

João Gabriel Neves de Sousa

## **O GROTESCO COMO ESTÉTICA DA DESRAZÃO**

Dissertação submetida ao Programa de  
Pós-Graduação em Psicologia da  
Universidade Federal de Santa  
Catarina para a obtenção do Grau de  
Mestre em Psicologia  
Orientadora: Profa. Dr. Ana Lúcia  
Mandelli de Marsillac.

Florianópolis  
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Sousa, João Gabriel Neves de  
O Grotesco com estética da desrazão / João  
Gabriel Neves de Sousa ; orientador, Ana Lúcia  
Mandelli de Marsillac, 2019.  
134 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia,  
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Psicologia. 2. Psicanálise. 3. Estética. 4.  
Grotesco. 5. Arte. I. Marsillac, Ana Lúcia Mandelli  
de. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

**João Gabriel Neves de Sousa**

**O GROTESCO COMO ESTÉTICA DA DESRAZÃO**

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 12 de Fevereiro de 2019

Dr. Carlos Henrique Sancineto da Silva Nunes  
(Coordenador - PPGP/UFSC)

*Videoconferência*  
Prof. Dr. Carlos Henrique Sancineto da Silva Nunes  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação  
em Psicologia/CFH-UFSC  
Portaria nº 1403/2017/GR

*[Assinatura]*  
Dra. Ana Lúcia Mandelli de Marsillac  
(PPGP UFSC – Orientadora)

*Mara C. de S. Lago*  
Dra. Mara Coelho de Souza Lago  
(PPGP UFSC - Presidenta da Banca)

*[Assinatura]*  
Dra. Andrea Vieira Zanella  
(PPGP UFSC - Examinadora Interna)

*Videoconferência*  
Dra. Liliâne Seide Froemming  
(PPGP UFRGS - Examinadora Externa)

Dra Lucienne Martins Borges  
(PPGP UFSC - Examinadora Suplente Interna)

Dr. Maurício Eugênio Maliska  
(PPGCL UNISUL - Examinador Suplente Externo)

Carlos Henrique Sancineto da  
Silva Nunes  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação  
em Psicologia/CFH-UFSC  
Portaria nº 1403/2017/GR

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina por oferecer as condições para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos meus familiares pelo constante suporte e pelo incentivo que me fez desenvolver aspiração pelo campo acadêmico.

À Leticia pela parceria e compreensão durante todo o processo.

À orientadora Ana Lúcia pelos diálogos, oportunidades e pelos ensinamentos sobre Psicanálise e Arte.

*“A função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado”*

(Mikhail Bakhtin)

## RESUMO

Esta dissertação apresenta uma pesquisa que relaciona teoria estética e psicanálise. Especificamente, se ocupa das relações entre a categoria estética do grotesco e a concepção psicanalítica de sujeito. Tratando do momento histórico da passagem do século XIX para o século XX, considera-se que o surgimento da psicanálise, enquanto um discurso sobre o sujeito, questiona uma maneira moderna de conceber e exaltar o indivíduo. Da mesma forma, no início do século XX, há uma retomada e valorização das expressões grotescas, através da arte dita moderna. No estudo foram selecionados os temas do animalesco, da loucura e do onírico, atribuídos pela literatura como recorrentes na categoria estética do grotesco. Através do desenvolvimento da discussão, descreve-se uma maneira pela qual esses temas podem apontar uma congruência com aquilo que a teoria psicanalítica propõe sobre o sujeito, relativizando um ideário humano da modernidade.

**Palavras-chave:** Psicanálise, Categoria Estética, Arte.

## ABSTRACT

This dissertation presents a research that relates aesthetic theory and psychoanalysis. Specifically, it deals with the relations between the aesthetic category of the grotesque and the psychoanalytic conception of subject. Focusing on the historical moment of the passage from the nineteenth century to the twentieth century, it is considered that the emergence of psychoanalysis, as a discourse on the subject, questions a modern way of conceiving and exalting the individual. Similarly, at the beginning of the twentieth century, there is a revival and appreciation of grotesque expressions, through so-called modern art. In the study we selected the themes of animalism, madness and dream, ascribed by literature as recurring in the aesthetic category of the grotesque. Through the development of the discussion, one describes a way in which these themes can point to a congruence with what psychoanalytic theory proposes about the subject, relativizing a perspective of modernity.

**Keywords:** Psychoanalysis, Aesthetic category, Art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –Contracapa do primeiro volume da Enciclopédia (1751).....	32
Figura 2– Frontispício da Enciclopédia.....	32
Figura 3 – Imagem parcial do teto da Igreja de São Francisco .....	36
Figura 4 - <i>Napoleão cruzando os Alpes</i> (1815).....	50
Figura 5 - <i>Olympia</i> (1815).....	54
Figura 6 – <i>Invenção coletiva</i> (1934).....	74
Figura 7 - <i>Minotauro acariciando uma mulher adormecida</i> (1933).....	79
Figura 8 – <i>Debut d'une attaque</i> (Início de um ataque) (1878).....	94
Figura 9 – <i>The Yawner</i> (1775).....	98
Figura 10 – <i>The Beaked</i> (1781).....	98
Figura 11 – <i>Retrato do Papa Inocêncio X</i> (1650). .....	101
Figura 12– <i>Portrait of pope innocent X</i> (1953).....	102
Figura 13 – <i>O louco</i> (1904).....	104
Figura 14– Recorte do frontispício da Enciclopédia .....	110
Figura 15 – Dois recortes de <i>O jardim das delícias</i> (1504) .....	113
Figura 16– <i>Canção de amor</i> (1914).....	120
Figura 17– <i>Apolo Belvedere</i> – (Data desconhecida) .....	122



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
1.1	OBJETIVOS.....	14
1.2	JUSTIFICATIVA DO TEMA.....	15
<b>2</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>20</b>
<b>3</b>	<b>UMA ARTE RENASCENTE .....</b>	<b>23</b>
<b>4</b>	<b>O SUJEITO MODERNO E O EU .....</b>	<b>29</b>
<b>5</b>	<b>A UNIDADE OFUSCANTE .....</b>	<b>40</b>
<b>6</b>	<b>ANTROPOMORFISMO E ELEVAÇÃO .....</b>	<b>45</b>
<b>7</b>	<b>O OBSCURO NA ARTE .....</b>	<b>52</b>
<b>8</b>	<b>UM SABER OBSCURO DO SUJEITO.....</b>	<b>57</b>
<b>9</b>	<b>REBAIXAMENTO: A ESTÉTICA DO GROTESCO.....</b>	<b>64</b>
<b>10</b>	<b>HUMANIDADE E ANIMALIDADE.....</b>	<b>67</b>
<b>11</b>	<b>RAZÃO E LOUCURA.....</b>	<b>87</b>
<b>12</b>	<b>VERDADEIRO E ONÍRICO .....</b>	<b>108</b>
<b>13</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>123</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>128</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Tratando do momento histórico da passagem do século XIX para o século XX, podemos considerar que o surgimento da psicanálise, enquanto um discurso sobre o sujeito, questiona uma maneira moderna de conceber e exaltar o indivíduo. Também, no mesmo período, podemos encontrar uma retomada e valorização das expressões grotescas, através da arte dita moderna. Essa estética rompe com um fazer da arte pautada no belo clássico e diverge dos cânones da arte acadêmica.

Dessa forma, apesar de constituírem campos separados, determinadas expressões da arte moderna e a teoria psicanalítica podem encontrar algumas congruências de sentidos. Essas podem ser lidas como parte de uma série de questionamentos em relação à posição absoluta do sujeito, tal como constituída na modernidade. Trata-se de um sujeito propriamente inventado de acordo com um ideal, produzido para sustentar uma forma específica de existir e uma certa imagem de progresso inserida em um projeto de humanidade.

Isso ocorre de tal forma que os emergentes discursos da arte e da psicanálise na transição para o século XX trazem propriamente algo de obscuro. Algo que se procurou velar durante a modernidade, na medida em que colocam sob suspeição as crenças que sustentaram e permanecem sustentando, em alguma medida, essa posição absoluta de sujeito. A modernidade é aqui considerada, não necessariamente como um período histórico, mas como uma mitologia específica, que se apresenta antes em forma de sintoma do que como um conjunto de fatos da história.

Quando nos referimos ao obscuro, podemos primeiramente pensar em seu sentido mais usual, que se refere àquilo que está fora da luz; que não é claro para o espírito; que é pouco inteligível; que tem condição social modesta; que não tem nobreza; que não ganhou notoriedade, ignorado, desconhecido. A palavra do latim *obscurus* (lat. *ob*-sobre; *scurus*-coberto, tapado) remete ao escuro, tenebroso, sombrio, oculto, escondido, invisível, velado, disfarçado, dissimulado, incerto (HOUAISS, 2001).

As definições do conceito apresentam um deslizamento de sentido que revela algumas faces do que seria esse obscuro. Porém, para além de indicar algo que não seria possível de ser visto, as definições de obscuro como algo sem nobreza e tenebroso revelam que pode tratar-se de uma

invisibilidade intencionada, que é congruente com a ideia de algo velado, disfarçado, ignorado e escondido.

É nessa perspectiva que o termo se faz relevante aqui, na faceta em que a obscuridade é obra de uma intenção. Algo que está obscuro, pois seria considerado inapropriado, sujo, obsceno. Assim, sua obscuridade é fruto de sua obscenidade que o coloca em um lugar de *abscene* (lat. *ab-*fora; *scene*-cena). Os objetos que não seriam expostos a ver, que estariam à margem por seu caráter repulsivo, imoral, disfuncional, contraditório e conseqüentemente perigoso. Aquilo que se coloca fora da cena e se classifica como não importante, não desejado e ininteligível. Não há nada ali a ser visto; mas caso haja, não interessa; caso interesse, não é verdadeiro; caso seja, é perigoso.

É possível encontrar naquilo que é percebido como obscuro certo caráter contagioso, de forma que aqueles que lançam seus olhares e preocupações para o que está fora da “cena” estão passíveis de serem considerados também como sujeitos obscuros. Tais sujeitos teriam pouco compromisso com a ordem, a verdade e a beleza, seriam ininteligíveis e imprevisíveis tais como as questões às quais se interessam. Seus direcionamentos para obscenidades poderiam então ser compreendidos pela incapacidade de percebê-las como falsas ou por uma intenção perversa descomprometida com a verdade. No primeiro caso trata-se de um “louco”, no segundo de um charlatão.

Ao mesmo tempo, se desses olhares para as obscuridades se constituíssem um campo de conhecimento, tratar-se-iam de saberes obscuros, de conhecimentos falsos, difamadores e dissimulados. Quanto mais esses saberes da *abscene* conflitam com a “cena”, maior serão os esforços direcionados para que estes se mantenham na marginalidade.

