

# Política, cultura e mercado num mundo sem valores: diálogos entre psicanálise e estética<sup>1</sup>

Início com uma longa citação de Jacques Rancière:

*[...] a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas*

---

1 Este artigo foi originalmente publicado na *Revista Trivium*, vol. 4, n. 1, 2012.

*de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (Rancière, 2005, p. 2).*

É, talvez, examinando, contemplando e sendo interpelados pela arte, pelo artista e sua obra, que alcançamos o sentido radical da política. As interrogações sobre a natureza do espaço e do tempo compartilhados, a partir da ação significativa nesse próprio tempo e espaço, que desfaz e refaz concepções conhecidas, determinadas e imperecíveis convocam a radicalidade possível da arte. É nesse território, onde se manejam tempo e espaço, que a arte revela-se como urgente e necessária e é provavelmente por isso que ela é igualmente atacada, capturada, combatida e esgotada em seu potencial ofensivo e em sua radicalidade política.

Uma das capturas mais prosaicas a que o fazer artístico está sujeito ocorre no cerne daquilo a que se denomina, muito apropriadamente, de produção cultural. A cultura e os produtos derivados do fazer artístico são, frequentemente, alvos a serem capturados por sua funcionalidade e inscrição no fluxo de capitais e, dessa forma, muitas vezes são reduzidos a mero apanágio pantomímico de grupos específicos, envolvendo artistas, curadores, consumidores, intelectuais e empresários desinteressados de qualquer crítica ou debate político ou estético radical, muito embora, claro, eles não estejam tão desinteressados de exercer sua influência pessoal para figurar no campo da arte considerada ‘consagrada’, exposta nos lugares igualmente consagrados e hegemonicamente prestigiados.

Não raro torna-se difícil distinguir uma performance, exposição ou obra da espetacularização que lhe é coeva e das condições prévias (patrocínios,

financiamentos, relações pessoais com curadores, etc) que lhe servem de suporte para que aquela obra exista. Teixeira Coelho, ex-diretor do museu de arte contemporânea e curador do Masp, num programa de debates televisivo, quando indagado sobre a definição de arte respondeu um tanto ironicamente: ‘a arte é aquilo que está no museu’. Ou seja, se um papel higiênico é encontrado no meio da rua é dejetos, se é encontrado numa sala na Bienal de São Paulo é arte. Com esse exemplo deixava evidente o problema de que, ao fim e ao cabo, a definição sobre o que é a arte, ao menos da arte consagrada e prestigiada no mercado da arte, estava mesmo nas mãos dos curadores.

Bourdieu (2007) demonstrou como essa construção é pertinaz, contínua e regular, como também sugeriu que as definições sobre o gosto uma vez consolidadas, a partir de processos históricos longitudinais, não são nada simples de serem decifradas. Ou seja, o que possibilita o surgimento e apagamento de preferências adquire inscrição inconsciente que, por sua vez é reproduzida nas instituições de transmissão, como a família e a escola, de forma contínua e eficaz. Basta observar o universo das escolas particulares no Brasil para reconhecer, em muitas delas, a apresentação de Miró, Picasso e Kandinski como conteúdos praticamente obrigatórios nas disciplinas de arte, tal como a adição, a multiplicação e a divisão em matemática.

Certamente a transmissão do que é ética e esteticamente aceitável está quase toda a cargo das instituições familiares e escolares, mas não só a elas. É preciso considerar a televisão. Longe dos debates sobre a estética, podemos observar hoje o parentesco que a publicidade almeja ter com a arte. Os publicitários definem-se, sem qualquer cerimônia, como artistas. Em toda agência há lá um setor ou uma diretoria de arte e no festival anual internacional de publicidade que é realizado em Cannes, uma das categorias premiadas é a de direção de arte.

Abro parênteses nesse ponto para lembrar que escola, família e televisão, sobretudo, são definidores e sugestionadores de padrões de eficácia incontesteável. Se, como faz Bourdieu (2007), reconhecermos no processo de constituição social de uma obra de arte, que de modo algum está apenas na mão do artista, aquelas condições que a definem como arte, então, indubitavelmente podemos percebê-las em estreita conexão com as práticas, valores e estilos burgueses.

