

NEM ESTÉTICA NEM INESTÉTICA, A ESCUTA PSICANALÍTICA ÀS VOZES DA ARTE

Marcos José Müller

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Neste artigo, proponho uma discussão sobre o modo como, uma contra a outra, a psicanálise, a estética e a inestética interpelam e escutam a arte. A partir da analogia com as duas últimas, meu objetivo é delimitar que tipo de interlocução com a arte haveria de justificar a psicanálise como uma empresa crítica e, especialmente, qual o protagonismo que este discurso reservaria para a arte. Minha hipótese é que a psicanálise, ao ocupar-se das vozes da arte, reconhecendo para esta o primado na articulação de uma verdade que se diz antes como enunciação do que como enunciado, amplia nossa forma de compreender a verdade, admitindo para ela diferentes registros, os quais, a sua vez, nunca se encerram numa só unidade. Tal como o demonstra a arte, a verdade é não-toda.

Palavras-chave: Psicanálise, Estética, Inestética, Arte, Verdade.

Abstract: In this article, I propose a discussion of how, against each other, psychoanalysis, aesthetics and unaesthetic interpellate and listen to art. From the analogy with the last two, my goal is to define what kind of dialogue with the art would justify psychoanalysis as a critical business and especially the role which this discourse would allow for art. My hypothesis is that psychoanalysis, the mind of art voices, recognizing to this primacy in the articulation of a truth that is said before and enunciation than as stated, extends our way of understanding the truth, admitting to her different records which, in turn, will never contain a single unit. As demonstrated by the art, the truth is not-all.

Keywords: Psychoanalysis, unaesthetic, aesthetics, art, truth.

Introdução

Já são mais de quinze os anos em que tenho o privilégio de colaborar com diferentes programas de pós-graduação em artes, filosofia e psicanálise. E não

foram poucas as disciplinas, bancas e orientações em que deparei-me com o mesmo questionamento dirigido ao uso que nessas atividades se fez da literatura psicanalítica para se pensar as artes, em especial a literatura. Da parte dos versados em psicanálise, a advertência de sempre contra o equívoco de se fazer uma psicanálise aplicada a despeito daquilo que a precede, conforme o que nos recomenda Freud (1933/1996, p.145) - primeiro, a escuta ao sujeito do inconsciente nos termos de uma prática analítica e, depois, a crítica das práticas de escuta nos termos de uma discussão metapsicológica. Mas, de outra parte, o escândalo dos versados em crítica literária, por conta do uso que se faz da arte como ilustração de teses, inclusive, supostamente psicanalíticas. Leituras que me levam a consentir tanto a favor dos versados em psicanálise quanto a favor dos versados em crítica literária. Mas, então, o que haveria de sustentar a cercania que, em muitas pesquisas, se procura estabelecer entre a psicanálise e a arte? O que ainda justifica que sigamos orientando e avaliando teses sobre arte que usam referenciais psicanalíticos ou vice-versa?

Não me interessa aqui a especificidade dos propósitos perseguidos por analistas e artistas, cada qual em sua seara. Por consequência, não está em questão neste escrito avaliar a importância da mitologia grega para se pensar a gênese do sujeito do desejo, segundo a literatura psicanalítica. Tampouco está em questão em que termos, na literatura de Schnitzler ou de Sartre, na plástica de Miró de Duchamp, as reflexões de Freud constituem motivos artísticos. Trata-se, antes, de recuperar esse invento da filosofia, que se chama “crítica” do saber, e por cujo meio podemos perguntar-nos sobre a verdade, não apenas aquela já enunciada, mas especialmente aquela que se diz enquanto enunciamos, seja como condição ou consequência. Noutras palavras, trata-se de reclamar seja para a arte como para a psicanálise a função de interpelar, a qual bem define a crítica filosófica. O que não implica que eu acredite que a crítica do saber seja tarefa exclusiva da filosofia. De toda sorte, como admite o próprio Lacan, *(é) estranho que, antes de Descartes, a questão do saber jamais tenha sido posta*. O que não deve ser entendido como um elogio irrestrito ao cartesianismo. Pois, logo a seguir, acrescenta Lacan *(foi preciso a análise para que essa questão se renovasse* (1985, p.129). Mas no que a Psicanálise renovou a crítica do saber sobre a verdade? Em que sentido o diálogo entre a arte nos pode esclarecer sobre a novidade crítica que Lacan reclama para a Psicanálise?

As respostas para essas questões, eu me proponho busca-las comparando, entre si, a psicanálise, a estética e a inestética, no modo como elas três interpellam e escutam a arte. Afinal, como tributárias do saber filosófico, a estética e a inestética, uma contra a outra, reclamam para si o título de discursos críticos a respeito da arte. E se trata de discutir, neste pequeno ensaio, que tipo de interlocução com a

arte haveria de justificar a psicanálise como uma empresa crítica e, especialmente, qual o protagonismo que este discurso reservaria para a arte.

Psicanálise como crítica ao saber

Já é lugar comum o dito sobre o feito cartesiano de haver desmascarado a falsa modéstia da filosofia clássica, que fingia não poder alcançar o saber senão fazendo-se, dele, a serva. Para Descartes, essa aparente modéstia não era senão o dogmatismo daqueles que se arvoravam no direito de professar um saber, sem se dar ao trabalho de demonstrá-lo. Contra o que o próprio Descartes instituiria um emprego de significantes inspirado nas demonstrações geométricas e que ficou conhecido como *pensamento crítico*. Nenhum juízo poderia ser tomado como certo se não apresentasse, de maneira clara e distinta, a realidade, ao menos formal, daquilo que estivesse a representar. O que acabou por estabelecer, como instância primeira da certeza, um certo juízo, segundo o qual, o *eu pensante* não poderia duvidar de sua própria existência, porque era, dele mesmo, a realidade formal. E eis que, na forma desse eu transparente, Descartes teria construído a base, o ponto de partida de um sistema de certezas, cuja realidade formal, ademais, apontaria - mas dessa vez justificadamente, porquanto o teria demonstrado - para a pertinência de um Outro, que o *eu pensante* não poderia constituir ou gerar, mas que ainda assim podia representar, razão pela qual haveria de ser admitido como fundamento da certeza: Deus como infinitamente infinito, perfeito e primeiro.

