



Estudos e Pesquisas em Psicologia

ISSN: 1808-4281

Universidade do Estado do Rio De Janeiro

Roque, Thianne Lourena Cardoso; Silva, Livia Medeiros Ramos da; Andrade, Cleyton
Pensamento Interpretativo de Freud Diante de uma Estética
da Negatividade: Algumas Notas para Aproximação
Estudos e Pesquisas em Psicologia, vol. 20, núm. 2, 2020, pp. 579-593
Universidade do Estado do Rio De Janeiro

DOI: <https://doi.org/10.12957/epp.2020.52587>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451866262011>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Pensamento Interpretativo de Freud Diante de uma Estética da Negatividade: Algumas Notas para Aproximação

Thianne Lourena Cardoso Roque*

Universidade Federal de Alagoas - UFAL, Maceió, AL, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4984-0858>

Lívia Medeiros Ramos da Silva**

Universidade Federal de Alagoas - UFAL, Maceió, AL, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2567-1583>

Cleyton Andrade***

Universidade Federal de Alagoas - UFAL, Maceió, AL, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1515-6959>

RESUMO

Lançar mão de um regime estético que preza pela forma e que é pautado na negatividade é procurar romper com a sistematicidade e o autocoerente. Voltando-se à não-identidade e prescindindo de aspirações totalitárias de compreensão da obra, esse modelo de aproximação da arte tem seu rigor pautado num inacabado, num estar em constante transformação, num ser constituído pelo saber e o não-saber, conferindo à obra de arte um status de autonomia, autenticidade e singularidade. A partir disso, o artigo tem como objetivo investigar como a concepção de interpretação da arte sustentada por esse regime estético pode ser capaz de respaldar uma virada no pensamento interpretativo de Freud - este comumente colocado num lugar de utilização da arte para validar conceitos psicanalíticos. Conclui-se que é a partir de fenômenos que destoam que se pode localizar a potencialidade, o que leva a interpretação freudiana a tomar novos rumos. Olhando para seus textos como se olha para uma obra de arte - com atenção aos detalhes - é possível a emergência de um Freud repaginado.

Palavras-chave: psicanálise, interpretação, estética.

Freud's Interpretative Thinking in Front of an Aesthetic of Negativity:

Some Notes for Approachment

ABSTRACT

To be used of an aesthetic regime which appreciate shape, and it's based on negativity, is to seek to break the systematicity and the self coherent. Turning to the non-identity and sparing of totality aspirations of art understanding, this model of art approachment has its rigor based on an unfinished, in a way of constant transformation, in a being constituted by knowledge and non-knowledge, conferring to the masterpiece a status of autonomy, authenticity and

uniqueness. Therefore, the article aims to investigate how the conception of art interpretation sustained by this aesthetic regime may be able to support a turn up in Freud interpretative thinking - this usually placed in a place of art use to validate psychoanalytic concepts. It is concluded that it is from the phenomena that clash that the potentiality can be located, which leads the freudian interpretation to take new directions. Looking at his texts as you look at a masterpiece - with attention to details – it is possible the emerge of a new on Freud.

Keywords: psychoanalysis, interpretation, aesthetics.

Pensamiento Interpretativo de Freud Frente a una Estética de la Negatividad: Algunas Notas para Aproximación

RESUMEN

Aprovecharse de un régimen estético que valora la forma y que es pautado en la negatividad es tratar de romper con la sistematicidad y el autoconistente. Incliniéndose a la no identidad y prescindiendo de aspiraciones totalitarias de comprensión de la obra, ese modelo de aproximación del arte tiene su rigor pautado en un inacabado, en un estar en constante transformación, en un ser constituido por el saber y el no-saber, confiriendo a la obra de arte un estatus de autonomía, autenticidad y singularidad. A partir de eso, el artículo tiene como objetivo investigar cómo la concepción de interpretación del arte sostenida por ese régimen estético puede ser capaz de respaldar un giro en el pensamiento interpretativo de Freud - este comúnmente colocado en un lugar de utilización del arte para validar conceptos psicoanalíticos. Se concluye que es a partir de fenómenos que desentonan que se puede localizar la potencialidad, lo que lleva a la interpretación freudiana a tomar nuevos rumbos. Mirando sus textos como se mira a una obra de arte -con atención a los detalles- es posible la emergencia de un Freud repaginado.

Palabras clave: psicoanálisis, interpretación, estética.