Apesar disso, existem casos, os quais nunca deixam de sofrer fortes resistências, em que esses olhares para a *abscene* conseguem constituir saberes que se tornam reconhecidos como válidos. Assim, conquistam seu espaço na “nova cena”, abandonando o lugar de obscenidade para ganhar a elevação de um descobrimento, um desvelamento do que antes era obscuro e tornou-se público. Tal processo é capaz de transformar o louco em gênio. Quanto aos sujeitos que permanecem a resistir à institucionalização desse saber, cabe-lhes agora o lugar de sujeitos retrógrados, os quais não acompanharam as “evoluções” da cena.

O processo descrito oferece à cultura seu caráter dinâmico, sendo que as constantes mudanças culturais ocorrem através de uma renovação de saberes e fazeres que transitam entre a marginalidade e a institucionalização. Compreende-se então, que é possível que algo que

está à margem possa ser apontado como algo de valor e tenha seu espaço reconhecido na cena.

Pode-se tomar como exemplo a teoria heliocêntrica de Nicolau Copérnico (1473-1543), defendida posteriormente pelos estudos de Galileu Galilei (1564-1642), um homem que chega a ser considerado obscuro em seu momento histórico, pela influência do poder religioso. Ao introduzir a concepção de que a Terra circunda o Sol, essa teoria traz para cena uma ideia antes obscura. Tal processo não é, de forma alguma, estranho às teorias e às artes, que criam discursos sobre seus descobrimentos e quebras de paradigmas.

Porém, ainda existiriam outros casos, que se relacionam com essas obscuridades de uma forma específica, formas que serão trabalhadas mais amplamente nesta pesquisa. Tratam-se de fazeres e conhecimentos que se constituem através da percepção de que as obscuridades possuem valor justamente por terem sido descartadas. A ideia de que existe um saber naquilo que é considerado repulsivo, aquilo que se tenta esconder e ignorar.

Galileu acreditou que a teoria heliocêntrica se encontrava erroneamente na obscuridade e deveria ser desvelada. Todavia, trata-se de um processo de dar valor a algo específico. Podemos considerar que, se tratando da categoria do grotesco e da psicanálise, há um interesse constante pelo rejeito, pelo excluído e pelos próprios processos de exclusão. Se aproximam, então, da ideia de Victor Hugo (1802-1885) assinalada por Rancière (2009), de que o esgoto é revelador de uma civilização.

Pensando através desse termo, podemos considerar que o saber psicanalítico e os elementos grotescos na arte trataram de uma obscuridade velada na modernidade. Os ideais modernos procuraram se estabelecer, em certa medida, em contraposição aos valores da idade média. Sendo que, o período da Renascença é um marco inicial da transição de uma visão de mundo regida por um conhecimento religioso dogmático, para uma visão antropocêntrica pautada no pensamento humano.

Dessa forma, o gesto de interesse sobre o obscuro nos faz muita questão quando o pensamos em contraposição à uma mitologia constituída na modernidade. Um projeto que se implicou na tarefa de oferecer certo brilho à figura humana, culminando em um momento mítico, ao fazer do século XVIII o século das luzes.

Nesse momento, podemos perceber uma convergência entre as concepções do bem, do belo e do verdadeiro. De forma que, no século XVIII e XIX, o movimento neoclássico, fomentado pelos ideais

iluministas, dá a ver de forma expressiva um momento em que a elevação da figura humana e o rigor técnico revelam uma convergência entre a beleza e a razão. A crença na potência da racionalidade promove a ideia de um ser humano regente de seu próprio destino, capaz de ordenar-se pelo *logos* contrapondo-se ao *trágico* da existência.

É sobre essa posição que encontramos o indivíduo iluminista, um ser radiante, iluminado pelo poder das ideias. Sobre esse ideal de humanidade procuraremos pensar certo ofuscamento causado pelo século das luzes, olhando para aquilo que a exaltação do conhecimento proporcionou de ignorância, o que justamente se colocou sobre a luz para que outras coisas permanecessem obscuras.

Sendo assim, tratamos o grotesco e a psicanálise como duas expressões de um sujeito que esteve ofuscado pelas luzes, expressões de um obscuro desse projeto estético-político de um mundo pautado pela razão. Em contraposição à racionalidade moderna, a psicanálise revelou um sujeito dividido, regido por questões além de sua consciência. Ao mesmo tempo, o grotesco, na arte dita moderna, invocou imagens de um homem besta, mergulhado em seus afetos, sem capacidade de controlar-se ou organizar-se pelo pensamento ou pela moral.

As expressões classificadas pelo campo da estética como grotescas podem ser encontradas em momentos muito anteriores ao século XX. Porém, essa categoria estética parece ganhar um lugar de prestígio nesse momento histórico, justamente como uma categoria de rebaixamento dos ideais humanos. O projeto radiante de humano da modernidade é tensionado por essas expressões que possuem certa potência de fazer vir ao chão aquilo que o belo ou o sublime elevou.

## 1.1 OBJETIVOS

Considerando a ideia de que o discurso psicanalítico e a estética grotesca partilham uma obscuridade em comum na virada do século XX, o objetivo geral desta pesquisa é, com o recurso do termo “obscuro”,

propor um argumento teórico que relaciona o grotesco e a teoria da psicanálise contrapostos ao ideário da modernidade.

Reconhecendo a abrangência dos desdobramentos dessa relação, a pesquisa propõe uma discussão focada em três aspectos presentes como elementos da estética grotesca: o animalesco, a loucura e o onírico. Esses correspondem respectivamente aos três capítulos desta dissertação: “humanidade e animalidade”, “razão e loucura”, “verdadeiro e onírico”.

Isso implica na configuração do trabalho a partir de objetivos específicos, sendo esses possíveis de serem pontualmente descritos como: (1) propor o termo “obscuro” como recurso teórico; (2) constituir recortes reflexivos sobre a constituição do ideal de indivíduo moderno; (3) descrever as manifestações e implicações do grotesco em obras de arte selecionadas para análise; (4) discutir os aspectos da teoria psicanalítica que podem ser relacionados com os elementos, animalesco, loucura e onirismo, sugeridos no trabalho.

## 1.2 JUSTIFICATIVA DO TEMA

A arte coloca algo “em cena”, algo como possível no campo do visível ou dizível. Rancière (2009) considera que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (p.17). Ao olhar para o campo da estética e para os discursos sobre a arte, não temos dificuldade de perceber que as discussões sobre aquilo que é ou não é arte circundam um campo complexo e, mais ainda, tenso. Essa tensão pode aparecer como surpresa para aqueles que enxergam na arte somente um pequeno agrado ou um campo insignificante, supostamente separado das coisas verdadeiramente “sérias” e importantes.

Todavia, é justamente nessa capacidade de colocar “em cena” que a arte ganha lugar de interesse, um lugar sobre o qual também se procura controlar, na medida em que pode seguir direções indesejadas, pode botar em questão coisas veladas e fazer visível o que estava imerso em obscuridade. Dessa forma, estudar o campo da arte não é adentrar um

campo específico de conhecimentos técnicos de um determinado fazer, é, constantemente, avistar movimentos tensos, que convergem aos estudos do sujeito e da sociedade.

A proposta desta pesquisa partilha desse pensamento, reconhecendo que os movimentos da arte no período moderno e a emergência do discurso estético sobre o grotesco não constituem acontecimentos isolados, esses corroboram e questionam a forma pela qual a sociedade e o sujeito moderno se organizam.

Mas, cabe alertar o leitor que não se deixe enganar pelas datas, nomes e referências contidas no texto, pois falamos do presente. Ao estudar as questões da passagem do século XX, não se intenciona falar de um momento datado e ultrapassado, como uma história já perdida. Esse período foi escolhido como recorte, pois mostra um encontro conflituoso entre algumas discursividades obscuras com um ideal moderno de ser humano. Não é possível dizer que esse ideal caiu, pelo contrário, o ideal do indivíduo autônomo e racional permanece como hegemônico nos discursos sociais. O conflito expresso nas questões culturais e estéticas a serem trabalhadas na pesquisa continuam a produzir efeitos nas constituições sintomáticas particulares e sociais como formações de compromisso dessas forças.

A categoria estética do grotesco é utilizada como um conceito que nos serve para pensar esses movimentos da arte. Em algum momento, o campo da estética acreditou que a divisão da arte em categorias esgotasse a complexidade desse campo, no entanto, essas categorias são constantemente reveladas como insuficientes, pelas novas teorias e produtos estéticos. O que nos faz questão aqui é a emergência dos discursos sobre o grotesco no século XIX e XX, independente de sua validade como teoria estética vigente.

Nos aproximamos melhor dessa escolha pelo pensamento constituído por Rancière no livro *A partilha do sensível* (2009). O autor afirma a existência de determinados discursos sobre as artes plásticas. Esses discursos propõem que a arte moderna, na transição para o século XX, rompeu com a figuração e a perspectiva para encontrar aquilo que era próprio do campo da pintura:

O discurso modernista apresenta a revolução pictural abstrata como a descoberta pela pintura de seu “médium” próprio: a superfície bidimensional. A revogação da ilusão perspectivista da terceira dimensão devolveriam à pintura o domínio da

superfície própria. Mas precisamente essa superfície não tem nada de própria (p.21)

Essa citação refere-se a uma determinada explicação invocada recorrentemente por autores que teorizaram a transição da arte acadêmica para as vanguardas da arte moderna. Podemos citar, entre eles, autores como André Bazin e Clement Greenberg.

Bazin (1991) considera que a pintura esteve, por muito tempo, aprisionada na estética do escultural e da perspectiva, sendo que os artistas da arte acadêmica se dedicaram a aproximação cada vez maior das imitações da realidade. Tal questão, para ele, reflete um distanciamento daquilo que é próprio da especificidade da pintura, o que o leva a afirmar que “a perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental” (p.21). Nessa direção, o autor acredita que, com o aparecimento da fotografia, as artes plásticas puderam finalmente abandonar a pretensão de retratar a realidade e adentrar o que seria o campo próprio da pintura, o qual inclui a admissão da estética plana.

A fotografia vem a ser, pois, o acontecimento mais importante da história das artes plásticas. Ao mesmo tempo sua libertação e manifestação plena, a fotografia permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar sua autonomia estética. (p.25).

Por sua vez, Greenberg (1997) considera que, na arte moderna, cada forma artística realizou uma autocrítica. Cada uma delas teria se aproximado daquilo que era próprio de sua linguagem: “Cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos” (p.102). Quanto à pintura, Greenberg também atribuiu ao reconhecimento do suporte plano como a propriedade única desse fazer: “Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava como nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada” (p.103).

Como podemos observar na afirmação de Rancière, o autor discorda dessas teorias modernistas. Não é necessário ir muito longe para perceber a limitação desses discursos, uma vez que, a arte dita moderna, rapidamente se ramifica em um número de expressões que não podem ser



simplificadas na forma de um suposto rompimento com a arte figurativa para uma arte abstrata. Além disso, tal como encontramos na citação de Rancière, não há aquilo que seja um “próprio” de uma determinada linguagem de arte; concebê-lo é tentar mais uma vez naturalizar um fazer artístico em detrimento a outros.