Essa apresentação da filosofia de Descartes, entretanto, não deve significar que o *pensamento crítico* fosse uma empresa monolítica, que o *eu pensante* fosse assim incorruptível e que o sistema de *saber* não devesse nada à contingência. Se é verdade que, em sua obra *Meditações Metafísicas*, especificamente na *Meditação segunda*, Descartes (1979, p.98) afirma que *nada há que me seja mais fácil de conhecer do que meu espírito*, se é verdade que na *Meditação sexta* ele diz que *minha alma, pela qual eu sou o que sou, é inteira e verdadeiramente distinta de meu corpo e que ela pode ser ou existir sem ele* (Descartes, 1979, p.134), também é verdade que, logo adiante, na mesma *Meditação sexta*, Descartes pondera dizendo que *(a) natureza me ensina, também, por esses sentimentos de dor, fome, sede, etc., que não somente estou alojado em meu corpo, como um piloto em seu navio, mas que, além disso, lhe estou conjugado muito estreitamente e de tal modo confundido e misturado, que componho com ele um único todo* (Descartes, 1979, p.136). O que significa que, mesmo insistindo na prevalência do *eu pensante* na consecução do saber, mesmo considerando os ensinamentos do corpo maneiras confusas de pensar, Descartes reconhecia ao corpo e à natureza o poder para estabelecer uma *inclinação*, uma *pressão*, à qual o eu pensante não

pode resistir, tampouco governar. É como se, (*n*)um *clarão*, Descartes tivesse compreendido a *possibilidade de um pensamento negativo*, que independeria do *acordo infinito* entre o eu pensante e o Outro divino, entre nossos juízos e aquilo que eles estivessem a representar (Merleau-Ponty, 1960, p.188). É como se Descartes tivesse compreendido a vigência de um impensável que o ser vivo imporia ao eu pensante, sem que este àquele o pudesse ignorar ou refutar.

Descartes, todavia, não haveria de levar adiante essa descoberta da negatividade, pois ela poderia comprometer a transparência do *eu pensante* e, conseqüentemente, a realização disso que a cadeia significante supõe representar, precisamente, a unidade do saber. Motivo pelo qual, para atenuar os efeitos nocivos que a noção de pensamento negativo pudesse implicar para a consecução da ciência, Descartes viria falar de *um único todo*, de uma *unidade substancial* entre o corpo e a alma. Apesar de reconhecer a vigência dessa motivação negativa para o eu pensante, Descartes precisou neutralizá-la em um novo “um”. E eis por que viria a falar do espírito como um ser que não é matéria sutil, nem sopro, nem alguma coisa existente e que permanece idêntico mesmo na ausência de toda certeza positiva. E mesmo para os poucos pensadores críticos que levaram em conta a diplopia de Descartes no seu modo de descrever o espírito, como é o caso de Leibniz, e segundo quem se deveria reconhecer que a percepção nos ensina uma ontologia que ela é a única a poder nos revelar (conforme Merleau-Ponty, 1995-7, p.64), a negatividade estava conjugada com a positividade do pensamento no interior de uma mesma substância e segundo uma lei preestabelecida.

É dessa conjunção, inclusive, que nasceu a estética enquanto uma disciplina filosófica. Inventada por Alexander Gottlieb Baumgarten por volta dos anos 1750 como um desdobramento do programa de investigação proposto por Leibniz, a estética teria como propósito investigar, especialmente junto as obras de arte, a ontologia que a sensibilidade haveria de ensinar-nos por si mesma. E por que a estética faz da arte seu objeto principal? Estabelecida no intervalo entre o conceito e a pura sensibilidade, a arte forneceria ao filósofo o privilégio de testemunhar a passagem da verdade - em seu estado inconsciente ou aperceptivo - ao estado consciente ou reflexivo. O que por fim, nas gerações seguintes, acabou por reeditar aquilo que, muito recentemente, nos termos de uma crítica inestética, Alan Badiou (2002) denominou de ingerência do discurso filosófico sobre a arte.

Conforme Badiou, não obstante concordarem que a arte relaciona-se com a verdade, os estetas não reconhecem que as obras artísticas sejam capazes de explicitar a verdade por elas mesmas. Seria preciso, para os estetas, que as obras fossem traduzidas num formato filosófico, num formato propriamente estético. Noutras palavras, é somente por conta dos dispositivos filosóficos (o que inclui toda a história dos conceitos discutidos nas diferentes escolas filosóficas) que a

arte pode ser esclarecida, que a verdade artística pode vir à luz. De onde se pode concluir que Lacan não estava equivocado em reconhecer, no pensamento crítico, especialmente na crítica estética, uma forma específica do *discurso do senhor*, daquele que procura desprezar a ambivalência dos seus próprios significantes em proveito de um efeito, que é um significante Outro, uno, luminoso, em que toda obscuridade ou mistério estariam superados.

Ora, ainda que Lacan não tivesse sido o primeiro a reconhecer o mal-estar que toma conta dos pensadores críticos quando se deparam com isso de que eles não fazem questão de saber, precisamente, a vigência de uma sorte de saber confuso que se impõe frente ao pensamento, é mérito de Lacan haver assinalado que esse mal-estar é justamente o *assunto* ou, se quiserem, o *sujeito* do pensamento crítico. Não porque os pensadores críticos se ocupassem desse mal-estar, mas porque tentavam vencê-lo a todo custo, com o custo de se deixar enredar por uma cadeia de significantes que *não para, não para, não para, não para.... de se escrever* (Lacan, 1985, p.127) e a que chamaram de necessária, infinita, perfeita, enfim, saber do Outro, de Deus. Mas, para que pudesse falar do mal-estar como o sujeito do pensamento crítico, Lacan (1988, p.39-40) precisou mudar a “polaridade” do cartesianismo, precisou aprender com Freud que a indubitabilidade do pensamento que duvida de si pode ser, tanto quanto uma maneira de se buscar a certeza, uma *resistência* contra aquilo que a admissão de um pensamento negativo provoca, precisamente, o *mal-estar*. Motivo por que Lacan - na contramão do *discurso do senhor*, daquele que não quer admitir seu mal-estar - reinveste o *discurso analítico*, reinveste essa crítica que não recai tanto sobre “*o que eu possa proferir*”, representar, enfim, “*saber*”, mas sobre o “*de onde vem isso (?)*”, “*por meio de que significante surge isso (?)*” que, por mais que eu fale, não o consigo saber (Lacan, 1985, p.40).