Acompanhando o espírito de cada época, a concepção do que pode ser considerado arte e o modo de analisá-la foi se modificando. No século XVII, e se alastrando ao posterior, influenciada pelo pensamento cartesiano, a arte prezava muito por três pontos essenciais: o bom, o belo e o simétrico (Meucci, 2004). Ao olhar dos críticos, cada elemento da composição artística se encaixava harmonicamente, propiciando uma análise absoluta do que se representava, pois como a arte era uma imitação da natureza, tinha regras gerais de análise e criação. Estabelecia-se, assim, uma identidade entre a obra e seu conceito (Meucci, 2004).

Na segunda metade do século XVIII, e ganhando força no XIX, surgiu um contramovimento revolucionário vindo do campo artístico que trouxe consigo um outro modo

de leitura da arte. Se até então a estética se caracterizava por formas definidas, claras e aparentes, a partir deste momento ela se configurou como estética de formas desconcertantes e não evidentes. Procurando romper com a sistematicidade e o autocoerente, a ideia era a de produzir algo a partir do não pensável e mostrar que era possível pensar tendo como base o que não se representava. A arte passou a ser vista como multifacetada e se tornou portadora de uma dinâmica própria, tomando distância do mundo empírico (Rancière, 2001/2009).

Ao invés de buscar o sentido total da obra, esse novo regime estético mexeu com os espaços em branco ao considerar que na obra de arte havia uma esfera ininterpretável. Ele deu lugar a um saber invadido por um *pathos*, anunciando que o próprio modo de ser da arte era caracterizado por um saber e um não-saber (Rancière, 2001/2009). Havendo decretado um descompasso no modelo racional cartesiano, abriu-se espaço para definir a estética como um modo de “sustentar o que não pode encontrar determinação para se afirmar positivamente” (Safatle, 2006, p. 289) e a arte como uma rasura no simbólico – ao invés de ser um acervo de sentidos.

Perdurando por décadas e décadas, e ainda trazendo consequências para a atualidade, esse modo de estabelecer uma relação na qual existe um não-pensamento perturbando o pensamento causou reboição não só nos estudos estéticos, mas também na ciência. A filosofia, por exemplo, sofreu influências desse modo de pensar, e, compactuando com esse modelo estético, Theodor W. Adorno contribuiu muito para a sustentação desse regime de pensamento ao realizar uma série de pesquisas relacionadas ao tema. Uma das mais importantes contribuições dadas por ele foi, sem dúvida, o estudo da negatividade e sua relação com o pensar a arte. Esta pesquisa já vinha desde a *Dialética negativa*, e ressoou em *Teoria estética* (Adorno, 1970/2008), obra que será utilizada neste artigo justamente por, em linhas gerais, apresentar um modo renovado de aproximação da arte. Este modo ia além da positividade científica, pois discordava desse modelo que tinha como pretensão “esquadrinhar a totalidade da experiência” (Gatti, 2009, p. 264). Walter Benjamin, com seu texto *Franz Kafka* (Benjamin, 1934/2012), será utilizado em partes pontuais deste artigo de modo a complementar o pensamento adorniano sobre a arte. Benjamin é crucial, sobretudo, para a discussão conceito-forma, muito cara à Estética de modo geral.

Além da filosofia, também a psicanálise freudiana, enquanto ciência, recebeu subsídios das ideias centrais do novo regime estético. Pode-se dizer que a própria noção de inconsciente só foi possível ser concretizada graças a esse “inconsciente estético”, esse para além da consciência, como disse Rancière (2001/2009). Assim como a revolução estética “marca uma transformação no regime do pensamento da arte” (Rancière, 2001/2009, p. 13), a

psicanálise freudiana marcou uma transformação no regime de pensamento científico. À psicanálise era – e continua sendo – necessário algo que fugisse da dimensão do conceito, e encontrou no novo regime estético respaldo para tanto.

Percebe-se, até então, que a revolução estética preparou o terreno para que Freud pudesse consubstanciar à psicanálise esse modo de pensar inconsciente. Mas e quanto à arte? “Como pensar o lugar de Freud na história da arte?” (Rancière, 2001/2009, p. 46). Como esse novo modo de interpretação pode nos ajudar a pensar uma outra relação de Freud com a arte? É nesse ínterim nada simples que o artigo procura se situar, tendo como objetivo analisar como a concepção de interpretação da arte – sustentada por esse novo regime estético, protagonizado por esses autores – foi capaz de respaldar uma virada no pensamento interpretativo de Freud sobre a arte – comumente colocado num lugar de desvelamento que traz sentido.

Características de um Novo Regime Estético: Forma x Conceito

“É espantoso quão pouco a estética refletiu sobre esta categoria [a forma], quão frequentemente esta [...] lhe pareceu a problemática” (Adorno, 1970/2008, p. 215). Nesse caminho de questionamento Adorno se esforçou em oferecer um modo de pensar a estética desprendido de conteúdos positivos. A obra de arte, por meio da forma, veste o caos de sua contradição constitutiva, obviamente distante da harmonia realística, e, com isso, faz sacudir aquele que a note.