Descartando essa forma de concepção da arte moderna, Rancière propõe um novo olhar sobre esse momento artístico. Para ele, essa passagem trata de uma transição entre dois regimes específicos da arte, o regime poético e o regime estético. O autor considera que o regime poético é um regime de seleção dos temas da arte, mais especificamente de hierarquização dos gêneros segundo a dignidade de seus temas: “Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas” (2009, p.31).

É através desse regime poético que Rancière pensa a arte acadêmica, pautada na imitação da realidade e dos modelos da arte da Antiguidade. Contraopondo-se a esse regime da arte, o regime estético constitui a subversão das hierarquias da representação. Para o autor, é o regime estético que podemos atribuir à arte pós-acadêmica, ou moderna, na passagem para o século XX. Trata-se, então, não somente de uma forma nova de se fazer arte, mas uma nova leitura sobre a arte do presente e do passado: “O regime estético das artes não começou com decisões de rupturas artísticas. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (2009, p.35).

Nesta pesquisa, partilhamos da leitura de Rancière que se opõe a uma visão que simplifica a passagem para a arte moderna como um rompimento com a arte figurativa. Considerando o regime estético da arte e sua possibilidade de por “em cena” os temas “baixos”, a categoria do grotesco atua como recorte para pensarmos o aparecimento de expressões anteriormente percebidas como obscuras ao regime poético.

É nesse período que o grotesco ganha visibilidade como uma expressão presente e importante nos discursos da estética. Cabe dizer que esse esteve presente durante toda a história da arte, mas, geralmente como um campo obscuro e velado. Dessa forma, a valorização da estética grotesca no século XX expõe, inclusive, a presença velada desta categoria durante esse percurso histórico. Tentamos constituir aqui, que tal valorização pode ser lida como uma resposta à elevação idealizante da figura humana, promovida por um regime higiênico de hierarquização de temas. Contudo, são considerados aqui aspectos específicos dessa

relação, uma vez que a amplitude da questão ultrapassa os limites deste estudo.

Parte-se do princípio que, não por acaso, a psicanálise se constitui no mesmo momento em que as temáticas grotescas começam a ter grande visibilidade e reconhecimento. A literatura sobre essa categoria nos apresenta uma variedade de temas que passam a ser recorrentes nos produtos e discursos artísticos. Tratam-se, constantemente, dos mesmos temas que foram abordados na teoria freudiana sobre o inconsciente. Olhando para esses dois campos separados, que parecem dialogar nesse contexto, emerge a possibilidade de pensar essa articulação como uma problemática de pesquisa.

Há inúmeras questões e expressões que podem ser discutidas e atribuídas ao campo da arte moderna. Da mesma forma, a estética que aqui denominamos grotesca consiste em um vasto campo de elementos e produtos artísticos. Tendo em vista a amplitude que se configura diante da temática abordada, faz-se necessário escolher recortes ordenadores da discussão teórica proposta. Com o objetivo de trabalhar uma intersecção entre as expressões da arte e a teoria psicanalítica, são propostas três relações para serem discutidas que correspondem aos três capítulos teóricos finais: “humanidade e animalidade”, “razão e loucura”, “verdadeiro e onírico”.

Os capítulos trazem os elementos do animalesco, da loucura e do onírico que, primeiramente, são atribuídos pela literatura como recorrentes na categoria estética do grotesco. Sendo assim, as discussões partem sobretudo através dos elementos específicos dessa estética. No desenvolvimento do capítulo, intencionamos mostrar de que maneira esses elementos partilham alguma congruência com aquilo que a teoria psicanalítica propõe sobre o sujeito. Ao mesmo tempo, consideramos que essa congruência existe na medida em que os dois campos se contrapõem e relativizam um ideário da modernidade. Sendo assim, também faz parte da discussão do capítulo identificar essa questão presente no ideal moderno de indivíduo que é contraposto pela psicanálise e pela estética do grotesco.

## 2 METODOLOGIA

Tratamos de uma pesquisa teórico-bibliográfica, com uma etapa exploratória para identificação e seleção de fontes relevantes na constituição do recorte teórico proposto. Além disso, o trabalho de pesquisa utilizará análise de imagens como forma de estudar as temáticas referentes à arte, as quais atuam como material empírico da pesquisa.

A psicanálise enquanto um discurso sobre o sujeito ocupa, neste trabalho, uma parte constituinte do objeto de estudo. Ao mesmo tempo, a teoria psicanalítica é utilizada na composição da epistemologia e metodologia da pesquisa. Também, podemos apontar o trabalho do historiador e crítico de arte Didi-Huberman como um autor central para a composição desta pesquisa. Para pensar uma perspectiva metodológica pautada na psicanálise, primeiramente considera-se que não serão abordadas obras artísticas ou conceitos estéticos, como o do grotesco, com a intenção de uma proposta teórica para o campo das artes.

Trata-se, antes de tudo, de um olhar para os sujeitos através dessa atitude estética. Assim, podemos pensar, como Tania Rivera (2002), em um gesto mais próximo à psicanálise: “Talvez mais do que o tipo de abordagem de obras artísticas a ser adotado, importa para a psicanálise o processo de criação, na medida em que ele convoca e põe em questão a própria concepção psicanalítica do funcionamento psíquico” (p.30).

Os estudos psicanalíticos, freudianos e lacanianos, constituem primeiramente um saber clínico. A relação entre clínica e teoria tem um lugar privilegiado nesse campo, considerando que uma se constitui em articulação com a outra. Porém, se observarmos os estudos de Freud e Lacan, assim como muitos outros nomes que desenvolvem teoricamente a psicanálise, reconheceremos que esses autores se utilizaram de forma recorrente de conhecimentos de outros campos. Esses saberes atuam como um corte dessa relação dupla, cabe dizer, viciada, entre teoria e clínica. É inserido nessa relação clínico-teórica e através desses lugares terceiros que algo se desestabiliza e se cria enquanto forma de pensar o sujeito.

Entre esses lugares de corte, o campo das artes teve um espaço privilegiado nos estudos freudianos e lacanianos. É notável que parte de suas teorias são formuladas em contato com obras artísticas visuais e literárias, como por exemplo, os mitos das tragédias gregas. A ficção, como um todo, é um espaço de interesse da psicanálise, uma vez que a

própria subjetividade é reconhecida, de certa forma, em seu caráter ficcional.

O sujeito constitui e é constituído pelos mitos, ele não pode ser apreendido em essência nenhuma, mas busca, através do ficcional, se ordenar diante disso, que não é nada fechado ou definido em si mesmo. Isso constitui, para Lacan, o que seria a subjetividade: “[...] uma tentativa de constituir um sistema organizado de símbolos que almeja cobrir a totalidade de uma experiência, animá-la, dar-lhe sentido (LACAN, 1985/1955, p.58).

O sujeito procura dar sentido justamente porquê não há sentido, conteúdo ou essência que o seja inerente. A subjetividade é constituída através desses gestos de dar sentido, de forma sempre ficcional, na medida em que organiza um mundo simbólico, mas nunca consegue apreender ou esgotar a totalidade da experiência de existir.

Nessa direção, uma das implicações metodológicas relevantes a esse trabalho é o conceito de mito. Para Lacan (2008/1953) o mito é aquilo que não constitui uma verdade sobre os fenômenos da realidade, mas diz de uma vivência subjetiva do sujeito. Essa é a única verdade sobre a qual a psicanálise pode minimamente se debruçar, não se trata de uma verdade inerente ao sujeito, mas uma que se constitui juntamente com ele em uma cadeia signifiante: “A fala não pode apreender a si própria, nem aprender o movimento de acesso à verdade como uma verdade objetiva. Pode apenas exprimi-la – e isso de forma mítica” (LACAN, 2008/1953, p.13).

Ao assumir o caráter ficcional dessa constituição subjetiva, reconhecemos que é justamente pela linguagem que podemos construir algo sobre o sujeito. Contudo, nunca poderemos esgotá-lo nessa tarefa, pois não há núcleo da subjetividade, somente deslizos da linguagem. Sendo assim, estudar o sujeito em psicanálise não é reconhecer suas propriedades inerentes, biológicas ou essenciais, é antes estudar um exercício da linguagem em movimento. Nesse sentido, a psicanálise trabalha a partir da linguagem, inclusive, reconhecendo suas limitações, através da ideia de um Real<sup>1</sup> inapreensível.

---

<sup>1</sup> Real é um termo utilizado por Lacan como conceito em uma construção teórica que prevê três registros psíquicos: Real, Imaginário e Simbólico. O Real se difere da ideia de realidade, se refere aquilo que não consegue ser simbolizado e sempre escapa como uma experiência de linguagem. É aquilo que é inexprimível, mas que produz marcas no sujeito.

Através dessa concepção, os tópicos reflexivos, que devem ser constituídos na pesquisa, utilizam da história da sociedade e da arte ocidental em seu aspecto mítico. Não há intenção de apreender as complexidades dos movimentos históricos, mas olhar alguns recortes daquilo que podemos identificar como pontos centrais dessa mitologia, que se expressam enquanto sintomas de um conflito presente.

São pontos pelos quais atribuímos relevância devido as marcas que conseguimos reconhecer dessa memória, que é sempre uma memória ficcional. Isso constitui o caráter anacrônico pelo qual olhamos para a história e para as imagens de arte nesta pesquisa. Como aponta Didi-Huberman (2017): “A história será ‘efetiva’ na medida em que introduz o descontínuo em nosso próprio ser” (p.30).

Quando nos referimos à modernidade neste trabalho, reconhecemos que essa constitui também uma ficção, que procura instaurar uma forma específica de organização social e subjetiva. Podemos reconhecer suas marcas no conflito constituinte do sujeito, tal como apontado na teoria psicanalítica. Ao mesmo tempo, distinguimos o seu caráter falho enquanto uma ficção que não consegue alcançar o Real da história. Sendo assim, não é porque a modernidade inventou a forma de ser indivíduo, que em algum momento o fomos. Todavia, esse indivíduo faz sintoma enquanto forma de organização social e enquanto um ideal impregnado e, exaustivamente carregado, pelo sujeito.

Lacan (2003/1967) afirma que “tudo que é inconsciente joga apenas com efeitos de linguagem. Trata-se de algo que se diz sem que o sujeito se represente nisso que se diga – nem tampouco saiba o que diz” (p.335). Essa afirmação reconhece a lógica do significante como constituinte do sujeito. Assumir uma cadeia de significantes é dizer que o sujeito não está em lugar nenhum dessa cadeia, senão, justamente, na relação entre esses significantes. O mesmo podemos tentar constituir aqui sobre os movimentos da história.