O reinvestimento lacaniano do discurso analítico não implica, evidentemente, uma suspensão do saber. Ainda que não se proponha *saber*, ainda que não se estabeleça como *saber*, a análise precisa apoiar-se no *saber*. Ela precisa compartilhar desse efeito de unidade que se espera da cadeia significante. Mas não tanto para reafirmá-lo, quanto para mostrar que, onde esse efeito falha, onde os significantes parecem conspirar contra a unidade, ou se prestar a um mais-gozar que não é amor no *um* de sentido, ali, precisamente, encontramos o sintoma de algo acerca do qual não se sabe - ou, pelo menos, que o *eu pensante* não sabe. Por outras palavras, ali onde o *saber falha*, encontramos o indício de algo que não participa do gozo que o conjunto de significantes estabelece, mas que ainda assim goza, embora não se possa dizer de quê. O que é suficiente para que um certo mal-estar se estabeleça, uma certa falta venha mobilizar os significantes que naquela falta não podem saber e, por isso, não podem parar de se escrever. Por conseguinte, apoiado no saber, naquilo que neste falha ou sobeja, Lacan descobre

não apenas a estrutura lógica desta necessidade reclamada pelo *discurso do senhor*, pela demanda de saber, precisamente, a de ser aquilo que *não para de escrever*, não para de gozar (Lacan, 1985, p.81 e 199), mas descobre também o *assunto, o motivo, o sujeito* desse discurso, qual seja ele, o *isso (ça)* revelado por uma contingência da cadeia de significantes, o *isso (ça)* que não se distingue dessa contingência, mas do qual não podemos saber nada, a não ser que se trata de um *mal-estar* (Lacan, 1985: 81 e 199).

Essas descobertas, entretanto, não implicam – como gostaria o filósofo que resiste a este novo laço social que é o discurso analítico – o estabelecimento de um novo *saber*, de uma nova ontologia, de uma nova estética, cuja nota característica seria a unificação do eu pensante e *díссо* que os próprios filósofos, destacadamente os cartesianos, reconheceram como sendo uma anomalia, uma patologia, um excesso frente ao qual o pensamento tem muito pouco a fazer. Pois, o discurso analítico não visa restabelecer a unidade de coisa alguma. Ele não só não busca o *um* – tanto que o *saber* é para ele uma ocasião para se mostrar a falha – quanto *isto* que ele tenta falar é nem fala, nem palavra, é mal-estar. O “saber” que o discurso analítico tem a oferecer é justamente a indicação daquilo em que ele próprio fracassa (Lacan, 1985, p.106). E eis em que ele renova não o saber, mas a questão do saber, o pensamento crítico. Pensar criticamente não é buscar o caminho certo para o saber. Ao contrário, é mostrar o lugar da não certeza frente ao saber, frente à certeza. Pensar criticamente, enfim, é ir ao encontro do mal-estar, é ir ao encontro desse *assunto*, desse *sujeito* contra o qual o *saber* se põe como fala ininterrupta.

O mal-estar nos esquemas estéticos e a posição da psicanálise

O mal-estar na relação entre a arte a filosofia é tão antigo quanto o platonismo. Em vários livros da *República* podemos ler a desconfiança do filósofo quanto à capacidade da arte para nos ensinar algo assim como a verdade. Bem como a auto-exigência do filósofo no sentido de encontrar para a arte senão uma função ou justificativa ao menos algo que a pudesse regular ou controlar. Na figuração que Badiou toma de Lacan, trata-se de um diálogo entre a histórica e o mestre, onde a histórica – personificada pela arte – não consegue parar de reclamar do mestre – no caso, a filosofia – que este a decifre; o que é o mesmo que dizer que dela se ocupe, porquanto ela guarda aquilo de que o mestre necessita, precisamente, a verdade.

Vem-me à mente uma imagem, uma matriz analógica do sentido: filosofia e arte são historicamente acopladas tal qual são, segundo Lacan, o Mestre e a Histórica. Sabe-se que a histórica vem dizer ao mestre: "A verdade fala por minha boca, estou *aqui*, e tu, que sabes, diga-me quem sou." E adivinha-se que, por maior

que seja a sutileza dou ta da resposta do mestre, a histórica lhe dará a entender que ainda não é isso, que seu *aquí* escapa à apreensão, que se deve retomar tudo e redobrar esforços para lhe agradar. Nesse momento, ela ruma para o mestre e toma-se sua questã. E, da mesma maneira, a arte já está sempre aqui, dirigindo ao pensador a questão muda e cintilante de sua identidade, enquanto, por sua constante invenção, por sua metamorfose, ela declara-se decepcionada com tudo o que o filósofo enuncia a seu respeito (Badiou, 2002, p.11-12).

E uma vez que essa decifração parece impossível, para evitar o mal-estar que essa impossibilidade desencadeia, rapidamente o mestre põe em marcha diferentes dispositivos, diferentes esquemas estratégicos de interpretação, como se a verdade da arte se resolvesse noutra lugar, numa reflexão que, muito mais tarde, o século XIX chamaria de estética.

No primeiro capítulo de seu *Manual de Inestética*, Badiou apresenta-nos três diferentes esquemas por cujo meio, em tese, a filosofia entabula a relação entre a arte e a verdade. O primeiro deles é o esquema “didático”. Trata-se da forma como, primeiramente na filosofia platônica, formula-se a tese de que “a arte é incapaz de verdade ou que toda verdade lhe é exterior” (Badiou, 1998, p.12). Se por um lado, nas vestes da histórica, a arte realiza uma apresentação singular da verdade, de sorte a fazer da verdade algo encantador, sedutor, gerando em nós a ilusão do entendimento, por outro, tal apresentação não constitui senão uma aparência de verdade, uma imitação de segunda mão daquilo que, por si mesmo, resta separado, pois a verdade ela mesma, já dizia Sócrates, só por meio da intuição filosófica a podemos alcançar. Quando muito, a arte pode servir de ilustração instrumental no caminho de acesse amorosa à verdade, o que, entretanto, obrigaria o filósofo a impor aos artistas duras condições, para evitar que eles induzissem o expectador a confundir a verdade com a própria arte. Nesse particular, a filosofia deve educar a arte, disciplina-la em favor dos melhores efeitos junto aos expectadores, segundo parâmetros que não vem da arte, mas da própria filosofia. E, de fato, para o esquema didático, a arte tem muito mais importância pelos seus efeitos junto ao público do que por ela mesma.

O segundo dos esquemas, extraído da forma como a modernidade na passagem do século XVIII a XIX concebeu a arte, foi por essa razão denominado de “romântico”. Trata-se daqueles discursos, filosóficos por excelência, mas formulados de modo quase literário, e por cujo meio filósofos e literatos reconhecem a imanência da verdade nas obras de arte, assim elevadas à condição de realização sensível da verdade. Nas palavras de Badiou (2002, p.13), para esse esquema e do ponto de vista da sensibilidade, *unicamente a arte está apta a verdade*. O que justificaria que a própria filosofia se compreendesse como uma sorte de experiência artística. De onde não se segue, todavia, que a arte fosse para os filósofos uma empresa singular. A mesma verdade que a arte realiza em sua

própria interioridade sensível, a religião e a filosofia – agora concebidas como uma empresa eminentemente formal – podem também exprimir de modo não sensível. De sorte que, não obstante aceitarem a imanência da verdade nas artes, os filósofos do esquema romântico não reconhecem que a verdade artística seja singular.