Adorno sempre repudiou o modo de aproximação da arte que tivesse o propósito de desmistificá-la ou decifrá-la. Esse tipo de interpretação que aceita a concepção corrente da obra de arte como algo harmonioso, pacífico ou ordenado “expulsa da arte toda a negatividade” que a constitui (Adorno, 1970/2008, p. 27). A arte recusa, resiste e ameaça a univocidade. Ela não está aí para que se busque “vestígio de uma história” (Rancière, 2001/2009, p. 57), para que se faça um trabalho arqueológico, mas para estremecer essa realidade que a ofusca.

Sua maneira de se expressar ao mundo “leva-se a cabo através da não-comunicação” (Adorno, 1970/2008, p. 17). A arte é marca de um testemunho entre o dizível e o indizível. É isso que a move: o som mudo e sem sentido das palavras não ditas de uma experiência sem significação. O valor de seu testemunho não está naquilo que ela consegue falar sobre si mesma, mas no que ela constrói a partir do que não se deixa dizer. A arte é “expressão do que

nenhuma linguagem pode significar” (Adorno, 1970/2008, p. 99) e mergulha nesse jogo de fazer/desfazer, visível/invisível, comunicável/incomunicável.

Essa mudança drástica no modo de pensar a arte colocou de ponta-cabeça os métodos de criação e interpretação de uma obra. Se se parte do princípio de que na arte há algo que é incapaz de se articular, conceitos prévios não vão conseguir sustentar sua validade. Enxergando o conceito como uma narrativa defeituosa é imprescindível que se institua, portanto, um outro modo de abordagem para a estética, qual seja, uma análise por meio da forma. A palavra já não representa a coisa e o invisível ganha evidência. Distanciando-se da representação, o novo modelo de pensamento articula o conhecimento à opacidade, apontando para uma descontinuidade da palavra e uma ruptura com a história bem contada (Machado, 2006). Meio sem fim, a obra de arte é gesto, e sempre “gesto de um mais, um *pathos*” do qual “não pode desfazer-se” (Adorno, 1970/2008, p. 159).

Ao adotar a forma como modo de abordagem para a estética, propondo o desencantamento do conceito, Adorno não proibiu o uso dos conceitos, mas simplesmente mostrou que eles tinham limites óbvios. No momento em que um conceito era aplicado, necessariamente recorria a um outro para aclarar-se, e assim sucessivamente, num percurso infinito. A constelação – conceito benjaminiano –, isto é, o emprego de conceitos em cadeia que vai sendo construído para falar sobre determinado objeto, serve “tanto para denunciar sua lógica de identidade como para iluminar o que escapa a esta lógica” (Gatti, 2009, p. 268). “O conceito isolado não consegue dar conta do movimento concreto da coisa nas suas relações objetivas. Nesses termos, na relação entre o conceito e a coisa mesma, haverá sempre uma lacuna entre as representações universais no conceito” (Silva, Azeredo, & Bittencourt, 2016, p. 284). Funcionar em constelação é apontar para a inexistência de uma correspondência absoluta entre palavra e coisa, é apontar para uma incapacidade em estabelecer identidade entre conceito e obra. Em resumo, é fazer ver que, numa narrativa com pretensões de ser bem contada, amarrada, sempre haverá um traço inacabado e que desarticula.

Tudo isso traz à luz que conceitos são necessários, embora, ao mesmo tempo, eles mostrem sua insuficiência ao tentar abarcar um objeto em sua singularidade (Gatti, 2009). Como a arte possui um ponto duro é impossível ao conceito realizar sua tarefa, que é apreender a totalidade da experiência da obra almejando sempre uma identidade. A forma, em contrapartida, abarca esse resto intocável sem pretensões de transformá-lo em unidade. É por isso que ela dá conta do que o conceito deixa escapar.

Benjamin também compartilhava desse modo de pensar, já que entendia “a linguagem como um todo aberto” (Pires, 2014, p. 817), ressignificando o termo e aceitando seu caráter

não limpo e contínuo, enxergando o conceito como uma maneira fragmentada e incompleta de se expressar. Em seu texto sobre Franz Kafka, por exemplo, Benjamin se deparou com o domínio da formalização, já que, segundo sua leitura, Kafka não se limitava àquilo que o conceito era capaz de interpretar; ele ia para além da significação que “caiba na palma da mão” trazendo o que veio a chamar de acontecimento no gesto (Benjamin, 1934/2012). Esses gestos mais insignificantes apontavam para algo que o conceito não dava conta de entender. Benjamin adotou “um pensamento que desista da visão de totalidade” (Gagnebin, 1993, p. 79). Com sua crítica ao *continuum*, construiu uma racionalidade “que não é, certamente, aquela do pensamento sistemático, limitado a operações conclusivas” (Pires, 2014, p. 816-817). Fica evidente que não se tratava de sair à procura de um novo pensamento, mas sim de visualizá-lo atravessado e constituído também pelo não-pensamento; colocar em xeque sua própria capacidade de tecer e articular. Não se trata de criticar a racionalidade, mas sim de interpretá-la a partir de outro ângulo.