Aquilo que queremos tratar nesta pesquisa não está em lugar nenhum como uma origem histórica, factual e única, mas na relação entre essa cadeia de recortes escolhidos, produzimos uma memória específica, uma ficção, que tal como o sujeito, não podemos nos aproximar, senão por pequenos momentos, como formações sintomáticas. “O inconsciente do tempo vem até nós por meio de seus *rastros* e de seu *trabalho*. Os rastros são materiais: vestígios, resto da história, contrapontos e contrarritmos, ‘quedas’ ou ‘irrupções’, sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade de ‘fatos do passado’” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.117).

### 3 UMA ARTE RENASCENTE

Um dos pontos centrais que ordenam a concepção tradicional da história ocidental, é o período denominado como “renascença”. Trata-se de um momento tradicionalmente atribuído como a passagem da Idade Média para a Idade Moderna. Convivem nesse período as formas feudais de organização social com os primórdios do capitalismo moderno, demarcando um certo aspecto transicional relevante aos estudos históricos.

Todavia, há no termo “renascença” um questionamento a ser feito. Se esse afirma um renascer, também acaba por expressar que algo esteve morto. Sem dúvida, há algo que o renascimento procurou reviver, porém, antes de afirmar um renascer, poderíamos refletir que a modernidade se esforçou para fazer morrer a Idade Média.

O indivíduo moderno tem certo horror ao período medieval. Temos de reconhecer que a forma moderna de pensar esse período está por demais impregnada em nossas concepções. Por vezes, a denominamos parcialmente como “idade das trevas”, afirmando um tempo de estagnação e desconhecimento, seria um momento de pura obscuridade. Essa forma de referir-se ao período é retirada do latim *saeculum obscurus*, termo cunhado pelos ideais modernos logo após o período renascentista. As supostas trevas formulam uma mitologia e fazem contraste com as luzes da razão e da ciência. Essas encantaram a modernidade com uma certa ideia de um “progresso” renascente, contrapondo-o a um período morto, estagnado.

Não é possível reduzirmos um longo período, com vasta diversidade cultural, a um tempo de estagnação. Essa visão não deixa de revelar uma leitura que intencionou se diferenciar de certa lógica específica, atribuindo-a a um período que, como considera Rodrigues (1999), “nada tinha do sombrio silêncio que nele viram os humanistas do Renascimento, os iluministas do século XVIII ou os crentes nas religiões do progresso, dos séculos seguintes” (p.31).

Dessa forma, também a história da arte, essa que já nasce como disciplina moderna, não deixou de classificar tantas vezes a arte medieval como uma estética “chapada”. Uma definição que se relaciona com valores artísticos posteriores. Essa é definida como tal, na medida em que não partilhava da mesma fascinação que o homem moderno teve pela perspectiva e a semelhança.

Enquanto conceito histórico, a renascença diz da passagem do período denominado medieval para o período denominado moderno, abrangendo os séculos XIV, XV e XVI. A própria concepção de transição, que envolve um período de três séculos, revela que não se tratou de um momento pontual, de um corte com os valores medievais, porque se delongou no tempo. Porém, não estaríamos enganados em pensar a separação desses dois períodos como uma ferramenta ordenadora, na medida em que, a modernidade necessitou de algum nível de mitificação da Idade Média para constituir e sustentar um projeto de indivíduo e de racionalidade.

Sendo assim, a denominação de “idade das trevas”, a suposição de um período morto e a ideia de Renascimento, se por um lado, não dizem da realidade dos fatos inapreensíveis da história, dizem muito sobre uma forma de organização subjetiva da modernidade. Nessa perspectiva, as divergências próprias, que constituíram mudança e conflito na interioridade do período da Idade Média, não fazem muita questão ao homem moderno. Esses serão vistos somente como semelhança entre si e diferença para os ideais posteriores:

Estes contrastes recíprocos não se tornam semelhança senão pelo fato de, vistos de fora e de longe, serem genericamente considerados como “outros”, isto é, como “diferente de nós” – ou seja, como diferentes do nós posterior, do nós imbuído de catolicismo reformado, de capitalismo, de Estado, de individualismo... (RODRIGUES, 1999, p.33).

Com o mesmo nível de mitificação, a modernidade quis enxergar na Antiguidade a salvação. Como considera Bazin (1953), “A civilização do Ocidente, de cada vez que atravessa uma crise, procura a salvação naquilo que para ela é a civilização-mãe: a Antiguidade” (p.324). Essa questão é de fato bem sublinhada, não deixa de encontrar respaldo em alguns exemplos que acompanham a afirmação.

De qualquer maneira, não podemos deixar de perceber algo que escapa a essa situação, considerando que, por exemplo, o romantismo quis encontrar na Idade Média sua inspiração. Podemos reconhecer isso no gesto de Victor Hugo que, ao buscar uma estética do grotesco, no prefácio de Cromwell (1827), invoca a esse período como um tempo frutífero, um tempo a ser redescoberto para recuperar algo que se perdeu.

A despeito desse exemplo que escapa de utilizar como recurso a antiguidade grega, o que parece permanecer é a invocação recorrente de um tempo mítico. Como se na afronta da crise operasse um olhar para o passado, que não se configura como um passado qualquer, mas um tempo de ouro, um paraíso sempre já perdido. O período é mitificado de forma que sua reconfiguração desvela, na suposta nostalgia desse gesto, uma intenção que se direciona ao futuro.

Entre as diversas mudanças que são atribuídas ao período renascentista, cada leitura enfatiza alguns aspectos em detrimento a outros como elementos centrais do que seria esse Renascimento. Assim como, por vezes, atribui-se causalidades específicas como se uma mudança fosse responsável pelo desencadeamento das outras. Nos interessa aqui reconhecer as implicações na relação do ser humano com a própria questão humana e a expressão dessa relação no campo artístico.

Como termo, a utilização da palavra *rinascita* aparece primeiramente na obra *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* (1550) de Giorgio Vasari (1511-1574), pintor e arquiteto italiano. Esse livro é considerado como a obra de origem da história da arte enquanto campo de estudos. O autor Didi-Huberman (2013) realiza uma análise crítica dessa obra, procurando olhar para suas condições de produção através do texto e das imagens. Ele percebe a obra como constituinte de um discurso de invenção da história da arte, assim como considera a utilização do termo “renascença” como a formulação de um mito que oferece à arte um ideal de imortalidade.

Didi-Huberman se refere justamente a esse processo como uma invenção ou mito, pois considera que Vasari não estava simplesmente realizando um arquivo histórico dos fatos, estava antes criando uma narrativa, com uma proposta específica de oferecer um lugar de prestígio à arte. “[...] Pois se tratava de desenhar, com as *Vidas*, a moldura de um novo gênero de discurso, de escrita, e de conduzir o leitor às margens de uma nova era do saber sobre arte” (2013, p.74).

Vasari realiza essa tarefa invocando uma memória das obras artísticas e afirmando salvar seus autores de uma segunda morte, a saber, o esquecimento. Através da proposta de eternizar o nome desses artistas, ele oferecia uma imortalidade como uma recompensa sobre a genialidade desses sujeitos. Ao mesmo tempo, essa visão sobre o passado não deixava de implicar em um lugar específico de prestígio para os artistas renascentistas. Sua narrativa faz reconhecer o valor desses sujeitos, visando uma ascensão do trabalho da arte, diferenciando-o de um trabalho artesanal qualquer.



Assim, a tentativa condiz com a transição político-econômica do período, pois, juntamente com a burguesia ascendente, Vasari propunha o enobrecimento de determinados sujeitos pela virtude e não pelo sangue. Construía-se uma nobre proposta de salvar os artistas do esquecimento, essa que se articulou com um objetivo específico. Sendo assim, ele fala da arte do passado tal como deseja que essa se torne. Os grandes artistas, suas virtudes e biografias, eram exaltadas na obra vasariana, sendo que, “a *Rinascita* de Vasari tinha necessidade de um passado glorioso [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.80).

Um passado glorioso implicava em uma arte ascendente, mais precisamente renascente. O glorioso renascer desse fazer revela, para Didi-Huberman, uma dimensão metafísica da obra. O autor identifica essa questão em três palavras centrais do texto de Vasari, “as três primeiras palavras mágicas: *rinascita*, *imitazione*, *Idea* [renascença, imitação, ideia]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.94).

A primeira palavra, “renascença”, implica em uma elevação desta arte em contraposição à arte que supostamente estaria morta no período medieval: “Vasari nos inventava a história da arte (no sentido do genitivo objetivo) para explicar em detalhe, retrospectivamente, o progresso desse renascimento [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.95). Assim, a arte renascia das cinzas encontrando sua mais alta perfeição. Por sua vez, essa forma de pensar o fazer artístico, só era possível através da segunda palavra, referente à “imitação”.

É no princípio da imitação, retirada da ideia de *mimeses* grega, que se apoia o regime apontado por Rancière como regime poético da arte. Trata-se de um princípio que, para ele, irá definir esse regime, pois, a imitação implica em um tipo de visibilidade e hierarquização da arte. “[...] a *mimeses* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 31).

É a obra de Vasari que trará o discurso da *mimeses* como a nova estética da arte, o fará através do termo *imitazione*. Didi-Huberman considera que a palavra imitação, em Vasari, transita entre diversos significados de acordo com o lugar narrativo que é preciso que essa ocupe: “A imitação no Renascimento é um *credo* [...] uma palavra mágica, um ‘significante flutuante’” (2013, p.97). Essa, por vezes, implicava em imitar a bela natureza, assim como, em outros momentos, consistia em imitar a arte “verdadeira”, ao modelo dos grandes artistas da antiguidade.

Reconhecemos que essa possibilidade de imitação ou emulação ordenou não somente a forma de fazer arte, mas ela coloca em jogo uma forma de pensar a relação do humano com o conhecimento, assim como sua possibilidade de acesso a verdade. Então, não podemos pensar esse termo na obra vasariana como algo desimplicado de um projeto estético e político: [...] a Semelhança define um certo tipo de *saber* e um certo tipo de *poder* (CHAUI, 1996, p.64).

A arte da imitação propunha um trabalho artístico que transitava entre um fazer da mão, enquanto técnica de confecção, e um fazer do olho, da apreensão da realidade pelo artista. O último caso se mostra essencial para a sustentação dessa mitologia, pois traz para o trabalho artístico um estatuto diferente do trabalho de um simples artesão. Implica que o fazer da arte esteja revestido, para além de uma técnica manual, de uma relação com terceira palavra mágica de Vasari, a ideia.

Sendo assim, Didi-Huberman analisa uma questão envolvida na proposta vasariana, clamando por um lugar de prestígio do artista, porém, também encontra, através da dimensão metafísica de suas concepções, a proposta específica de uma arte que supostamente renasce nesse período: “Imitar a bela natureza, segundo os humanistas do *cinquecento*, não era senão fazer reviver os ideais da arte e do pensamento antigo” (2013, p.98)

Percebemos que a afirmação não se limita às questões estéticas formais da arte, retomando alguns aspectos técnicos e expressivos da antiguidade, mas também aos ideais do pensamento. É também a exaltação da racionalidade humana que renasce nessa passagem, constituindo um projeto de ser humano específico: “promover o critério realista na ordem do visível não era senão de outra forma de assegurar o poder das Ideias” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.98).