Já no terceiro dos esquemas, denominado por Badiou de “clássico”, é aquele formulado por Aristóteles em sua *Poética* e cuja importância fez dele o marco referencial da harmonia que entre a reflexão filosófica e a atividade artística. E, de fato, no texto de Aristóteles e na interpretação que este mereceu durante toda a história da filosofia, a relação entre a arte e a filosofia parece pacificar-se. Mas, por um motivo muito especial, para não dizer, radical: a arte abriu mão de reivindicar que seus efeitos sejam considerados verdadeiros. O que é o mesmo que dizer, a arte já não mais interpela a filosofia a partir do lugar da histórica, não quer mais ser para o filósofo sua verdade, ou seu semblante. O que livra o filósofo de precisar moderar a arte nos termos de uma propedêutica (didática), tampouco de precisar elevá-la à condição de realização (romântica) da verdade. A verdade não é objeto (direto ou indireto) da arte. É tarefa exclusiva da filosofia. A arte contenta-se em ser exclusivamente mimética, voltada às aparências. Mas, por outro lado, a arte passa a cumprir outro papel muito importante, ainda que não incida sobre a verdade, precisamente, o da *catharsis*, e que mais não é senão a descarga das paixões junto as imagens, junto às aparências de verdade. Nos termos de Badiou (2002, p.13), a arte tem agora uma *função terapêutica, e de maneira alguma cognitiva ou reveladora*. Ou, ainda, *ela não depende do teórico, mas do ético (no sentido amplo do termo)*. Pois sua função restringe-se a agradar, por que *“agradar” assinala a efetividade da catharsis, a embreagem real da terapêutica artística das paixões*. Junto às imagens – entendidas como semblantes de verdade – a arte procederá a imaginarização do real das paixões, cumprindo uma função ética de descarga afetiva.

Evidentemente, esses esquemas jamais deixaram de ser questionados pelos artistas. Em especial, devemos ter em conta os movimentos de vanguarda nas artes plásticas e na poesia no final do século XIX e início do século XX, os quais ergueram muitas bandeiras emancipatórias contra a ingerência filosófica da estética. E não obstante essa emancipação haver acontecido de fato, tal não impediu que a estética se renovasse, que os esquemas estéticos reagissem por meio de novas formulações que, entretanto, não fizeram mais que atualizar as posições de outrora. Para Badiou, no século XX, os três esquemas estéticos tradicionais recebem roupagens novas, são reeditados na forma de três novos discursos correlatos. A vigilância educativa do didatismo renova-se junto aos discursos marxistas, assim como o romantismo estético encontra guarida reflexiva na hermenêutica fenomenológica. E mesmo o classicismo em sua função de

imaginarização das paixões encontra uma versão contemporânea, a qual, na opinião de Badiou, não é senão a psicanálise – no que pese a minha discordância.

O teatro de Bertold Brecht é, para Badiou, a melhor versão para se explicar em que sentido, no século XX, o didatismo platônico encontrou sobrevida, dessa vez sob a jurisdição de outro domínio de verdades, que não o mundo das ideias, mas, sim, aquele formulado por Stalin em seu materialismo dialético. Para Brecht, assim como para Platão, toda arte cumpre uma função política de propedêutica à verdade. Por essa razão, precisa ser normatizada e controlada, enfim, preparada para esse fim. A função política, no caso, é a mobilização dos sujeitos em favor dos interesses da classe operária, da educação das massas na mais profunda verdade. Esta, a sua vez, não se confunde com a arte, mas se deixa alcançar com singular eficiência através dela, precisamente, a consciência de classe e o engajamento em favor da ditadura do proletariado. Mais uma vez a arte é concebida como uma singular empresa em favor de uma verdade transcendente, a saber, o platonismo stalinizado.

O esquema romântico, a sua vez, encontrou na fenomenologia hermenêutica contemporânea sua continuidade. De Nietzsche a Heidegger vivemos a lógica do mesmo, porquanto se trata, em ambos os casos, de uma glorificação da arte como casa da verdade, morada do ser, apanágio de significações que emergem antes pela palavra poética do que pela dogmática. Razão pela qual, mais além do filósofo artista pensado por Nietzsche a partir da música de Wagner, em Heidegger, trata-se de fazer a homenagem a Friedrich Hölderlin, o poeta pensador, arauto da abertura do mundo sobre a terra. Mais além dos aforismas e da escrita alegórica por cujo meio Nietzsche realiza a transvaloração da moral em benefício da criação infinita, Heidegger procura mostrar o poema de Hölderlin como aquele que entrega à finitude a história em forma de pensamento, reflexão, clarão do ser. De onde se segue que, na fenomenologia hermenêutica, o artista é o verdadeiro filósofo. O que ao mesmo tempo que revela a arte como verdade, faz da arte um gênero de reflexão.

E, mais uma vez, agora no século XX, o classicismo vem reestabelecer uma trégua entre filósofos e artistas, desta vez por intermédio da escrita psicanalítica sobre a arte, a qual, na versão de Badiou, reedita integralmente as teses de Aristóteles sobre o lugar da arte face à filosofia. Conforme Badiou (2002, p.18):

A psicanálise é aristotélica, absolutamente clássica. Para se convencer disso, basta reler tanto os ensaios de Freud sobre a pintura quanto os de Lacan sobre o teatro ou a poesia. Neles, a arte é pensada como aquilo que organiza apenas o objeto do desejo, o qual é insimbolizável, seja ele subtraído do próprio auge de uma simbolização. A obra faz desvanecer, em seu aparato

formal, a cintilação indizível do objeto perdido, pelo que ela prende a si, irresistivelmente, o olhar ou o ouvido daquele que a ela se expõe. A obra de arte encadeia uma transferência, porque exhibe, em uma configuração singular e tortuosa, o encetamento do simbólico pelo real, a extimidade do objeto, causa do desejo, ao Outro, tesouro do simbólico. Daí seu efeito último permanecer imaginário.

Para Badiou, a psicanálise reconhece no trabalho artístico uma versão daquilo que ela mesma se propõe a fazer, supostamente, suspender o saber filosófico em proveito do desejo. Para tanto, como a própria arte, a psicanálise não tomaria as obras enquanto ferramentas propedêuticas para se alcançar a verdade filosófica, ou como a realização sensível dessa mesma verdade filosófica. Na versão de Badiou, as obras seriam para os psicanalistas anteparos imaginários daquilo que não se poderia simbolizar de forma alguma, precisamente, o inconsciente pulsional. O objeto da arte, assim como aquele de que se ocupa a psicanálise, não seria a causa da verdade buscada pelo filósofo, mas a causa do desejo, dessa forma singular de se operar com a intimidade sempre exterior, e por isso inalcançável, que é o real pulsional, o qual não guarda relação nenhuma com o verdadeiro, embora necessite dos simulacros de verdade fornecidos imaginariamente na cultura como veículos de expressão, dispêndio, gozo.