Esse estilo se destaca pela imposição das regras de compra e venda, regras de comercialização e ingresso no mercado das artes muito difíceis de evitar e driblar. Tudo deve ter seu preço e esse preço deve ser capaz de sustentar o artífice, seu ofício e os que com ele podem obter lucro e rentabilidade.

O paralelismo entre a arte e a publicidade, evidentemente, não pode e não deve ser buscado em seu parentesco estético, mas na proximidade ideológica que pode haver entre ambas, e na perfeita oposição em que podemos perceber que aquilo que enfraquece e pode destruir uma (a arte e o artista), fortalece e produz eficácia em outra (a publicidade e o publicitário).

Por isso, creio que é possível reconhecer nessa proximidade estranha o paroxismo, por aproximação e similitude, de uma certa definição aproximativa da própria arte.

Isto é, se uma boa parte do mundo da arte, o mundo dos artistas e de seus admiradores, consumidores, patrocinadores e críticos se organiza em torno da experiência burguesa – o mercado da arte – é porque o estilo de vida burguês, antes, já impôs sua penetração na produção cultural da arte, exigindo condições mínimas para que uma determinada forma de viver e fazer a arte sobrevivam sob seus auspícios. Poderíamos sintetizar tais condições na seguinte caracterização da arte, conforme sugeriu Bourdieu (2007): “...a distância objetiva em relação à necessidade” (p. 56).

Daí se poderia extrair o próprio sentido implícito de liberdade presente no mundo da arte: a liberdade relativa à necessidade objetiva. O que sugeriria que toda expressão de necessidade é uma espécie de aprisionamento, já que a própria necessidade estaria presente naquilo que se poderia julgar como vulgar, rasteiro e não sublime.

Retomamos e encarecemos aqui tanto o exemplo citado de Teixeira Coelho quanto um outro que acrescentarei mais adiante. Desse ponto de vista o papel higiênico na rua não seria mais do que a expressão flagrante de uma necessidade humana, num certo sentido então, nas antípodas do que seria a arte. Já um papel higiênico num museu seria, ao contrário, o exemplo do antinecessário, um supérfluo absoluto no contexto do museu, dos artistas, do mercado cultural e das pessoas que visitam o museu em busca de obras de arte.

A necessidade como polo opositor da liberdade pleiteada pela arte, ou melhor, por uma certa arte, permanece igualmente distante do mercado publicitário que não é outra coisa senão a imposição da necessidade do supérfluo.

Nesse sentido entendemos talvez, por que o publicitário quer se reconhecer como artista e reivindica também para si esse título, não só banalizando-o, mas praticamente destruindo-o antes de fazer uso dele. Justamente porque é ele o artesão do inútil, do fútil e é ele que se apresenta como a célula mater da constituição da vida burguesa fundada na oferta de produtos e na aquisição massiva desses mesmos produtos que não são necessários. Quem não pode conviver, adquirir, admirar o fútil não pode ser um burguês, especialmente porque, supostamente, estaria atado ao mundo vulgar e tirânico das necessidades e vetado à experiência do sublime e do fútil.

A aspiração do mundo publicitário em direção à arte então ganha densidade. Não estariam muitos ‘artistas’ ingressando na seara daqueles que produzem o desnecessário e o habilitam para o consumo, no chamado mercado da arte representado, sobretudo, pelas galerias de arte privadas?

Não se tornara prática corriqueira a busca desenfreada dos decoradores de interiores por quadros – de preferência executados por artistas consagrados –, para combinar com o tom da cor das cortinas e das paredes dos castelos, mansões e coberturas?

Essas questões bastantes superficiais, reconheço, sobre um determinado cenário onde o mercado da arte se move, revela pontos de tangência com a publicidade que qualquer observador e consumidor comum de arte pode verificar, embora seja mais invisível aos especialistas, estudiosos da arte e a muitos artistas que se mantêm nas antípodas de processos como esse.