Podemos pensar um artista tal como Leonardo da Vinci, uma figura que por diversos fazeres personificou os valores da alta renascença. Seu nome simboliza esse encontro da arte com a racionalidade: “Leonardo considerou a arte e a ciência como tendentes e um único escopo: o conhecimento da natureza” (ABBAGNANO, 1982, p.8). O artista ao decompor aquilo que era percebido pelos sentidos em cores, linhas, luzes, medidas e distâncias simuladas, fazia um trabalho de exame e apreensão da realidade tal como buscado nos ideais das ciências matemáticas.

Sendo assim, ao longo de nosso percurso, procuraremos refletir que, o que renasce dessa antiguidade é antes um ideal, uma idealização do humano e da razão que a arte deveria elevar. Essa elevação se aliava à mesma estética que exaltou o homem racional da antiguidade, a saber, o belo. Reconhecemos, no período moderno, que o fazer artístico, aliado as novas academias de arte, encontrou justamente na definição “belas artes”

o seu ideal de representação. Supostamente, as belas artes significariam as formas da arte que renasciam da antiguidade. O termo, em seu sentido restrito às artes plásticas, consistiria nos fazeres da pintura, escultura e arquitetura, sendo acrescentado, no sentido amplo, a música e a literatura.

Todavia, essa concepção faz uma seleção muito clara, como um projeto do futuro da arte e não uma retomada do passado. O termo “arte”, no sentido grego, abrangia uma série de fazeres que iam além do que a modernidade denominou como propriamente o campo estético. Além disso, o que poderia ser considerado como o belo grego se aplicava à muitas outras expressões que não estavam reconhecidas nessas cinco formas maiores modernas (KRISTLER, 1951).

As belas artes não diziam realmente de uma retomada da antiguidade, tratava-se de uma proposta mais interessada em se afastar de alguns valores específicos atribuídos a Idade Média do que propriamente retomar de forma precisa o período antigo. A lógica moderna operante nas belas artes teve seu papel em uma nova forma de pensar o ser humano e de qualificar hierarquicamente aquilo que é desejável na vida e na arte.

#### 4 O SUJEITO MODERNO E O EU

O sujeito produziu uma questão na modernidade ocidental. Podemos pensar que ele não foi constituído necessariamente como conceito ou como invenção, mas antes, como um questionamento. Na tentativa de diferenciação da Idade Média, a modernidade rejeitou uma certa forma de organização do mundo, pautada no caráter central da crença religiosa católica. Em meio as tantas divergências de povos, línguas e configurações demográficas do período medieval, o catolicismo seria o ponto de maior predominância nessa diferença: “Especialmente na Europa ocidental, a Igreja foi a única instituição realmente poderosa e universal, sobretudo depois da queda do império romano” (RODRIGUES, 1999, p.32).

O conhecimento dogmático religioso atuou, na Idade Média, como uma forma de ordenação social específica. Essa forma impedia o aparecimento do sujeito enquanto questão. Não seria estranho dizer que essa forma de conhecimento religioso almejava dizer à essa questão, mas não o fazia enquanto resposta, sendo que o dogma católico pareceu sustentar de forma centralizadora uma ilusão, implicando que essa questão não estivesse aberta.

É justamente através do termo “ilusão” que Freud procurou pensar os dogmas religiosos, considerando que a característica central do caráter ilusório de uma crença, não está em sua falsidade ou veracidade, está, antes, em sua forma de sustentação: “[...] chamamos uma crença de ilusão quando em sua motivação prevalece a realização de um desejo [...]” (FREUD, 2016/1927, p.268). Sendo assim, a ilusão é caracterizada pelo pilar central de sua sustentação, que é justamente o desejo de que a realidade fosse tal como a crença intuitiva.

Sobre isso, retomemos o caráter obscuro da teoria heliocêntrica de Nicolau Copérnico. Trata-se uma construção teórica que, ao atacar o pensamento geocêntrico, não somente questionou as bases teóricas da perspectiva anterior, mas, também, agrediu uma ilusão narcísica do ser humano. Talvez, seja justamente esse o ponto central de sua obscuridade, sendo que, para além de uma concepção conceitual, o questionamento da perspectiva geocêntrica bota em cheque uma determinada forma de pensar o lugar espacial e subjetivo do ser humano no universo.

Da mesma maneira, a crença religiosa católica, enquanto constituinte de uma forma de organização social, não deixou de cumprir

uma função ilusória. Em sua maioria, as questões existenciais humanas mais complexas, essas que já conseguimos encontrar registradas na filosofia grega, encontram respostas nas crenças religiosas. Não há dúvida de que essas questões nos mobilizam, de certa forma, nos assombam. Uma crença que propõe respondê-las, dando um sentido transcendente a existência, apela justamente a nossa inquietação diante dessas perguntas.

Essas nem sempre aparecem como questionamentos internalizados, como formulações linguísticas interrogativas, tampouco se apresentam sempre para a consciência. Entretanto, essas questões são capazes de nos atacar, através daquilo que Lacan (2005/1962) formulou como o que não engana, algo que se sente no corpo, a saber, a angústia.

É através da angústia que o sujeito é interrogado, é por ela que começamos a produzir discursos sobre o sujeito, sendo que, na angústia, ele se abre enquanto questão. Esse questionamento clama por uma resposta, justamente na medida em que nos angustia. Encontra-se aí a tentativa de formulação de um sujeito moderno, como uma forma de responder a essa pergunta, uma questão que se abriu no abandono de uma concepção de mundo teocêntrica.

Na mesma direção, Luciano Elia (2010) reconhece que é através do que ele denomina “momento de angústia”, que o sujeito passa a tomar ele próprio como questão de saber: “A aparição do sujeito no cenário do pensamento se fez através da angústia e da incerteza em relação ao que se dera até então como um mundo mais ou menos compreensível para o entendimento do homem” (ELIA, 2010, p.13). Sendo assim, devemos perceber, em mais de um sentido, que a angústia faz emergir o sujeito.

O que tentaremos constituir, é que o ser humano não abandonou a centralidade da ilusão religiosa sem nenhum recurso. Sua passagem para o antropocentrismo sustentaria ainda outra ilusão, uma que visou justamente responder a essa questão do sujeito e, em certa medida, fechá-la. Diante da angústia, destituída a potência hegemônica da ilusão religiosa, o homem encontrou ainda outra posição para lidar com o caráter trágico da existência. Dessa vez não se tratava de uma iluminação divina, mas de um brilho imanente.

De certa forma, o mundo torna-se caótico no abandono do determinismo religioso, o homem estava em falta com uma “verdade” sobre esse mundo que o escapava. A realidade tornava-se um campo obscuro de “não saber”. Muitos seriam os mistérios contidos nessa obscuridade, que colocam o sujeito à mercê de todos os horrores do desconhecido. Mas, se por um lado uma “verdade” era deposta, esse novo cenário que se formulava, mantinha ainda, um instrumento para alcançar

uma nova “verdade”. Não seria esse o papel que o otimismo com a racionalidade humana exerceu sobre o sujeito moderno?

É no século XVII que se constituem as principais bases da filosofia que pregaram a potência da racionalidade, assim como o método científico como a principal forma de produção de conhecimento. Isso se dá, majoritariamente, através dos trabalhos de René Descartes, Galileu Galilei e Francis Bacon (CHAUI, 1996, p.64). Já no século XVIII, encontramos a confecção da *Enciclopédia*<sup>2</sup> (Figura 1), comumente considerada a principal obra da literatura francesa do século das luzes, escrita por um conjunto de autores, com a direção de Denis Diderot (1713-1784).

Essa obra é simbólica para pensarmos o espírito do que se constituiu na modernidade como o iluminismo. Trata-se de um período marcado pela participação das ideias de vários filósofos, divergentes entre si. Sendo assim, não conseguimos afirmar um pensamento que seja comum a esses autores sem assumir uma ignorância, de fato, uma simplificação diante de sua complexidade. Porém, talvez possamos nos arriscar a dizer, como Guinsburg (2001), que “o que os une é o desejo comum de estabelecer uma sociedade em bases racionais” (p.52).

Todavia, a enciclopédia dirigida por Diderot não se limita somente a uma obra icônica do século das luzes, pois serve, para nós, como objeto de reflexão sobre essa ilusão centrada na razão humana, talvez uma desrazão presente no culto à racionalidade. Nos leva a pensar que, de certa forma, sobre os novos ideais vigentes, a obra organizada por Diderot foi como a bíblia moderna. Ali, supostamente, encontrava-se todo o conhecimento que regia a vida humana, inserido na nova religião da racionalidade.

A enciclopédia, era a obra sintética do conhecimento humano, não era outra coisa senão a difusão das luzes, a possibilidade de disseminar o esclarecimento a todos os sujeitos imersos na obscuridade da ignorância. Ao assumir o papel dessa obra na constituição de uma mitologia, para além de seu caráter informativo, não teremos dificuldade de reconhecer que, assim como o ensinamento religioso teve como seu objetivo a catequização dos povos, essa disseminação das luzes também implicou em um processo de conversão. Essa proposta dispersiva pode ser

---

<sup>2</sup> *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, concluída em seus 15 volumes em 1772, desenvolvida por Jean le Rond d'Alembert e Denis Diderot.

percebida de forma clara, em parte do subtítulo da obra: “par une société de gens de lettres”<sup>3</sup>.

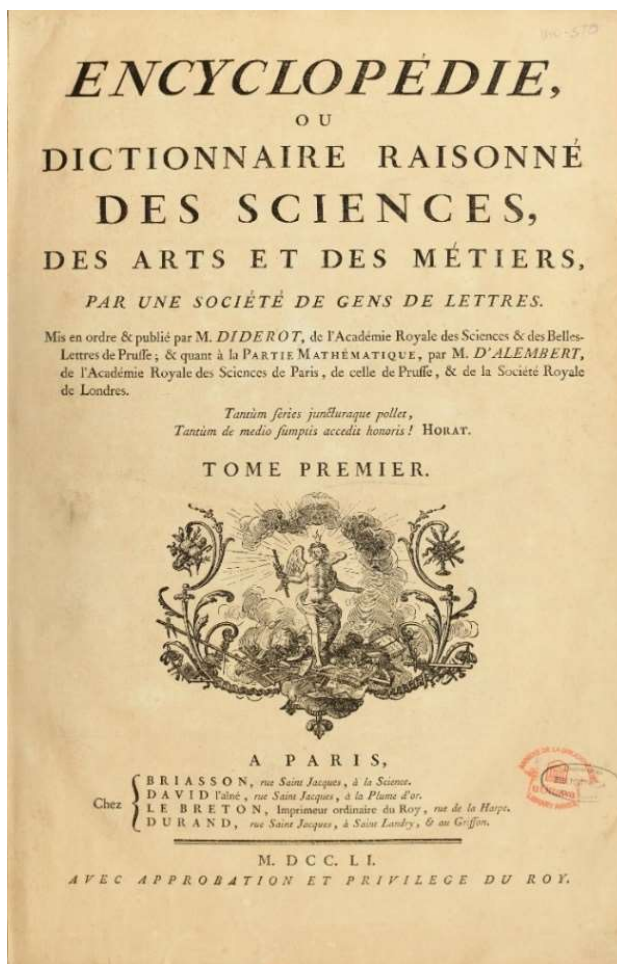


Figura 1 –Contracapa do primeiro volume Figura da Enciclopédia - 1751  
Fonte: archive.org

<sup>3</sup> Na tradução do autor: “Por uma sociedade de pessoas letradas”.