Ora, preciso aqui dizer que não estou de acordo com esse enquadramento da leitura psicanalítica das artes enquanto uma estética menor e que faria das obras não mais que objetos de gozo. Badiou lê nos comentários de Freud e Lacan concernentes à arte um programa de rompimento sistemático com as pretensões filosóficas de aceder à verdade, porquanto acredita que o interesse último da psicanálise é a delimitação das vias de emancipação do desejo, como se o desejo em questão não tivesse relação alguma com a verdade, como se a ética da psicanálise em torno do desejo não fosse, ao mesmo tempo, conforme vimos nas páginas anteriores, uma forma de se fazer a crítica dos saberes. Para dizê-lo de outro modo, o que Badiou não percebe é que a simbolização do desejo, a circunscrição dessa falha na cadeia de significantes que compõem o saber do filósofo, tal simbolização não é um abandono do saber filosófico. Ao contrário, trata-se da realização de sua crítica, da sinalização de seus limites, porquanto a busca de transparência empreendida pelo filósofo está em função daquilo que ele mesmo não pode compreender e que retorna em seu discurso como pensamento negativo, incondicionado. A pretensão do enunciado de se fazer verdade absoluta não pode ignorar seu próprio acontecimento como enunciação e o fato de que, nesta, se diz muito mais do que aquilo que podemos considerar uma verdade.

Para a psicanálise, a arte - como a histeria - não nos deixa esquecer a enunciação e seus mistérios. Razão pela qual, em suas formulações, os artistas não declinam jamais da verdade. Eles a buscam no campo ampliado da enunciação, tal como o psicanalista o faz em sua escuta ao discurso formulado em primeira pessoa. O que faz da psicanálise uma forma de arte e da arte uma variante - sem dúvida elevada - dos discursos produzidos no divã. De todo modo, Badiou não está equivocado em pensar que, para Lacan, as obras de arte - assim como as interpretações - são semblantes verossímeis e não a verdade ela mesma. Mas não por que a arte e a psicanálise abriram mão da verdade em favor da filosofia. A própria verdade da filosofia é semblante de outra verdade, que não se escreve no campo do enunciado, mas permanece inscrita como negatividade no seio da enunciação, no seio do ato de arriscar-se a dizer o que não se pode saber. De onde se segue, portanto, que a leitura psicanalítica da arte, mais que buscar na arte uma tensão afetiva desvinculada da verdade, mostra que essa tensão é a própria verdade que se trata de criticar, de se fazer ver. Trata-se, enfim, da crítica relativa a presença, no campo do enunciado, dessa negatividade irrecusável que acompanha os significantes e nos remete a verdade da enunciação.

A verdade inestética como ortopedia do saber

A motivação principal de Badiou em sua crítica aos esquemas estéticos tradicionais e suas reedições contemporâneas tem relação com o fato de nunca reconhecerem, para a arte, autonomia na forma de exprimirem a verdade. Eis por que o autor propôs, nos termos de uma escrita inestética, tratar da verdade como um efeito singular das obras artísticas, o que significa exigir da filosofia uma atitude diversa daquela verificada nos discursos estéticos. Doravante, o filósofo é aquele que radicaliza a intuição de Leibniz sobre a prevalência de uma ontologia que só a arte é capaz de ensinar. Por consequência, a única atitude que se pode reconhecer para o filósofo é a da imersão nas diferentes configurações artísticas em que a verdade é gestada. E a questão que gostaríamos de dirigir a Badiou diz respeito aos efeitos dessa imersão: pode-se, de fato, escutar a verdade das artes a partir da imanência delas? Pode a interrogação inserir-se assim tão intimamente no campo das artes sem produzir nela um efeito ainda que mínimo? Não temos aqui a decaída do esteta - antes firmado no lugar do Mestre - na condição do obsessivo e de sua ficção servil? Ou, como diria Freud, o esteta não teria suspenso seu saber em favor do comportamento oblativo, como se o serviço ao outro nos dispensasse de nossas próprias teses?

Badiou menciona duas categorias, que servem para ele como parâmetros investigativos diferenciais, e a partir dos quais procura esclarecer em que sentido sua proposta inestética formula, para a arte, um lugar de protagonismo. Trata-se

das categorias de imanência e singularidade. A primeira diz respeito às seguintes interpelações: *será que a verdade é realmente interior ao efeito artístico das obras? Ou a obra de arte não passa do instrumento de uma verdade exterior?* (Badiou, 2002, p.20). A tese aqui é a de que as artes são coextensivas às verdades que ela mesma articula. A singularidade, a sua vez, se pode formular nos seguintes termos: *a verdade testemunhada pela arte é absolutamente própria a ela? Ou pode circular em outros registros do pensamento operante?* (Badiou, 2002, p.20). Trata-se aqui de assegurar que as verdades articuladas pela arte são exclusivamente artísticas, não podendo ser erigidas noutra lugar que não junto às obras. E a aplicação dessas categorias aos esquemas tradicionais resulta em que,

no esquema romântico, a relação da verdade com a arte é de fato imanente (a arte expõe a descida finita da Idéia), mas não singular (pois se trata *da* verdade, e o pensamento do pensador não se coaduna com nada que difere do que o dizer do poeta desvela). Que, no didatismo, a relação é certamente singular (só a arte pode expor uma verdade *sob a forma de aparência*), mas de modo algum imanente, pois em definitivo a posição da verdade é extrínseca. E que, finalmente, no classicismo, trata-se apenas do que uma verdade que age no imaginário, sob a forma do verossímil (Badiou, 2002, p.20).

Em síntese, tal significa dizer que, *(n)os esquemas herdados, a relação das obras artísticas com a verdade jamais consegue ser ao mesmo tempo singular e imanente* (Badiou, 2002, p.20). O que justificaria, portanto, um novo projeto, uma nova proposta, batizada por Badiou de “*inestética*”. Nela, é a filosofia que torna-se a intermediária, o veículo de verdades que, todavia, não são formuladas pela filosofia, mas pela arte ela mesma. Nas palavras de Badiou (2002, p.21)

A filosofia deve, a partir de então, no que diz respeito à arte e a todo procedimento de verdade, *mostrá-la* como tal. A filosofia é de fato a intermediária dos encontros com as verdades, a alcoviteira do verdadeiro. E da mesma maneira que a beleza deve estar na mulher encontrada, mas não é absolutamente exigida da alcoviteira, as verdades são artísticas, científicas, amorosas ou políticas, e não filosóficas.