Negatividade e o Conteúdo de Verdade de uma Obra de Arte

Ao invés de partilhar de um raciocínio identitário, Adorno voltou-se à não-identidade. Sendo o todo, para ele, equivalente ao falso, ele partiu do princípio de que existia algo na obra que escapava, que não se deixava apreender, algo Outro que ele nomeou de negatividade (Adorno, 1970/2008). É importante esclarecer que a negatividade da arte não é algo que está oculto, e, posteriormente, será revelado, numa espécie de anulação da aparência para fazer ver a essência (Safatle, 2006). Não se trata de um desvelamento que traz sentido e significação. Não é uma hermenêutica o que está em jogo. “A arte é o não-idêntico” (Abreu, 2013, p. 131) e a negatividade é o que lhe garante o status de obra de arte. Ao lançar mão desse novo regime estético que preza pela forma, a Adorno foi possível inscrever também um novo elemento na composição de uma obra de arte: o feio. “Mesmo dos objetos aparentemente mais neutros, que a arte se esforçava por eternizar como belos, irradia [...] algo de duro, de inassimilável: de feio, provindo inteiramente dos materiais. A categoria formal da resistência” (Adorno, 1970/2008, p. 84).

A identidade do belo buscava destruir e afastar de si o dissemelhante – o feio – em vão, pois a forma não permitia. O feio na arte explicita a inflexibilidade conceitual e a presença da negatividade, indicando um para além do conceito e da representação (Adorno, 1970/2008). “O elemento ilusório das obras de arte concentrou-se na pretensão a serem um todo” (Adorno, 1970/2008, p. 159), uma unidade plena. Mas por ser constituída por um

caráter dissonante, a transitoriedade é o que a atravessa, sendo ela, ao mesmo tempo, movimentação e pausa. Tal é seu movimento próprio: ele se constrói ao mesmo tempo em que se deteriora. Isso faz da obra de arte um lugar de permanentes possibilidades, pois entre a configuração que aponta para uma utopia do Todo, há uma hiância.

As obras de arte “surtem como coisas em si mesmas, objetivadas em virtude da sua própria lei formal” (Adorno, 1970/2008, p. 157). Sua objetivação é o que lhes garante essa autonomia estética. Em termos mais resumidos, seu movimento é um fazer que deixa aparecer um inconclusivo: esse é seu rigor lógico – e não uma imprecisão –, que a faz não ser mero passatempo dispensável, conferindo-lhe autenticidade e singularidade. A objetividade aqui “não é um estado de coisas positivo” (Adorno, 1970/2008, p. 401), mas sim o espaço que lhe permite se recriar dentro de sua dinâmica própria. Justamente por não conceber a obra de arte como um espaço doador de sentido, Adorno nos convida a pensar num rigor estético que se pauta no negativo e que tem como característica principal o nunca perfeitamente acabado, o resto que insiste em se fazer aparecer. Esse movimento é o que há de inovador em sua teoria e lhe permite subverter a lógica identitária entre conceito e obra.

Por mais que a arte quisesse desesperadamente se libertar desse “contingente” que excede, visando alcançar o Universal, o preço a pagar por isso seria a despotencialização e a não-existência, uma vez que ela só é no negativo (Adorno, 1970/2008). Ora, ela não tem de se defender da negatividade, mas sim, ao invés de buscar eliminá-la, aceitar que lhe é parte constituinte (Adorno, 1970/2008). A autenticidade de uma obra de arte deve-se ao negativo implicado no seu modo de ser.

Para Adorno, o modo de analisar uma obra que a vê como espaço doador de sentido, como ilustração aos conceitos, reduz sua adversidade, sua performatividade, a singularidade ao que se têm ao alcance das mãos. A obra fica engessada a essa realidade que criam para ela (Adorno, 1970/2008). Adorno abandonou a afirmação de predicados, movendo-se em direção a uma filosofia do não-idêntico. Considerando que há um movimento na arte, posicionou-se contra moldes de leitura e criação pré-definidos, rechaçando aspirações essencialistas, pois tinha em vista que partir do que se estabelece *a priori* só permitiria uma aproximação superficial com a obra em questão. Com isso, fez ver que as autênticas obras de arte propiciam experiências de opacidade, e não de revelação.