Figura 2– Frontispício da Enciclopédia - Charles-Nicolas Cochin  
 Fonte: archive.org



Há um frontispício (Figura 2) que acompanha a obra da enciclopédia, realizado por Charles-Nicolas Cochin (1715-1790). Trata-se de uma imagem repleta de significações que o próprio livro faz questão de explicar. Não é de se estranhar que a iluminação proposta pela obra da enciclopédia não deixe de recair sobre sua própria ilustração. Sendo assim, essa não está dada somente como imagem a ver, como enigma, algo a inquietar o olhar. Parece tornar-se também alvo do esclarecimento.

Na página destinada ao esclarecimento da imagem, encontramos um título que anuncia: “Explicação do frontispício da enciclopédia”, seguido do texto:

Sous un Temple d'Architecture Ionique, Sanctuaire de la Vérité, on voit la Vérité enveloppée d'un voile, & rayonnante d'une lumiere qui écarte les nuages & les disperse.

A droite de la Vérité, la Raison & la Philosophie s'occupent l'une à lever, l'autre à arracher le voile de la Vérité.

A ses piés, la Théologie agenouillée reçoit sa lumiere d'en-haut.

En suivant la chaîne des figures, on trouve du même côté la Mémoire, l'Histoire Ancienne & Moderne; l'Histoire écrit les fastes, & le Temps lui sert d'appui.

Au-dessous sont groupées la Géométrie, l'Astronomie & la Physique.

Les figures au-dessous de ce groupe, montrent l'Optique, la Botanique, la Chymie & l'Agriculture. En bas sont plusieurs Arts & Professions qui émanent des Sciences.

A gauche de la Vérité, on voit l'Imagination, qui se dispose à embellir & couronner la Vérité.

Au-dessous de l'Imagination, le Dessinateur a placé les différens genres de Poésie, Épique, Dramatique, Satyrique, Pastorale.

Ensuite viennent les autres Arts d'Imitation, la Musique, la Peinture, la Sculpture & l'Architecture.  
4

Parece haver uma intenção de que o simbolismo da imagem não se perca, pois na própria descrição do frontispício, já encontramos de forma clara o desenho de uma mitologia específica a ser difundida. Essa descrição, para além da imagem, parece tentar reiterar um aprisionamento no imaginário do que está representado e do que deve ser lido. De qualquer forma, não deixemos de fazer o mesmo exercício mórbido.

O brilho que emana da verdade, juntamente com o gesto da razão e da filosofia de desvelá-la, nos aponta o caráter central dessa crença. As luzes da verdade estão dispostas como capazes de afastar as nuvens que obscurecem a visão. Ao mesmo tempo, a teologia está, como expresso no texto, “aos pés da verdade”, encontra-se tal como outras disciplinas antropomorfizadas na imagem. Se por um lado, está em destaque em sua posição superior em relação a algumas outras ciências e artes, também se encontra em destaque em sua posição de submissão ante a verdade a ser desvelada pela razão e a filosofia.

Paradoxalmente, a imagem que parece depor a teologia, enquanto expressão do saber dogmático, faz ver um arranjo estético muito semelhante à forma de elevação religiosa. Não podemos deixar de reconhecer uma semelhança com as inúmeras representações celestiais

---

<sup>4</sup> Tradução do autor: Sob um Templo de Arquitetura Iônica, Santuário da Verdade, vemos a Verdade envolvida em um véu, e radiando uma luz que separa as nuvens e as dispersa. À direita da Verdade, a Razão e a Filosofia, se ocupam uma de levantar, a outra de arrancar o véu da Verdade. A seus pés, a Teologia ajoelhando-se recebe sua luz de cima. Seguindo a cadeia de figuras, encontramos, do mesmo lado, a Memória, a História Antiga e Moderna; A História escreve os esplendores, e o Tempo lhe serve como suporte. Abaixo estão agrupados a Geometria, a Astronomia e a Física. As figuras abaixo deste grupo mostram a Óptica, a Botânica, a Química e a Agricultura. Lá embaixo são várias Artes e Profissões que emanam das ciências. À esquerda da Verdade, vemos a Imaginação, que se prepara para embelezar e coroar a Verdade. Abaixo da Imaginação, o Desenhista colocou os diferentes gêneros de Poesia, Épica, Dramática, Satírica, Pastoral. Em seguida vem as outras Artes da Imitação, Música, a Pintura, a Escultura e a Arquitetura.

produzidas em série pela arte do cristianismo. Faz lembrar, por exemplo, a imagem barroca confeccionada no teto da Igreja de São Francisco em Ouro Preto (MG), *A assunção da virgem* (Figura 3), pintada por Mestre Ataíde (1762-1830).



Figura 3 – Imagem parcial do teto da Igreja de São Francisco – Ouro Preto, Minas Gerais - Manuel da Costa Ataíde

Fonte: PERASSI, R. Roteiro didático da arte na produção do conhecimento. Ed. UFMS, 2005.

Nesse sentido, o racionalismo, que tanto se implicou em despojar o mundo dos misticismos obscurantes (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), não expressa estar menos encantado de idealizações e crenças. O brilho dessa racionalidade, ao procurar lançar luz sobre a ignorância, não deixou de garantir a manutenção da obscuridade de certas questões. De forma que as luzes foram capazes de ofuscar, de produzir um cegamento. Assim, concordamos com Adorno e Horkheimer (1985), em seu trabalho sobre a lógica moderna, reconhecendo que “[...] o esclarecimento regride à mitologia da qual jamais soube escapar (p.15).

A própria imagem presente, articulada com sua explicação, parece já dizer da questão da crença. Talvez, preparar uma armadilha de sentido para si. À esquerda da personagem central, apresenta-se outra figura antropomorfizada, a imaginação. Essa, de acordo com o texto explicativo, virá coroar e embelezar a verdade. Se pudermos ler isso voltado para a imagem, nesse caso, não conseguiríamos reconhecer que o próprio frontispício se implica na constituição desse imaginário? Essa proposta, enquanto uma ilusão, atua justamente como forma de coroar uma “verdade” específica e “embelezá-la”, enaltecê-la para que sirva como um ideal.

Trata-se de um imaginário que propõe uma forma de relação com o mundo e uma resposta específica para a questão do sujeito. A possibilidade do desvelamento condiz com a maneira pela qual a ciência positivista opera sobre os objetos, em uma visão muito específica da relação do sujeito com a natureza:

“A natureza é tão-só extensão e movimento; é passiva eterna e reversível, mecanismo cujos elementos se podem desmontar e depois relacionar sob a forma de leis; não tem qualquer outra qualidade ou dignidade que nos impeça de desvendar seus mistérios, desvendamento que não é contemplativo, mas antes ativo, já que visa conhecer a natureza para dominar e controlar (SANTOS, 1987, p.13).

Sobre esse aspecto, ao abandonar a centralidade da religião, o indivíduo moderno não se lança em um vazio caótico e imprevisível do mundo, ele não abre mão da crença. A modernidade somente retirou essa

ordenação do caráter divino para encontrar, em uma potência da razão, a possibilidade de ordenação do mundo. A crença recai sobre o sujeito, que se supõe capaz de controlar essa realidade ordenada.

É nessa direção, que a crença sobre a potência da racionalidade tenta produzir uma resposta à questão do sujeito. Essa o faz, através de uma figura humana idealizada: “Enquanto soberanos da natureza, o deus criador e o espírito ordenador se igualam. A imagem e semelhança divinas do homem consistem na soberania sobre a existência, no olhar do senhor, no comando.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.7).

Assim, a exaltação da racionalidade implica em um ser humano exaltado, com uma virtude proveniente do intelecto. A crença na organização do mundo pelo pensamento faz ver somente a figura do ser pensante. Essa intenciona responder à angustiante questão do sujeito, transformando-a, de uma questão aberta para uma unidade fechada, uma figura mítica constituída sobre a forma de um indivíduo (indivisível): “A dominação universal da natureza volta-se contra o próprio sujeito pensante; nada sobra dele senão justamente esse *eu penso* eternamente igual que tem que poder acompanhar todas as minhas representações. Sujeito e objeto tornam-se ambos nulos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.15)

O indivíduo é o ser exaltado pelas ideias de liberdade, controle, autonomia e razão, tão centrais para a ilusão moderna. Ele está justamente onde Lacan reconhece a ausência do sujeito, o indivíduo se faz nesse eu-penso, ele é o ser pensante. Por sua vez, a psicanálise postula que “o inconsciente, onde o ‘eu não sou’ do sujeito tem sua substância, é invocável pelo ‘eu não penso’ como aquele que imagina ser senhor de seu ser, isto é, não ser linguagem” (LACAN, 2003/1967).

A mitologia do indivíduo constitui a lógica que ordena a disposição social como um conjunto de unidades, ao mesmo tempo que ordena uma forma de ser sujeito como ser autônomo, autopoético e autossuficiente. Essa criatura foi alimentada por uma filosofia que tomou, por muito tempo, a consciência como idêntica ao sujeito, e um saber científico que excluiu o sujeito de seu campo de operação.

Sobre isso, não podemos deixar de reconhecer que é através da filosofia moderna, em um momento de angústia, que se constituiu a possibilidade de colocar o sujeito em questão. Assim como, essa fez da própria capacidade do sujeito de se interrogar, um objeto de estudo. “Pela primeira vez não se tratava apenas de situar os seres, de pensá-los através de uma ontologia, de uma metafísica, mas de colocar em questão o próprio pensar sobre o ser que se torna assim pensável” (ELIA, 2010, p.13).