Na condição de “alcoviteira” do verdadeiro, ela mesma dispensada do ônus da verdade, agora transferido para as artes, a filosofia se propõe imergir na tessitura das obras entendidas não mais como acontecimentos, mas como feitos de arte. A

verdade não seria um atributo das obras enquanto instituições individuais e acabadas, deslocadas de suas poéticas. Ao contrário, a verdade é o efeito dos feitos de arte, dos procedimentos que as obras estabilizam enquanto configurações artísticas. Essas configurações têm, em cada uma das obras, um ponto diferencial, o ponto diferencial de uma verdade, o qual corresponde ao próprio sujeito, o ponto-sujeito de uma verdade artística. De onde se segue que uma verdade não tem outro ser que não o múltiplo genérico das obras diferenciadas entre si quanto aos seus feitos no interior de uma configuração artística. Nas palavras de Badiou (2002, p.25),

(u)ma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período "objetivo" da história de uma arte, nem mesmo um dispositivo "técnico". É uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade *dessa arte*, uma verdade-arte.

O papel da filosofia seria, então, mostrar em que sentido essa configuração firma-se como uma singularidade, que não pode ser reproduzida noutra parte e que, ademais, responde a uma problemática formulada pelas próprias obras, pelas diferentes formas de se pensar o próprio fazer artístico, o que facultaria, além da singularidade, a imanência dessas respostas às configurações artísticas. Eis aí a verdade artística e, ato contínuo, a tarefa da filosofia como inestética:

Por "inestética" entendo uma relação da filosofia com a arte, que, colocando que a arte é, por si mesma, produtora de verdades, não pretende de maneira alguma torná-la, para a filosofia, um objeto seu. Contra a especulação estética, a inestética descreve os efeitos estritamente intrafilosóficos produzidos pela existência independente de algumas obras de arte.

Ora, a inestética - em sua forma de pensar a verdade, atribuindo-a exclusivamente às virtudes das obras de arte, como se algumas obras de arte pudessem, pelas configurações que estabelecem entre si, produzir verdades intrafilosóficas - do meu ponto de vista, não caracteriza outra coisa senão a radicalização do esquema romântico. À diferença de que, para os românticos, a verdade imanente nas artes pode ser reeditada junto a outras empresas. Já para a inestética, a verdade que a arte realiza é exclusivamente artística. E a qual propósito essa radicalização responderia?

Segundo meu juízo, muito mais do que uma homenagem, a inestética caracteriza uma transferência de responsabilidade programática, que não serve senão à causa do ocultamento das fissuras do ideal clássico de verdade como saber imaculado do grande Outro. Se o cartesianismo – do qual o romantismo é a versão mais estética – não foi capaz de demonstrar em que sentido, na figura do saber uno, a luz da reflexão e os efeitos inadiáveis da existência encontrariam uma harmonização, doravante, é como se essa tarefa devesse ser encampada pelas artes. A filosofia resignar-se-ia à condição de secretária de uma empresa que ela mesma não soube gerir e que agora passaria à responsabilidade das artes. Como se as artes pudessem, enfim, no seio de suas poéticas, demonstrar a absoluta imanência do sentido aos seus instrumentos, o pertencimento integral da verdade aos enunciados, não mais entendidos como conceitos, mas como feitos artísticos, plenamente descritíveis ou demonstráveis.

Ademais, por meio dessa estratégia, a inestética serve-se das artes para camuflar, sob as vestes dos procedimentos artísticos, os paradoxos que atormentavam a definição cartesiana de verdade. Antes definida como universal, necessária e transparente, a verdade era um valor muito difícil de se demonstrar, uma vez não se podia suspender de qualquer modo os efeitos da contingência sobre o sujeito da verdade, que era o eu pensante. Ora, a inestética torna as muitas contingências ocorrências imanentes e singulares às configurações por cujo meio são descritas. Junto a essas configurações, as contingências alcançam o status de ocorrências transparentes, razão pela qual, passam a responder pela própria verdade. O que significa que, ao diluir as contingência nos diferentes procedimentos artísticos articulados no interior de uma configuração artística, a inestética muda o entendimento acerca da noção de transparência e abre a possibilidade para se reeditar o ideal clássico do saber uno, apenas que deslocado da filosofia para as artes, do eu pensante para as configurações artísticas. Para salvar o cartesianismo, um romantismo radical às custas do sacrifício da própria filosofia. Em nome-do-Outro, a filosofia morre na cruz em benefício dessa nova versão da unidade espiritual superior, que é a arte.

E é justamente aqui que a inestética reedita a figura sacrificial do obsessivo. Conforme a descrição que dele nos fornece a psicanálise, o obsessivo é um sujeito que – ao contrário da histérica – não quer ser, para o saber (do Outro), aquilo que a esse saber lhe falta, precisamente, o falo. O obsessivo é aquele que nega a falta, em si e no outro, o que lhe exige fazer-se servo do saber fálico do outro. Consequentemente, ele sempre trabalha em benefício da manutenção de uma ilusão, no caso da inestética, a ilusão de que na arte não falta nada. De certo modo, a inestética exige da filosofia negar-se a si mesma, fechar-se para seus próprios anseios, entregando-se servilmente aos caprichos da arte historicamente elevada à condição de senhor. A filosofia – na condição da inestética – precisa

negar sua própria falta, a falta de saber, entregando-se servilmente aos expedientes artísticos, como se o êxito da arte fosse a ocultação de uma tripla fraude: a de que a inestética, a arte e o próprio saber não carecessem de uma falta, de um negativo que lhes impede a transparência.

A verdade da enunciação e a escuta psicanalítica às vozes do silêncio

E mais uma vez retornamos a psicanálise para reafirmar o que desde o início suspeitávamos, precisamente, que ela cumpre, nos termos de Lacan, uma função crítica renovada, que é a suspensão dos critérios que definem, desde o platonismo, a questão da verdade – e que a inestética reedita por meio das noções de transparência, singularidade e imanência. Contra a ficção filosófica do saber uno, protagonizada pelos esquemas estéticos e, sutilmente, reparada pela inestética, a psicanálise volta-se para a arte, para dela escutar uma outra apresentação da verdade, que não elimina a contingência na regularidade das configurações artísticas, mas serve-se justamente da contingência para apontar as diferenças, as sexualidades, bem como a impossibilidade de reuni-las num só saber. O que não significa renunciar ao saber, antes compreendê-lo como unidade não-toda. Mas qual o lugar da arte, propriamente dita, nessa configuração não dogmática, não-toda, não fálica do saber?

