fossem alguns nomes como Ismael Nery – e, portanto, poderia parecer de modo geral indiferente à psicanálise.

Essa aparente distância recobre, contudo, uma influência mais matizada e singular, especialmente no que se refere à produção artística contemporânea⁸⁸. Nosso maior crítico, Mário Pedrosa, era um homem erudito que tinha Freud em alta conta e faz uma fina análise de seu legado no que diz respeito à arte em 1958, em artigo no *Jornal do Brasil*. Ele começa afirmando que a contribuição freudiana para

[...] o conhecimento da natureza humana é de tal ordem que não cabem restrições ou críticas aos erros ou más formulações que porventura se encontrem na sua ciclópica tarefa de desbravador da geografia humana. (PEDROSA, 1996/1958, p. 221)

E prossegue de modo a mostrar o equívoco de se analisar uma obra como expressão direta das questões psicológicas de seu criador. O fundamental para Pedrosa é aquilo que ele julga encontrar na noção freudiana de condensação: o fato de que na arte cada elemento fusiona em uma “rica ambivalência significativa” (PEDROSA, 1996/1958, p. 230) – como sublinhávamos com a noção de “umbigo do sonho”.

Como conclusão, Pedrosa traz uma interessante articulação entre a arte tal como ele a concebe – como transformação do homem e do mundo – e o pensamento de Freud como algo que lhe franquearia o caminho:

Eis por que é privilégio da arte nos dar da vida uma imagem muito mais complexa e profunda do que qualquer outro meio de expressão. Suas formas nos revelam virtualidades irrealizáveis ou inconcebíveis pelo nexos causal simples, descobrindo em nós mesmos novas maneiras de sentir e, portanto, de ser. Uma nova ética.

Para essa nova ética o pensamento de Freud nos vem, desde que apareceu, abrindo caminho e nos preparando o advento com força e penetração incomparáveis. (Idem)

Pedrosa percebe assim a influência freudiana para a arte em uma chave ética que culminará nos anos 1960 com o que ele chama de “arte pós-moderna”, de maneira precursora ao uso da expressão no campo das artes visuais. Em texto de 1965 sobre Hélio Oiticica, Pedrosa afirma que a vanguarda de então evita o “subjetivismo individual hermético” (PEDROSA, 1986/1965, p. 10) e busca uma transmissão de outra sorte,

⁸⁸ Para uma maior exploração da questão, ver: RIVERA, T. *O Avesso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013 e RIVERA, T. *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*. Niterói: Eduff, 2012.

que implica uma radical inclusão do outro no próprio fazer artístico. Alarga-se o campo da arte de modo a se afirmar como prática ética da alteridade, marcando a produção contemporânea brasileira. Assim como Lygia Clark já realizava com seus *Bichos*, o outro deixa, na obra de Oiticica, de ser mero “espectador” para ser partícipe no surgimento de algo que se pode indicar como “arte”, mas que se poderia talvez nomear como “sujeito”: acontecimento transindividual que celebra nossa constituição excêntrica, na Cultura.

Na produção artística atual, tal dimensão ética tomou a dianteira a ponto de disseminar a prática artística em atuações diversas na sociedade. A arte se assume como reflexão sobre o homem e o mundo – e como ação no mundo. Eventualmente, trata-se de focar especificamente na questão do sujeito em sua singularidade, em práticas autobiográficas ou outras que refletem sobre a relação com o outro e consigo mesmo, por vezes em uma chave questionadora da sexualidade e das posições de gênero. O diálogo com a psicanálise não se restringe, porém, a tais casos específicos. Sobre a base construída pelo descentramento do sujeito e a concomitante desestabilização do campo da representação na passagem para o século XX, ele pode delinear-se de modo plural e sempre a se refazer, como reflexão em ato do (e sobre o) sujeito desejante.

Referências

BENJAMIN, W. (1931) Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FOSTER, H. (1996). *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y-A.; BUCHLOH, A. D. Psychoanalysis in modernism and as method. In: *Art since 1900*. Londres: Thames and Hudson, 2004.

FREUD, S. (1893). Charcot. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1898). Lembranças encobridoras. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1900). *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. (1910). Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1913). Totem e tabu. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1914). O Moisés de Michelangelo. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1917). Vorlesungen zur einföhrung in die psychoanalyse (Conferências introdutórias sobre psicanálise). In: *Gesammelte Werke*, v. XI. Londres: Imago, 1944.

_____. (1921). Psicologia de grupo e a análise do ego. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S.; BREUER, J. (1895). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUIMARÃES ROSA, J. Entrevista a Günther Lorenz. In: *Ficção completa*. vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

KOSUTH, J. *Art after philosophy and after. Collected writings*. Cambridge/Londres: MIT Press, p. 232, 1991.

MERLEAU-PONTY, M. (1961). *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PEDROSA, M. (1958). Arte e Freud. In: *Forma e percepção estética. Textos escolhidos II* (org. Otilia Arantes). São Paulo: Edusp, 1996.

_____. (1965). Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

CONSELHO EDITORIAL

Daniel Menezes Coelho (UFS)
Fabio Roberto R. Belo (UFMG)
Isabel Cristina Gomes (Universidade de São Paulo)
Leopoldo Fulgencio (Universidade de São Paulo)
Maria Isabel de Andrade Fortes (PUC-Rio)
Karla Patricia Holanda Martins (UFC)

Copyright 2017 © by AUTORES

Todos os direitos desta edição reservados à Zagodoni Editora Ltda.
Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida ou transmitida, seja qual for o meio, sem a permissão prévia da Zagodoni.

EDITOR

Adriano Zago

ORGANIZADOR

Daniel Kupermann

REVISÃO

Marta D. Claudino

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Michelle Z. Freitas

CIP-Brasil. Catalogação na Publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

P873

Por que Freud hoje? / Maria Rita Kehl ...[et al.] ; organizador: Daniel Kupermann. - 1. ed. - São Paulo : Zagodoni, 2017.

294 p. : il. ; 23 cm. (Coleção Grandes Psicanalistas ; 4)

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-5524-040-9

1. Psicanálise. 2. Freud, Sigmund, 1856-1939. 3. Psicanálise - Filosofia.
I. Kehl, Maria Rita. II. Kupermann, Daniel. III. Série.

17-43789

CDD: 150.1952

CDU: 159.964.2

[2017]

ZAGODONI EDITORA LTDA.

Rua Capital Federal, 860 – Perdizes

01259-010 – São Paulo – SP

Tel.: (11) 2334-6327

contato@zagodoni.com.br

www.zagodoni.com.br