A observação de Teixeira Coelho sobre o fracasso da arte contemporânea e seus ideários assumidos na década de 1960, quando grupos de artistas defendiam o fim dos museus e do mercado da arte, é elucidativa. Cito Teixeira Coelho:

*O museu não foi derrotado. Nem o mercado de arte. Nem as instituições como um todo. Mesmo porque, ao final da década de 70, uma nova atitude diante das instituições despontava: não se tratava mais de contestá-las, destruí-las, tratava-se agora, um tanto clinicamente, de aproveitar os aspectos positivos que podiam oferecer a cada um individualmente. Mesmo a tão radical arte conceitual foi suficientemente contemporânea para entrar na nova onda: [...], os próprios artistas queriam(e querem) que o museu e o mercado, no modo da galeria ou da bienal, lhes dêem e às suas obras, a devida e necessária certidão de existência artística. Os próprios artistas querem mais: que o museu conserve aquilo que alegadamente não foi feito para durar. Se as instituições são a modernidade e se 68 foi contra esse espírito moderno e portanto contra a instituição, de seu lado a pós- modernidade é o reconhecimento (implícito e às vezes expresso) da existência da instituição, com a qual se passa a conviver pacificamente. Muito pacificamentev(2000, p. 200).*

O problema certamente não se encerra nas instituições como lugares onde uma obra pode existir, mas da necessidade intrínseca que a arte passa a ter de sua institucionalização. Isso é, a pergunta apropriada nesse caso seria: como pode a arte existir num horizonte em que seu próprio desaparecimento é condição de sua existência e de sua legitimação?

Como diz Rancière a respeito de sua, muito própria, concepção de estética:

*A palavra estética, não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores da arte. No regime estético das artes as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído às suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si-mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado*

*em não-saber, logos idêntico a um pathos, intenção do inintencional etc (Rancière, 2005a, p. 32).*

O efeito de distinção sobre o qual Bourdieu (2007) chamou a atenção (ricos/pobres, expertos/ignorantes, cultos/incultos, etc), por sua vez amplamente ratificada pelo mercado da arte, revela a complexa institucionalização a que, muitas vezes, o fazer artístico foi e é submetido, e onde ele agoniza.

Sendo assim, a arte não poderia ancorar-se jamais na positividade absoluta dos julgamentos arbitrários do gosto que constituem as instituições de arte. E quando ela o faz, arrisca-se ao seu próprio aniquilamento.

É, diferentemente, no bojo de uma revolução estética que Jacques Rancière compreendeu a própria possibilidade do inconsciente freudiano que foi, para ele, uma das versões da revolução estética em curso no final do século XIX. O conhecido convívio fundamental para Freud com a literatura, com os escritores de sua época e a sua premiação com prêmio Goethe revelam, de fato, que um debate estético estava em curso no seio da constituição do saber-fazer psicanalítico.<sup>2</sup>

É, do mesmo modo, intrigante a preocupação de Freud em dado momento com a institucionalização da Psicanálise e os perigos daí decorrentes, tantas vezes ameaçadores para a própria Psicanálise.

Cito Freud:

*Porém estou seguro de uma coisa. Não importa muito qual seja a resolução que vocês farão recair sobre a questão da análise leiga. Qualquer que seja, só pode ter um efeito local. O que é verdadeiramente importante é que as possibilidades do próprio desenvolvimento que, em si, engendram a Psicanálise não podem ser restringidas por leis nem regulamentos (Freud, 1981, p. 2953).*

---

2 Não poderemos discutir mais apropriadamente esse aspecto aqui, porém remeto o leitor ao texto de Jacques Rancière intitulado *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Del Estante, 2006.