Uma alegoria talvez possa me ajudar a refletir nesses temas. Tenho em mente aquela passagem narrada no Canto XII da Odisseia, em que o próprio Ulisses toma a palavra como narrador e conta, ao rei Alcino e respectiva corte, algumas das muitas aventuras pelas quais passaram os viajantes, liderados por Ulisses, em suas jornadas de retorno à Ítaca, após a vitória contra os troianos. Dentre as aventuras, destaco aquela relativa a travessia do mar nas proximidades da rochosa ilha de Capri, famosa pela ostensiva presença das sereias – e sobre cujos perigos Ulisses havia sido advertido pela feiticeira Circe. Não se trata aqui de um estudo filológico ou de uma arqueologia das ideias, mas, tão somente, de uma alegoria ao estilo daquele estabelecida por Adorno e Horkeimer a respeito da mesma passagem – e que me permitam figurar as três posições que estou aqui discutindo, precisamente, a estética, a inestética e a psicanalítica em suas relações com a arte.

Conforme aquela passagem, advertido como estava sobre o poder de atração do canto das sereias, bem como sobre o risco de os marinheiros – por esse canto inebriados – jogarem a embarcação de encontro às rochas, Ulisses seguiu a recomendação de Circe e pediu aos seus homens que tapassem, cada qual, seus próprios ouvidos com cera. Ele mesmo, entretanto, não quis tapar os seus, pois tal canto ele o queria ouvir. Mas não sem prevenir-se contra a tentação de jogar-se ao

mar, razão pela qual ordenou que o amarrassem junto ao mastro. E no justo momento que ouvia o canto, por mais que gritasse, rogando aos homens que o libertassem das cordas, ninguém o podia ouvir. De sorte que só restou a Ulisses dar morada, êthos, ao estranho que ali se mostrava em forma de canto. E dessa forma sobreviveu à travessia.

Na versão engajada de Adorno e Horkheimer e que bem poderia descrever uma reedição do esquema didático segundo Badiou, Ulisses não é mais que o burguês empenhado no exercício de uma dupla interdição, primeiramente destinada aos trabalhadores, dessa forma privados das verdades que os poderiam libertar, mas também dirigida contra si, como se o segredo para o êxito da empresa burguesa – a volta para os braços de Penélope na ilha de Ítaca – dependesse da renúncia à pulsão sexual.

O caminho da civilização era o da obediência e do trabalho, sobre o qual a satisfação não brilha senão como mera aparência, como beleza destituída de poder. O pensamento de Ulisses, igualmente hostil à sua própria morte e à sua própria felicidade, sabe disso. Ele conhece apenas duas possibilidades de escapar. Uma é a que ele prescreve aos companheiros. Ele tapa seus ouvidos com cera e obriga-os a remar com todas as forças de seus músculos. Quem quiser vencer a provação não deve prestar ouvidos ao chamado sedutor do irrecuperável e só o conseguirá se conseguir não ouvi-lo. Disso a civilização sempre cuidou. Alertas e concentrados, os trabalhadores têm que olhar para frente e esquecer que foi posto de lado (...) A outra possibilidade é a escolhida pelo próprio Ulisses, o senhor da terra que faz os outros trabalharem para ele. Ele escuta, mas amarrado impotente ao mastro... (Adorno e Horkheimer 1985, p.45)

Ora, à diferença da interdição que impõe aos seus subordinados, naquela que ele impôs a si mesmo, Ulisses guardou um espaço para o gozo, para o grito surdo que ninguém mais senão ele próprio haveria de ouvir, tal qual a arte burguesa, exclusivamente desfrutada pelos burgueses. Aos proletários, a cera da cultura de massa, da arte na época da sua reprodutibilidade técnica.

Em minha releitura, digamos, crítica, prefiro pensar nas sereias como representantes das vozes das artes. Não se trata de entender, nessas mesmas vozes, enunciados investidos de sentido e que pudessem ser desfrutados como apresentações sensíveis das verdades universais. As vozes são efeitos do real, o esforço de simbolização daquilo que, segundo Lacan, *não para de não se escrever*. Por essa razão parecem tão atrativas, uma vez que demarcam, em seu próprio

acontecimento enquanto enunciação, um silêncio misterioso, o qual, como bem sinalizou Kafka (2002, p.105), é uma arma bem mais poderosa que o canto.

As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a alizez daí resultante - que tudo arrasta consigo - não há na terra o que resista.

E é para defender-se do silêncio, desse perigo real demarcado pelo canto simbólico das artes na forma de mal-estar, que o Saber, encarnado em Circe, sugere uma tarefa impossível, fadada ao fracasso, que é a oclusão dos poros, a obturação da falta provocado pelo canto a que todos estão sujeitados. A cera é a ilusão de uma linguagem monolítica, de um campo de enunciados suficientes em si mesmo, que neutralizaria o mal-estar, os efeitos de angústia provocados pelo silêncio que o canto simboliza. E como então pensar Ulisses? Ele parece ser o único disposto a ouvir. Por isso dispensa a cera. Mas o que ele quer ouvir? Ele quer ouvir o silêncio, mais além do mal-estar. Eis por que precisa ficar amarrado; para evitar a tentação (diria eu, inestética) de amarrar entre si as vozes, dessa forma transformadas em enunciados. Se tentasse amarrar as vozes, o que exigiria que se jogasse no mar, ele só ouviria fantasmas, que é um outro modo de se descrever as verdades que nós mesmos tentamos construir no campo dos outros. Mas não ouviria o silêncio. Consequentemente, ao amarrar-se, Ulisses não se reprime, não interdita seu desejo. Muito pelo contrário, ele protagoniza uma renúncia, a renúncia à idealização, idealização que pode tanto formular-se pela via da cera, que é a via do Outro, quanto pela via da amarração das vozes, que é a via fantasmática.

Ora, como já se pode prever, nos termos da alegoria que aqui proponho, a estética não seria mais que a atitude de tamponar os ouvidos com a cera, com o saber do Outro. Trata-se da primeira das duas vias de idealização ou, o que é a mesma coisa, trata-se da primeira das duas vias de interdição do silêncio das vozes professadas pela arte. A outra via de interdição corresponde a inestética. Jogando-se ao mar, o inesteta tenta, na intimidade das obras, arrancar dos procedimentos artísticos a segurança que o esteta encontra na cera, no saber do Outro. Se lá o esteta era passivo ao que lhe propõe o Outro, aqui, com o inesteta, trata-se de erigir, no campo do outro, portanto de modo fantasmático, a verdade que se quer alcançar. De todo modo, nos dois casos, o objetivo parece ser o mesmo: impor ao silêncio da enunciação o regime do enunciado.