O imediatismo de um simples contato com a obra, isto é, a superficialidade de uma contemplação, nunca permitiria, nem sequer minimamente, perceber seu conteúdo de verdade, porque a verdade da obra se esconde por trás de seu enigma, dessa “zona de indeterminação entre o inacessível e o realizável” (Adorno, 1970/2008, p. 199). O conteúdo de verdade de

uma obra de arte não é algo que se identifique fácil e instantaneamente (Adorno, 1970/2008). Para Adorno, a verdade é o não-fabricado, é um ponto de fuga, fuga da fixidez do conceito. É justamente o que há de negativo, o que não encontra acomodação no simbólico. “A verdade das obras de arte depende de se elas conseguem absorver na sua necessidade imanente o não-idêntico ao conceito” (Adorno, 1970/2008, p. 159). Afinal, nem tudo que faz parte da obra de arte é apreensível, representável, conceitualizável, e é justamente isso que a torna uma obra de arte. Seu conteúdo de verdade gira em torno de *logos* e de *pathos*. A verdade não está no Todo, mas na singularidade de sua experiência irreprodutível. Não se expressa no geral, no global, na contemplação precária, mas no infinitesimal, no insignificante, nos puros detalhes.

Freud e a Arte: Um Movimento em Direção ao Detalhe

O que teria Freud a ver com essa história? A psicanálise freudiana, para se firmar enquanto ciência, precisou resistir ao discurso de uma época marcada pelo prescritivo. A epistemologia freudiana é uma aposta num novo olhar para o mundo e as coisas, e essa aposta se dirige a uma relação inusitada entre ciência e literatura. Desde os inícios, Freud faz uso de mitos, como, por exemplo, o *Édipo Rei*, de Sófocles, para tentar dar conta do que o científico deixa escapar. O mito em si, enquanto tragédia, aparece para marcar e evidenciar a impossibilidade de síntese e resolução, ou seja, para falar do inacabado enquanto rigor. Em outras palavras, o mito tem a função de designar um real em jogo. Esse é um recurso que faz com que a psicanálise freudiana seja singular. Uma marca valiosa e necessária, ousamos dizer.

A psicanálise mudou o rumo da ciência com sua concepção de mundo e de homem. É possível afirmar que existe um outro modelo de razão depois de Freud. Ao propor a existência do inconsciente, Freud rompeu com o paradigma cartesiano. Demoliu o posto tão privilegiado que a razão tinha, mostrando que o homem não é senhor de sua vida (Freud, 1916-1917/2014). Olhando para o sujeito como sendo arquitetado também com um inconsciente, a consciência acaba perdendo seu caráter central. O lugar que Freud dá ao inconsciente, em sua teoria, mostrando que ele não é apenas um trabalho de histórias, mas uma equivocidade, denuncia a existência de um pensamento além da razão coabitando ali o mesmo espaço do pensamento.

Tal como uma obra de arte para Adorno, por exemplo, o sujeito na psicanálise não é nada de subjetivo. Está em jogo uma crítica a toda e qualquer concepção subjetivista de sujeito. Há algo que escapa e que está no domínio da irrepresentatividade. “O sujeito só é

sujeito quando é capaz de experimentar, em si mesmo, algo que o ultrapassa, algo que faz com que ele nunca seja totalmente idêntico a si mesmo” (Safatle, 2017, p. 80).

Como denuncia Freud (1900) em *Interpretação dos sonhos*, sempre haverá um ponto duro, intraduzível, um resto que se faz presente em todo e qualquer esforço de desvelamento. A psicanálise freudiana traz essa novidade porque anda em descompasso com o saber constituído – aqui está seu rigor. O que não se distancia de sua relação com a arte, muito embora seja necessário um cuidado e atenção redobrados ao tentar falar desse ponto nada simples e direto. “Como pensar o lugar de Freud na história da arte?” (Rancière, 2001/2009, p. 46).

A resposta a essa pergunta pode ter, minimamente, duas direções. E cada uma delas dependerá do ponto de partida do pesquisador no que diz respeito à sua concepção de interpretação: a via do saber, na qual a interpretação é um modo de decifrar, de trazer à luz o que está oculto, de revelar uma essência, e, com isso, apreender a totalidade do que se apresenta; ou a via da verdade, modo de interpretação que aponta para um ponto duro, sem significação e representação, isto é, que enxerga determinada opacidade incapaz de ser interpretável (Rancière, 2001/2009). A segunda direção coloca a análise da produção freudiana sob outra perspectiva, uma vez que se articula com o novo regime estético, que valoriza os detalhes “insignificantes”. É exatamente aqui que fazemos nossa aposta.