Essas palavras de Freud não são exatamente reveladoras do que aconteceu e acontece com o movimento psicanalítico, hoje repleto de instituições de todas as cores e credos, mas podem ser recordadas como alerta sobre um paradoxo: a necessária institucionalização para que algo se transmita deve vir acompanhada da contínua oposição a essa mesma institucionalização, que compacta e solidifica a coisa, a fim de transmiti-la a partir de posições de consenso. Trata-se da mesma questão que tentamos propor anteriormente. O que são posições de consenso quando se trata de uma obra de arte ou de um artista?

Essa conhecida e autoevidente afirmação freudiana insiste em afirmar aquilo que foi necessário para que a própria Psicanálise adviesse: a sustentação do pathos na experiência, mais tarde denominada psicanalítica, diante do estrondo ensurdecedor da ruína do logos. Poderá isso caber e ser transmitido pelas instituições?

Um pequeno exemplo, extraído da história da psicanálise, pode auxiliar a evidenciar o papel incerto que toda institucionalização comporta, sobretudo quando se trata de transmitir práticas e saberes que dependem de sua dinâmica instável e irresolúvel como arte e psicanálise.

Em 1910 Freud publica um texto intitulado *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*. Recordemos apenas um seguinte trecho da biografia de Leonardo destacado por Freud em seu estudo:

*Pareço-me ter sido destinado a ocupar-me particularmente do abutre porque uma das minhas primeiras recordações de infância é que, estando ainda no berço, um abutre chegou até mim, abriu-me a boca com seu rabo e, várias vezes, bateu-me com o rabo entre os lábios (Viderman, 1990, p. 136).*

A interpretação freudiana então vê nessa fantasia – recordada ou recordação – fantasiada o desejo de “ser amamentado por sua mãe, e vemos aí a mãe substituída por um abutre”. A atenção de Freud recairá sobre o abutre e a simbologia que o acompanha, por exemplo, na escritura sagrada egípcia



onde mãe é representada por um abutre e toda a hipótese sobre a ansiedade de Leonardo em ser filho de uma mãe abutre, mãe viril, mãe, sem pai.

Num trabalho de 1913, Oskar Pfister, amigo e discípulo de Freud, descobre que no Louvre, num quadro de Leonardo que representa Santa Ana, a Virgem e o Menino, na prega drapeada da vestimenta da virgem Pfister vê um abutre, como numa imagem enigma proposta pelo próprio artista. Descrevendo a imagem detalhadamente Pfister observa que “a extremidade à direita desse rabo está dirigida para a boca do menino, exatamente como seu profético sonho de infância” (Viderman, 1990, p. 146).

Em 1952, um especialista de língua e literatura italiana, numa nota ao pé de página, afirma que Freud traduziu de maneira equivocada o texto de Leonardo. Não se tratava de um abutre, mas de um milhafre, ave muito diferente.

Segue-se daí, como consequência, a ruína de toda interpretação freudiana calcada na figura do abutre quanto mais ela seja referida às bases materiais da descoberta (abutre ou milhafre). De outro lado emergem, como numa erupção, os elementos constitutivos do trabalho psicanalítico revelados nesse ‘erro’.

O parentesco que Freud encontrou entre o milhafre e o abutre resultaram de sua própria atividade associativa e fantasmática, bem como o abutre que Pfister encontrou no quadro de Leonardo, cuja tela em si mesma permitiu que ali fosse projetada figura de um abutre. Essas interpretações sucessivas evidenciam-se então como trabalho associativo incessante que recobre a própria interpretação em psicanálise e a faz render, de onde seu caráter interminável. A interpretação da interpretação encontraria seu desmentido na reinterpretação que a sucede para fazer surgir no próprio espaço analítico

*...verdades que não estavam em nenhuma outra parte antes de serem construídas na situação analítica por meio do trabalho que a constitui (Viderman, 1990, p. 151).*

*Pouco importa o que Leonardo tenha visto(sonho ou recordação); pouco importa o que Leonardo tenha dito(abutre ou milhafre)- o*

*que importa é o que o analista, sem respeito pela realidade, ajusta e reúne esses materiais para construir um todo coerente que não reproduz uma fantasia preexistente no inconsciente do sujeito, mas fá-la existir ao dizê-la (Viderman, 1990, p. 151-152).*

Um sem fim de interpretações apoiadas sobre as bases frágeis do sentido e da significação, vindoura e fantasmática, conservam e perpetuam o trabalho psicanalítico.