À diferença dessas duas posições, a escuta psicanalítica às artes corresponde exatamente à postura de Ulisses. O analista não ignora a presença e a função da cera. Mas no horizonte dessa aparente segurança fornecida pelo que *não para de se escrever*, não para de tamponar, qual imaginário de sentido produzido a partir

da massa de enunciados, cera de Circe, o psicanalista reconhece a possibilidade do acidente, do atravessamento pela contingência, que é o canto da sereia. O que não quer dizer que acredite que se possa tão somente ouvir. O canto é atrativo por que demarca o silêncio. Mas, também, é traiçoeiro pois está formado por significantes, por aquilo que nalgum instante e por um momento *para de não se escrever*, provocando o mal-estar. A tentação de fazer desses significantes uma teia (fantasmática) de enunciados que solapa o mal-estar é muito grande. Eis por que o analista, na esteira de Ulisses, precisa amarrar essa tentação, renunciar a ela, para liberar o desejo e a coragem de escutar, mais além do mal-estar, o silêncio.

A posição de Ulisses em minha alegoria também serve ao comentário sobre o sentido ético da escuta psicanalítica às vozes da arte. Tendo renunciado à tentação da amarração filosófica, a qual faz do canto um fantasma, havendo Ulisses amarrado sua filosofia ao mastro (a este inflexível para cada qual que é o inconsciente sistemático, aquilo que restou da desconstrução dos próprios saberes fantasmáticos), Ulisses finalmente pode escutar, escutar não somente o canto, mas o que nele manifestava-se como estranhamento, precisamente, o silêncio. Ou, conforme ele próprio, Ulisses podia dar ao silêncio seu abrigo, morada, acolhida – e que Homero chama de *êthos*, com a letra *eta* inicial, que em grego se escreve: ἦθωζ. O significante *êthos* não deve ser aqui confundido com este outro, que se chama *éthos*, e que se escreve com *épsilon* inicial e cuja grafia em grego é: ἔθωζ. Este último corresponde a nossa adesão deliberada a uma regra ou padrão de comportamento social, tal como fazem os filósofos ao escreverem suas éticas. Ora, a ética da psicanálise é homérica, é a oferta de morada ao estranho (*Unheimlich*), o que só é possível a partir da renúncia ao enquadramento, a partir da suspensão das teses e da busca pela transparência. O que, ademais, explica em que sentido a interpretação psicanalítica das artes é, menos uma decifração ou uma hermenêutica do sentido, e mais uma desconstrução.

De fato, a interpretação psicanalítica das obras caracteriza-se menos por uma ilustração de teorias metapsicológicas (o que não quer dizer que isso nunca tenha sido feito, desafortunadamente) e mais por uma atividade de desconstrução das formas pelas quais uma obra poderia ser compreendida a partir das expectativas do saber, do grande Outro. Trata-se de um tipo de intervenção que busca favorecer a diversidade de leituras, as infinitas sexualidades, o que sempre exige uma desconstrução de teses e pensamentos causais, que tentam encerrar os símbolos dentre de um saber fechado. Na passagem a seguir, Merleau-Ponty (1966, p.125) comenta a leitura que Freud fez a respeito de Leonardo da Vinci, reconhecendo em tal leitura não uma articulação imaginária entre significados vinculados entre si de modo indutivo, mas, sim, uma profusão de símbolos cuja principal consequência é a liberdade. Apesar de longa, trata-se de uma passagem

antológica que representa um dos mais marcáveis reconhecimentos que a psicanálise mereceu de um filósofo:

A psicanálise não é feita para dar-nos, como as ciências da natureza, relações necessárias de causa e efeito, mas para nos indicar relações de motivação que, por princípio, são simplesmente possíveis. Não concebamos o fantasma do abutre em Leonardo, com o passado infantil que recobre, como uma força que determinasse seu futuro. [...] Se o objeto da psicanálise é descrever esta permuta entre futuro e passado e mostrar como cada vida vaga sobre enigmas cujo sentido rival não está a priori inscrito em parte alguma, não cabe exigir dela o rigor indutivo. O devaneio hermenêutico do psicanalista, que multiplica as comunicações de nós para conosco, toma a sexualidade por símbolo da existência e a existência por símbolo da sexualidade, procura o sentido do futuro no passado e o do passado no futuro, está, melhor do que uma indução rigorosa, adaptado ao movimento circular de nossa vida, que apoia o futuro no passado, o passado no futuro e onde tudo simboliza tudo. A psicanálise não impossibilita a liberdade, ensina-nos a concebê-la concretamente, como retomada criativa de nós mesmos, a nós mesmos finalmente sempre fiel.

O mais importante a se ressaltar, conforme acredito, é que a interpretação psicanalítica não rouba o protagonismo da arte em seu ofício de enunciação, de simbolização daquilo que para esta é um motivo, um motivo sempre misterioso. Para dizê-lo de outro modo, a leitura psicanalítica, ao fazer a crítica do saber, oferece uma escuta àquilo que, verdadeiramente, só a arte pode protagonizar, precisamente, sua própria enunciação. Reconhece, portanto, a singularidade da arte na enunciação de uma verdade que à própria arte pertence, sem que isso implique - como sucedeu à estética e, também, à inestética - obrigar a arte ao regime da transparência.

Referências

- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2.ed (Tradução Guido Antonio de Almeida). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. Rio de Janeiro: Loyolla, 2002

- DESCARTES, R. *Meditações metafísicas* (Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior). 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- FREUD, S. “Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud vol.XI. Rio de Janeiro: Imago, 1910/1996*
- _____. “Novas conferências introdutórias – Explicações aplicações e orientações”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud vol.XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1933/1996.*
- HOMERO. *Odisséia* (Tradução Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix, 1994.
- KAFKA, F. “O silêncio das sereias”. In: *Narrativas do espólio* (Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras: 2002, p.104-106
- LACAN, J. “Préface” (1970), In: RIFFET-LAMAIRE, A. *Jacques Lacan. 2.ed.* Bruxelles: Dessar, 1977.
- _____. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Versão de M. D. Magno. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- _____. *Escritos* (1966). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- _____. *Mais, ainda* (1972-3) Versão brasileira de M. D. Magno. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LEIBNIZ, *Princípios de Filosofia ou Monadologia* (Trad. Luís Martins). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. “La doute de Cézanne”. In: _____ *Sens et non-sens* (1945). Paris: Gallimard, 1966.
- _____. *La Nature* - Notes de cours du Collège de France. (1956). Établi et annoté par Dominique Séglaard. Paris: Seuil, 1995
- _____. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

Email: marcos.muller@ufsc.br

Recebido: 08/05/2016
Aprovado: 16/05/2016