Freud, de alguma maneira, sempre fez menções à arte em geral: por vezes apenas comentários breves, por outras, registros extensos e específicos. Estes escritos, de uma forma ou de outra, suscitaram uma série de questões e críticas, uma vez que algumas das análises que relacionavam arte e psicanálise foram associadas indevidamente e de forma vulgarizada ao gênero nomeado de patografia, que teve uma disseminação considerável desde o final do século XIX (Chaves, 2015). Deste modo, à época e ao longo de toda a sua trajetória, Freud sofreu acusações “de reduzir a obra à neurose de seu autor” (Chaves, 2015, p. 10) e, na maior parte das vezes, aos seus textos foi reservado um só lugar: o de se utilizar da arte para mostrar sua serventia na validação de conceitos psicanalíticos. Theodor Adorno (1970/2008, p. 27), um dos grandes nomes no que se refere a estudos sobre Estética, coloca a teoria freudiana como responsável por realizar uma interpretação que busca decifrar a obra, além de destinar-se meramente a uma psicologização do artista. Será mesmo esse o caminho seguido e destinado a Freud?

O que ocorre com a obra freudiana em quase todos os julgamentos desse tipo, é que, ao analisarem-na, os críticos tomam o que está dito como única e exclusiva porta de interpretação, atendo-se, muitas vezes, à superficialidade de uma leitura apressada, originando

como consequência, opiniões precipitadamente conclusivas, deixando passar pontos cruciais. Uma leitura atenta acaba revelando que nem todos os seus textos são via de mão única, e que, de certo modo, há um descompasso entre o que Freud diz procurar e o que ele encontra ao investigar algumas obras de arte. O modo de análise mais indicado para fazer emergir o real potencial estético de Freud seria este que percorre o caminho que vai sendo traçado, que tenta perceber o que acontece no texto, para além do que está sendo escrito, sem que se abra mão da letra de Freud. O novo regime estético, portanto, apresenta condições de possibilidade para a psicanálise, mostrando como ela e a arte se relacionam e se atravessam. O texto *O Moisés, de Michelangelo* é um bom exemplo disso.

Percebi com frequência que o conteúdo de uma obra de arte me atrai mais fortemente do que suas qualidades formais e técnicas, às quais, de fato, o artista atribui valor em primeira linha. [...] A própria obra deve possibilitar essa análise, quando ela é a expressão das intenções e emoções do artista, que nos atingem. E, para alcançar esta intenção devo, antes de tudo, encontrar o sentido e o conteúdo do que é representado na obra, ou seja, devo poder interpretá-la (Freud, 1914/2015, pp. 183-184).

Acaba-se de se instaurar um impasse aqui. Como Freud diz se interessar mais pelo conteúdo do que pela forma ou que deve se empenhar em buscar o sentido para poder interpretar a obra de arte? A citação acima nada tem a ver com o que foi sustentado até agora. Evidenciá-la produziu um nó. Seria esse um texto no qual a via é de mão única, não podendo, nós, os pesquisadores, extrair algum elemento que o distancie da corriqueira associação do que Freud escreve sobre a arte e os artistas a uma psicologização carregada de hermenêutica? Há algum caminho para sair desse aparente embaraço?

Logo de início, Freud afirmou se interessar mais pelo conteúdo que pelas qualidades formais de uma obra. Por essa razão, deve se empenhar em encontrar o sentido do que se representa para, assim, poder apreendê-la em sua totalidade. Mas, no decorrer do texto, esbarra em uma série de detalhes inarticuláveis que não cedem espaço à simbolização, tais como a posição da mão de Moisés na barba, o modo como segura as tábuas e o comportamento de seus pés (Freud, 1914/2015). O que parecia estar claro, isto é, a simples história do Moisés bíblico, foi se mostrando enigmático. Essa desafinação de Freud trouxe à luz que, sem se dar conta, ele mesmo foi se deparando com uma inconsistência da linguagem. Tal como na tragédia sofocliana *Édipo Rei*, em que o ver, o dizer e o ouvir não correspondem, marcando assim uma invasão do não-saber no saber (Rancière, 2001/2009), alguns dos textos

de Freud sobre a arte carregam algo disso. Esses detalhes que Freud encontrava são os que desmontam a ordem da representação. O Moisés sentado e contido colocou em questão o Moisés da ação bíblica. O caráter dúplice de seu texto explicita que a linguagem não é um discurso limpo e contínuo, pois ela implica sua própria falha. A palavra ali é algo que “ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz” (Rancière, 2001/2009, p. 35), uma equivocidade em jogo.