Todavia, os próprios ideais filosóficos que constituem a ciência e colocam o sujeito em questão, também foram aqueles que limitaram o sujeito ao aspecto de ser pensante, ele seria meramente sujeito do conhecimento:

Mas a ciência moderna, se ela estabelece as condições de aparição real do sujeito, como dito acima, não o toma em consideração, não opera com ele nem sobre ele. Pelo contrário, o exclui de seu campo operatório no momento mesmo em que, ao constituir este campo, supõe o sujeito. O sujeito é suposto pela ciência para, no mesmo ato, ser dela excluído, ou, mais exatamente, ser excluído do campo de operação da ciência. (ELIA, 2010, p.14)

É essa forma específica de concepção do sujeito que tomaremos como central para nossa reflexão. O indivíduo constituído nos moldes da ilusão moderna não é uma figura datada, é antes, um sintoma presente, atual, justamente na medida em que conseguimos encontrá-lo como uma das facetas de um conflito. Essa dimensão conflituosa a qual nos referimos, já está presente como angústia na tentativa de responder à questão do sujeito. Entretanto, é ainda algo presente enquanto conflito, pela impossibilidade de fechar essa questão, nas inúmeras vezes em que essa unidade, a qual ganhou um lugar discursivo na crença moderna, está apta a falhar.

## 5 A UNIDADE OFUSCANTE

Consideramos a ideia de uma unidade fechada, constituinte da figura do indivíduo, como uma construção imaginária. É essa unidade que costumeiramente nos referimos quando invocamos a palavra “Eu”. Há um lugar central para essa unidade na filosofia moderna, mas antes de ser uma construção teórica, ela é uma instância fomentada cotidianamente na forma moderna de ser sujeito. “A noção do eu foi elaborada no decurso de séculos, tanto pelos chamados filósofos, e com os quais não tememos comprometer-nos aqui, quanto pela consciência comum”. (LACAN, 1985/1955, p.9).

Não podemos considerar que as raízes dessa ilusão se encontram somente pela lógica moderna. Há uma experiência imaginária partilhada pelos sujeitos, ao reconhecer-se como um corpo separado de outros corpos. Algo que, apesar de deslizar entre diferentes implicações, conforme as formas culturais de subjetivação, nunca deixarão de produzir algum efeito. Não há como ser indiferente à essa percepção, o que não quer dizer que essa implique obrigatoriamente na forma específica do Eu individualizado e idealizado à maneira moderna.

Para o sujeito, inserido nesse contexto, é fácil supor essa forma de subjetivação como algo inerente. Assim, sobre essa construção do Eu, “ele pode imaginar que ela é oriunda de uma propensão natural, quando, no entanto, no atual estado da civilização ela lhe é ensinada, de fato, por todos os lados” (LACAN, 1985/1955, p.9). Faz parte da manutenção dessa unidade o sentimento de uma vivência sempre já presente do Eu, mesmo quando isso não se confirma na própria constituição particular do sujeito.

Talvez, o que possamos dizer, é que a modernidade deu um lugar discursivo central a essa unidade enquanto um pilar de uma forma de organização social. A mitologia moderna investiu na figura do Eu como uma resposta à questão do sujeito e encantou a individualidade com toda a crença necessária para que o mundo fosse reconhecido como minimamente ordenado.

Em uma concepção metapsicologia, o Eu é, para a psicanálise, uma instância psíquica presente no sujeito dividido. Ele constitui uma espécie de ficção, uma organização que procura se fechar em suas bordas e se fazer coerente ante o vazio do sujeito, o qual consideramos aqui, sempre como uma questão em aberto. Então, quando concebemos o indivíduo,

esse ser supostamente não dividido, constituído nos ideais modernos, não estamos falando de outra coisa senão em uma forma de conceber o sujeito como idêntico a esse Eu.

Adorno e Horkheimer (1985) reconhecem o Eu enquanto um produto da história da humanidade. Ao mesmo tempo também o consideram como um processo a ser reiterado na constituição de cada sujeito:

A humanidade teve que se submeter a terríveis provações até que se formasse o eu, o carácter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo. (p.18)

Esse trecho diz muito do que procuramos discutir aqui. Em primeiro lugar encontramos o Eu enquanto uma construção que não está alheia ao processo “civilizatório”. Ao mesmo tempo, os autores o reconhecem como uma ficção idealizada, no que aparece como o caráter “determinado e viril” do ser humano. Ainda, o pensamento dos autores marca um esforço despendido na manutenção dessa instância e a ambivalência existente entre um desejo de perdê-la e uma determinação de mantê-la.

Uma determinação cega, dizem eles. Podemos dizer também, ofuscada por essa unidade, pois ela constitui como obscuro tudo aquilo que do sujeito é rejeitado para fora dessa organização. Há nessa relação entre o desejo de abandonar e o esforço de preservar o Eu, o mesmo conflito que Bataille (2017/1957) nos fala ao abordar o erotismo: “Desse ser que morre em nós, não aceitamos os limites. Esses limites, a qualquer custo, queremos transpô-los, mas gostaríamos de, ao mesmo tempo, transpô-los e mantê-los” (p.164).

O conflito entre essas duas forças constitui uma questão central na teoria psicanalítica, é a base pela qual afirmamos que o sujeito é um ser dividido. Já começamos a desenhar uma das facetas desse conflito, os ganhos subjetivos que a manutenção do Eu implica, sendo que, diante da angústia da questão do sujeito, o Eu parece iludir um fechamento em uma unidade ordenada. É contra a angústia do vazio que esse se faz como resposta.



A constituição do Eu ocorre em um tempo lógico que Lacan denomina como estádio do espelho. Ao referir um tempo lógico (1998/1966a), é porque a perspectiva de constituição do sujeito lacaniano não é uma teoria de desenvolvimento, ela não se dá por fases cronológicas que sobrepõem outras. Além de um momento lógico, o estádio do espelho é, também, um momento de origem mítica, pois não é uma experiência possível enquanto linguagem, só somos capazes de pensá-la a partir de seus efeitos no sujeito.

Essa formulação conceitual trata do momento em que o infans<sup>5</sup>, através da presença de um outro, consegue perceber-se como um corpo, uma unidade que, em certa medida, se diferencia e se assemelha a outros corpos. Ser um como os outros e ser um diferente do outro. Ou seja, esse momento consiste em uma transformação que ocorre no sujeito ao assumir uma imagem (LACAN, 1998/1966b). Através dessa identificação ele contrasta sua experiência corpórea, descoordenada e fragmentada, com uma imagem unitária de um corpo que possui bordas e delimita um espaço próprio e um espaço externo.

A identificação com essa imagem faz parte da constituição do sujeito, porém, não temos dificuldade em reconhecer as implicações ilusórias dessa identificação. A experiência imaginária tem certo aspecto alienante, na medida em que crê ser tal como o que é visto. Pois, o sujeito não constitui uma unidade fechada, a própria separação entre espaço interno e externo tem um caráter ficcional. “O sujeito está descentrado com relação ao indivíduo. É o que [Eu] é um outro quer dizer” (LACAN, 1985/1955, p.16). O sujeito se constitui através da relação com o Outro<sup>6</sup>, não é a origem do próprio discurso, assim como não é um ser autossuficiente. É nesse sentido que a banda de Moebius é utilizada por

---

<sup>5</sup> Termo utilizado por Lacan para se referir ao bebê em um período anterior ao simbólico, antes que a linguagem venha lhe atribuir o lugar de sujeito.

<sup>6</sup> Outro, iniciando em maiúscula, refere-se ao conceito de grande Outro. Diferencia-se do outro (minúsculo), como um semelhante qualquer. O Outro também se refere ao semelhante, porém em lugar de significante, “é meu semelhante entre outros, mas apenas por ser também o lugar que se institui como tal Outro da diferença singular [...]” (LACAN, 2005/1962, p.33). Ou seja, o grande Outro, não é nenhum sujeito em específico, ele é aquilo que da experiência com a alteridade ganha um caráter constitutivo no sujeito, pelo lugar do significante.

Lacan, revelando que não há uma delimitação clara entre o interno e externo.

Freud considera que o sujeito é um “algo”, um Isso nos termos freudianos. Reconhecemos esse isso, enquanto não especificado, pois está como uma questão em aberto, “[...] por não ser possível dizer ‘é isso’ que ele foi chamado pelo nome de isso” (LACAN, 2003/1967, p.333). O Eu é uma parte que se organizou ante a esse algo, formulando uma unidade ao se identificar com a imagem corpórea. Sobre esse aspecto, a concepção lacaniana do estágio do espelho não difere do pensamento original de Freud: “O Eu é sobretudo corporal, não é apenas uma entidade superficial, mas ele mesmo a projeção de uma superfície” (FREUD, 2011/1923, p.32)

Além disso, Freud observa o caráter alienante do Eu. Há um abismo entre aquilo que o sujeito reconhece conscientemente como próprio e aquilo que o mobiliza para além de sua consciência. Dessa forma, o Eu é uma instância que procura se afirmar como organizada, mas está apta a falhar nessa tarefa alienante toda vez que o sujeito desponta, revelando a cisão e a precariedade dessa ordenação unitária.

Este Eu nos aparece como autônomo, unitário, bem demarcado de tudo o mais. Que esta aparência é enganosa, que o Eu na verdade se prolonga para dentro, sem fronteira nítida, numa entidade psíquica inconsciente a que denominamos Id, à qual ele serve como espécie de fachada – isto aprendemos somente com a pesquisa psicanalítica (...) (FREUD, 2010/1930, p.16)

A afirmação de Freud revela a possibilidade do Eu de atuar como uma máscara. Nesse processo de mascaramento, essa forma de organização não deixa de produzir um lugar obscuro do sujeito. O Eu faz um trabalho seletivo sobre aquilo que deve pertencer a essa unidade e o que deve ser excluído dela. Cabe afirmá-lo, também, como um trabalho higiênico, pois o Eu faz isso através de um ideal, que adota aquilo que seria possível e desejável para pertencer a essa unidade, ao mesmo tempo que rechaça tudo aquilo percebido como proibido, inaceitável e degradante. Nos soa familiar esse processo higiênico do Eu, o reconhecemos semelhante ao projeto do regime poético da arte, na medida em que um regime de visibilidade hierarquizado é congruente com a manutenção de um indivíduo que só quer se reconhecer de acordo com um ideal, em sua bela face.

É sobre esse aspecto que o Eu é uma entidade narcísica. O sujeito investe nele, como a preservação de uma ilusão amorosa de si mesmo. Constitui-se, então, um obscuro, uma parte do sujeito rechaçada para a *abscene* por uma repressão: “O reprimido se acha então ‘à margem’, excluído da grande organização do Eu, sujeito apenas às leis que vigoram no âmbito do inconsciente”. (FREUD, 2014/1926, p.99). A parte reprimida continua produzindo seus efeitos, mas o brilho do Eu parece ofuscar a percepção dessa obscuridade.

O mesmo podemos dizer do indivíduo moderno, ele foi investido de uma crença nesse ser pensante da consciência, capaz de ordenar e controlar a si e a natureza. O ideal da racionalidade encontrou no Eu a resposta para o sujeito. Esse oferece uma instância higienizada e unitária suficiente, para adentrar em seu domínio de “inteligibilidade”, sendo que, [...] o esclarecimento só reconhece como ser e acontecer o que se deixa captar pela unidade. Seu ideal é o sistema do qual se pode deduzir toda e cada coisa” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.6).