É precisamente isso que Freud, segundo Jacques Rancière, apreendeu da revolução estética, sendo a revolução psicanalítica fundamento e expressão de ambas revoluções não só sintônicas, mas num certo sentido, indiscerníveis. Nesse sentido poderíamos falar de uma intervenção no espaço analítico e um deslocamento e refundação de lugares que nada deve aos significados instituídos e de consenso.

De modo flagrante, o que se denuncia no episódio de Leonardo, e na reflexão de Serge Viderman, é esse desencontro notável entre duas expressões, a obra de arte e a Psicanálise, que dialogam sobre suas verdades na exigência que uma faz à outra na direção de seus princípios revolucionários.

Daí o fracasso da interpretação psicanalítica se ela quer apenas compatibilizar elementos dispersos (a ave – a cultura egípcia – a simbologia das escrituras) em torno de alguma hipótese vitoriosa e definitiva, o que não seria mais do que voltar à primeira teoria do trauma cometido pelo genitor na gênese da histeria ou um giro em direção ao modelo proposto por Jung e a teoria dos arquétipos e a hipótese de um inconsciente coletivo.<sup>3</sup>

A possibilidade da interpretação fracassada da obra de arte revela o trabalho inconsciente do próprio Freud e, talvez, de Leonardo, cujo resultado é uma composição original, inédita e instável, como é a própria interpretação psicanalítica e seu devir.

---

3 Remeto o leitor à Endo, P. C. Freud, Jung e o Homem dos lobos: percalços da psicanálise aplicada. *Ágora*, v. 4, n. 1, p. 115-129, 2001, em que discuto mais detalhadamente o episódio Freud e Jung e algumas consequências metapsicológicas dessa dissidência no movimento psicanalítico.

Podemos terminar com uma elaboração bastante satisfatória dos elementos que apresentei para vocês em relativa dispersão. Cito mais uma vez Rancière:

*O que está em jogo a princípio para ele (Freud) [...] não é estabelecer uma etiologia sexual dos fenômenos da arte. É intervir na ideia do pensamento inconsciente que normativiza as produções do regime estético da arte, ordenar a maneira em que a arte e o pensamento da arte fazem jogar as relações do saber e o não saber, do logos e do pathos, do real e do fantástico. Com suas intervenções, Freud busca, antes de tudo, afastar certa interpretação dessas relações, a que joga com a ambiguidade do real e do fantasmático, do sentido e do sem sentido para conduzir ao pensamento da arte e à interpretação das manifestações da “fantasia” até uma última palavra, que é a pura afirmação do pathos, do sem sentido bruto da vida (2006, p. 68)[tradução minha do espanhol].*

Poderíamos extrair daí a potência política da arte e da Psicanálise. Seu espírito inquietante no seio da adversidade gerada por toda e qualquer imposição de hegemonia. J.B Pontalis (1974) já havia dito que a Psicanálise só existe ante aquilo que resiste a ela. Não se passará o mesmo com a arte? Poderíamos imaginar psicanálise e arte sem alguma resistência que se lhes oponha?

## *Referências*

- Bourdieu, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre, Editora Zouk, 2007.
- Coelho, T. *Guerras Culturais*, São Paulo, Iluminuras, 2000.
- Freud, S. Um recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. In Sigmund Freud: *Obras completas*, T.II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 1577-1619.

Pontalis, J-B. Bornes ou confins? In: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 10, automne 1974, p. 5-16

Rancière, J. *El inconsciente estético*. Buenos Aires, Del Estante, 2006.

Rancière, J. *Política da arte*. (2005) Disponível no endereço: [www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ID=206&ParamEnd=9](http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ID=206&ParamEnd=9).

Rancière, J. *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo, Editora 34, 2005a.

Viderman, S. *A construção do espaço analítico*. São Paulo, Escuta, 1990.