Freud não diz isso, não deixa claro, não escreve sobre isso. Até porque seu plano de abordagem naquele texto é diferente, sua proposta de atuação é outra. É por esse motivo que se faz necessária uma leitura atenta. O dedo na barba é um elemento tão intrusivo que acaba sendo onde a narrativa irá se fixar. O dedo na barba mostra que o que está em jogo não é a competência da interpretação analítica, mas uma negatividade que se sobressai no interior mesmo da positividade de uma presença. É importante esclarecer que não se busca negar o que Freud afirma textualmente em seus escritos sobre a arte. Trata-se, no entanto, de mostrar que, através de outro modo de proceder a leitura, os textos podem tomar outros rumos interpretativos, apresentando uma visão estética diferente.

Ao girar em torno da forma, Freud se deparou com o furo no saber, não conseguindo mais se equilibrar na sua afirmativa inicial. A dicotomia de seu texto, isto é, os traços descontínuos de sua escrita, fazem de sua narrativa um espaço de autenticidade e rigor. A aparição da capacidade subversiva da psicanálise freudiana ao falar da arte dependerá do crivo de leitura que o pesquisador esteja usando ao entrar em contato com sua produção. Isso definirá o que ele vai fazer ao se deparar com o detalhe: o ignorará, por tê-lo como algo anódino; o enxergará como um “rastro que fala”; ou o analisará como “marca direta de uma verdade inarticulável” (Rancière, 2001/2009, p. 58).

Uma obra de arte não deve ser vista como algo a ser decifrado, mas “como alguma coisa de diferente, como trabalho em algo que resiste” (Adorno, 1970/2008, p. 24). Na obra de arte – lugar de não-identidade – sempre haverá um ponto intraduzível, um resto que se faz presente em todo e qualquer esforço de desvelamento. O que se mostrava necessário era encarar os textos freudianos sobre a arte com as ferramentas teóricas que Adorno apresentou para se aproximar e ler a própria obra de arte. “Há algo no sujeito que só se manifesta de maneira negativa, como se a negatividade trouxesse uma forma de presença daquilo que desconhece imagem” (Safatle, 2017, p. 39). Também há algo desse tipo a ser recolhido na escrita freudiana.

Talvez sua escrita seja ela mesma uma experiência estética, justamente por haver algo que vai além da aparência, atravessado por frestas, indicando um caminho nada certo e pré-

estabelecido, que pode desembocar em vários lugares. É um andar descompassado, vacilante, que se expressa em movimentos e paradas, incapaz de se concluir. Não é nada acomodado, harmonioso. E quando pretende se enveredar em direção a um fechamento, sua dinâmica singular de funcionamento desarticula, mesmo que provisoriamente, qualquer possibilidade de configuração desse tipo.

Apostando no regime de interpretação estética, que entende que o detalhe é onde o saber não se conecta, o olhar atento às fraturas e deslizos presentes na particular configuração da escrita freudiana é o que permitirá um movimento de retirada do enquadramento hermenêutico, delineando um caminho mais próximo do proposto por Adorno. Pelos traços descontínuos serem condição performática de sua escrita é necessário um trabalho interpretativo muito cauteloso, pois a potencialidade estética freudiana está na sutileza, o que uma leitura apressada não é capaz de perceber.

Considerações Finais

O cessar das conexões possíveis de descobertas é característica marcante desse novo regime estético. Nele, a arte explicita um novo modo de pensar; dá testemunho de “um pensamento daquilo que não pensa” (Rancière, 2001/2009, p. 13). Graças a ele é possível evidenciar a presença da negatividade em episódios da jornada interpretativa da arte. A revolução estética abriu espaço para que se percebesse que há um pensamento na materialidade sensível, um involuntário no pensamento consciente e um sentido no insignificante (Rancière, 2001/2009). Assim, é a partir desses fenômenos que destoam que se pode localizar a potencialidade, o que leva a interpretação a tomar novos rumos, a apontar para o nó que não desata.

Aqui, com a ajuda de Adorno e Benjamin, estariam, portanto, as coordenadas para pensar um modo de interpretação em Freud. O artigo se interessou em mostrar que seus textos podem tomar outros rumos interpretativos, apresentando uma visão estética diferente, tecendo “um outro tipo de aliança”, devidamente advertida, “com a filosofia e com a arte” (Namba, 2016, p. 93). O que se propõe fazer com a produção freudiana a respeito da arte é retirá-la do lugar no qual foi colocada pelos críticos e por vezes continua sendo hoje em dia, isto é, o de se utilizar da arte para mostrar sua serventia na validação de conceitos psicanalíticos, e analisá-la a partir de outra perspectiva, tendo como respaldo a concepção de estética e obra que o novo regime apresenta, olhando para seus textos como se olha para uma obra de arte: com atenção aos detalhes.

“A grande regra freudiana de que não existem detalhes desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética” (Rancière, 2001/2009, p. 36). É nesse modelo interpretativo que caminha em direção ao esvaziamento de sentido, e não ao preenchimento deste, nesse verdadeiro curto-circuito estético que o artigo aposta todas as suas fichas, trilhando as rotas para uma possível emergência de outro Freud, um Freud repaginado e situado nos entrecortes de uma escrita marcada por linhas vacilantes que desbotam os enquadres da interpretação hermenêutica.

Referências

- Abreu, W. C. (2013). Benjamin e Adorno: Um debate sobre a arte no século XX. *Cadernos Walter Benjamin*, 11(10), 118-135. Recuperado de <http://www.gewebe.com.br/pdf/cad11/wesley.pdf>
- Adorno, T. W. (2008). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1970)
- Benjamin, W. (2012). Franz Kafka. In M. Welcman (Org.), *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 147-178). São Paulo: Brasiliense. (Obra original publicada em 1934).
- Chaves, E. (2015). Prefácio: O paradigma estético de Freud. In G. Iannini (Org.), *Arte, literatura e os artistas* (pp. 7-39). Belo Horizonte: Autêntica.
- Freud, S. (2015). O Moisés, de Michelangelo. In G. Iannini (Org.), *Arte, literatura e os artistas* (pp. 183-219). Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Obra original publicada em 1914)
- Freud, S. (2014). *Conferências introdutórias à psicanálise* (Vol. 13). São Paulo: Companhia das letras. (Obra original publicada em 1916-1917).
- Gagnebin, J. (1993). Do conceito de Mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin. *Perspectivas*, 16, 67-86. Recuperado de <http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/771/632>
- Gatti, L. (2009). Exercícios do pensamento: Dialética negativa. *Novos estudos - CEBRAP*, (85), 261-270. doi:10.1590/S0101-33002009000300012
- Machado, R. (2006). *Foucault, a ciência e o saber* (3a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Meucci, A. (2004). Ensaio sobre uma revisão crítica da história da arte. In E. Ajzenberg (Org.), *Estética USP 70 anos* (pp. 86-91). São Paulo: USP.

- Namba, J. (2016). A estética freudiana. *Sofia*, 6(1), 89-100. Recuperado de <http://periodicos.ufes.br/sofia/article/download/13959/9878>
- Pires, E. G. (2014). Experiência e linguagem em Walter Benjamin. *Educação e Pesquisa*, 40(3), 813-828. doi:10.1590/s1517-97022014041524
- Rancière, J. (2009). *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 2001).
- Safatle, V. (2006). *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora UNESP.
- Safatle, V. (2017). *Introdução a Jacques Lacan* (4a ed.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Silva, A. S., Azeredo, J. L., & Bittencourt, R. L. (2016). O pensamento em constelação adorniano como possibilidade de reflexão crítica sobre as práticas formativas em contextos educativos. *Conjectura – Filosofia e Educação*, 21(2), 275-287. Recuperado de http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/3998/pdf_584

Endereço para correspondência

Thianne Lourena Cardoso Roque

Universidade Federal de Alagoas

Instituto de Psicologia

Avenida Lourival Melo Mota, s/n, Tabuleiro do Martins, Maceió - AL, Brasil. CEP 57072-900

Endereço eletrônico: thianne.roque@ip.ufal.br

Livia Medeiros Ramos da Silva

Universidade Federal de Alagoas

Instituto de Psicologia

Avenida Lourival Melo Mota, s/n, Tabuleiro do Martins, Maceió - AL, Brasil. CEP 57072-900

Endereço eletrônico: livia.silva@ip.ufal.br

Cleyton Andrade

Universidade Federal de Alagoas

Instituto de Psicologia

Avenida Lourival Melo Mota, s/n, Tabuleiro do Martins, Maceió - AL, Brasil. CEP 57072-900

Endereço eletrônico: cleyton.andrade@ip.ufal.br

Recebido em: 23/04/2019

Reformulado em: 18/03/2020

Aceito em: 19/03/2020

Notas

* Graduanda em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas. Bolsista de Iniciação Científica do CNPq.

** Graduanda em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas.

*** Psicanalista, professor do Programa de Pós-graduação do Instituto de Psicologia da UFAL. Membro da Escola Brasileira de Psicanálise (EBP).

Este artigo de revista **Estudos e Pesquisas em Psicologia** é licenciado sob uma *Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 3.0 Não Adaptada*.