## 6 ANTROPOMORFISMO E ELEVAÇÃO

Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos e o que nos olha* (2010), se questiona sobre o ato de olhar os objetos. Para ele, o ato de ver está apto a despertar essa dimensão da cisão que existe no sujeito, considerando que, em tudo que vemos, há aquilo que nos olha. O pensamento de Didi-Huberman é congruente com a visão de Lacan (1988/1964) que, ao dissertar sobre o objeto artístico “quadro”, afirma que é o quadro que nos olha.

Esse olhar do objeto sobre o sujeito, não se dá, obviamente, de forma literal. Lacan justifica sua afirmação pensando na divisão do olhar: “No campo escópico, tudo se articula entre dois termos que funcionam de maneira antinômica - do lado das coisas há o olhar, quer dizer, as coisas têm a ver comigo, elas me olham, contudo eu as vejo” (LACAN, 1988/1964, p.106). As coisas têm a ver conosco, ou seja, os objetos a ver são capazes de inquietar algo do sujeito.

Para abordar essa questão, Didi-Huberman cita a experiência de olhar um túmulo, considerando que esse objeto é capaz de revelar a finitude do humano. É um volume dotado de um vazio que suporta um corpo e, especificamente, um corpo morto. Ao mesmo tempo, revela uma condição partilhada do corpo, que é sempre um “cadáver em potencial” (DIDIER-WEILL, 1997).

O túmulo é um portador de um vazio, assim como possui uma capacidade esvaziante em sua relação com o sujeito. Sendo assim, não podemos vê-lo somente, na medida em que esse nos olha: “Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.38).

Esse exemplo aponta a dificuldade de vermos as coisas somente, de não ser inquietados por elas, como sujeitos, pois, “[...] mal somos capazes de não assistir na condição de inventores a um fenômeno qualquer” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.22). Sendo assim, por mais que o sujeito tente se manter na percepção ilusória das coisas “tais como são”, ele não tarda em se deparar com algo que o habita para além dessa obviedade da percepção. Ao mesmo tempo, o olhar para o túmulo nos mostra a possibilidade do caráter angustiante dessa cisão que se abre no olhar.

Sobre esse aspecto, há um lugar apaziguador na obviedade do ver, trata-se da mesma obviedade que implica no Eu como uma unidade fechada. Didi-Huberman admite em sua teoria um gesto de ver, que ele denomina tautológico, como uma tentativa do sujeito de não lidar com a cisão do olhar e se manter nessa obviedade do visual. Perceber as coisas somente como volumes e nada mais, “[...] em fazer da experiência de ver um exercício da tautologia: uma verdade rasa”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.39).

É por um exercício tautológico que o sujeito adota ilusoriamente a imagem do espelho. Pois, a imagem de uma unidade demarcada por bordas implica tautologicamente em um indivíduo unitário. Consideramos, assim, que a manutenção desse imaginário, das verdades rasas no ato de ver os objetos, também tem um caráter de manutenção da dimensão do Eu. Ali onde o túmulo nos interroga, surge o sujeito. Ele nos aparece enquanto uma angustiante questão novamente, sobre a qual a resposta tautológica do Eu já não nos parece mais suficiente.

É através dessa reflexão que tentaremos pensar o regime poético da arte na modernidade, tal como formulado por Rancière. Para que esse regime hierarquize os temas da arte, é necessário também aprisionar o gesto de leitura das obras em um imaginário específico, na obviedade daquilo que está representado. É nessa direção que, tal maneira de conceber a arte, está marcada pela lógica da semelhança. Como discutido, essa está pautada em um aspecto racionalizante do fazer artístico, “a arte da copiabilidade integral, porém, entregou-se até mesmo em suas técnicas à ciência positivista” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 11). O fazer da semelhança necessitava da “ideia”, o artista deveria ter uma técnica e uma execução proveniente do intelecto.

Esse aprisionamento de legibilidade das obras pode ser percebido nas academias de arte que se constituíram, na modernidade, como instituições reguladoras do fazer artístico. Tratava-se de um projeto muito diferente do que veio a se tornar. As primeiras academias tinham certa informalidade, estavam pautadas principalmente nas ideias de inovação. Porém, ao longo do tempo tornaram-se instituições que ditavam normas para arte, em um ideal de homogeneização e tradição desse fazer: “Com o enfraquecimento do espírito Renascentista e sua substituição pelo maneirismo na arte e por todas as tendências sociais que abriram caminho para a Contra-Reforma, as academias perderam aquela característica de informalidade e flexibilidade” (PEVSNER, 2005, p.73).

O período de maior predominância do caráter regulador das academias pode ser encontrado no século XIX. A França pós-revolução

era o centro emergente da arte neoclássica<sup>7</sup>. As exigências acadêmicas sobre essa forma de arte, dizem diretamente do que se estabeleceu como o regime poético das artes. As academias intencionavam avaliar as obras através da relevância daquilo que elas representavam, regulando também a forma correta dessas representações. Promoviam um aprisionamento imaginário, uma legibilidade intencionada como única para cada obra através da ideia da semelhança.

Falamos de uma intenção da academia, de um gesto regulador, pois não podemos dizer que a arte se limitava a isso. É admissível pensar que a arte pode sempre ter algum potencial transgressor. Isso pode parecer por demais determinista. Afinal, o que haveria de mágico nesses objetos para atuarem dessa forma? Nada em específico, talvez justamente por não tratar de nada.

Mas isso ainda é vago demais para ser aceitável, se formos ao cerne da questão teremos de dizer realmente que não se trata de um potencial da arte de afetar, mas, antes, um potencial do sujeito de ser afetado. Se a arte é capaz de inquietar, é porque o sujeito é essa questão aberta, sempre com a possibilidade de ser interrogado. Tudo aquilo que o sujeito olha, para além de uma obviedade, para além de um imaginário alienante, é capaz de abri-lo nessa inquietação, de cindi-lo, não somente por aquilo que vê, mas por aquilo que o olha: “Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77). A arte encontra-se de forma privilegiada aí, justamente porque ela não serve para nada, em seu sentido prático-utilitário. É algo a ser experimentado.

Quanto ao início do século XIX, trata-se de um período marcado, no campo das artes, por uma centralização do fazer dos artistas em torno das instituições de arte acadêmica. As academias de arte controlavam de forma quase totalizante a formação e a exposição dos artistas. Cabia à autoridade da academia ditar a maneira correta de se fazer arte, assim como selecionar aqueles que seriam privilegiados com o ensino desse saber técnico. A responsabilidade sobre a formação, também implicava em um poder sobre a validação e o reconhecimento do artista como tal,

---

<sup>7</sup> O Neoclassicismo foi um movimento das artes inspirado nos ideais iluministas. O movimento se volta para a antiguidade e consistia em um tipo de arte focado na técnica e no racionalismo. Tratava-se de uma arte ensinada e regulada pelas academias.

de forma que, era nomeado artista aquele que tinha formação e endossamento da academia de arte.

A validação acadêmica determinava o acesso ao mercado, sendo que os compradores das obras se direcionavam aos méritos reconhecidos pela instituição. Ainda, a academia mantinha uma hegemonia de controle das exposições artísticas, de forma que, podemos reconhecer que o acesso aos salões de arte, de maneira muito mais concreta e para além de um valor atribuído, implicava que as obras que não eram selecionadas pela instituição não alcançassem sequer o reconhecimento do público como arte.

Nesse cenário não é difícil perceber a forma pela qual a arte se estabelecia quase exclusivamente em torno dessa instituição que atuava como reguladora de interesses estatais. O movimento denominado no campo da história da arte como neoclassicismo se refere a essa arte acadêmica. Há alguns discursos conflitantes em relação à constituição deste movimento. Bourdieu (1989) considera-o como uma reação às primeiras afirmações do movimento denominado de romantismo<sup>8</sup>.

Por outro lado, também podemos encontrar discursos que afirmam uma situação contrária. Germain Bazin (1953) considera que o desacordo, do movimento Neoclássico, com a sensibilidade de seu tempo, levou ao enfrentamento dessa estética através do romantismo. Independente da tentativa de fechar uma causalidade linear, podemos pensar a presença desses dois movimentos na constituição de um conflito.

O núcleo dessa questão, para além das divergências temáticas e técnicas envolvidas, diz de um lugar social específico que a arte e os artistas ocupam, sendo que, o aparecimento do Romantismo ensaiava também “[...] as primeiras afirmações da autonomia da arte e sobretudo do enaltecimento da pessoa do artista e da absolutização de seu ponto de vista” (BOURDIEU, 1989, p.257).

Reconhecemos que a mitologia constituída por Vasari, tal como nos aponta Didi-Huberman, se articula como uma das raízes dessa questão. Se Vasari montava um cenário para que os artistas não fossem somente trabalhadores técnicos, como artesãos comuns, o romantismo contém em sua proposta o esboço da figura do artista tal como a concebemos hoje: como esse criador autônomo que não atende à uma

---

<sup>8</sup> Movimento artístico que propunha uma arte focada nas questões subjetivas e nas emoções, se opunha ao sentimento iluminista e ao racionalismo.

demanda específica, mas constitui uma obra que se relaciona diretamente com sua pessoa e seu processo singular.

A arte acadêmica se ocupava de valores de manutenção de um projeto estatal para além da exaltação subjetiva particular prezada pelo romantismo. Sendo assim, o interesse na manutenção desse lugar do artista, subordinado às demandas acadêmicas, diz de uma tentativa específica de direcionamento e regulação da arte na manutenção de um projeto de estabilidade social: “[...] é bastante claro que a valorização da arte acadêmica se inscreve na obra de restauração cultural pela qual, após as crises da Revolução e do Império, regimes políticos em busca de legitimidade têm em mira refazer o consenso em torno de uma cultura eclética de ‘justa medida’” (BOURDIEU, 1989, p.258)

O caráter estatal dessa arte se expressa de forma enfática na figura central do movimento neoclássico, o pintor Jacques-Louis David (1748-1825) com sua maestria técnica realizava o papel de propagandista do líder de Estado Napoleão Bonaparte (1769-1821), como o faz no quadro Napoleão cruzando os Alpes (Figura 4).

O quadro foi confeccionado como uma representação idealizada de Napoleão, retratando a movimentação de seu exército. Sua execução foi encomendada pelo próprio, inclusive, sobre o posterior pedido de outras três versões do mesmo quadro. A imagem intenciona uma exaltação do líder do Estado que constituía a figura central pós-revolução francesa. Ao pensar as temáticas da antiguidade grega, podemos encontrar muitas representações elevadas do homem, porém sua principal preocupação estava, comumente, no ideal humano, de forma abstrata. Na arte neoclássica, o ideal se personifica, condensado nas figuras dos grandes homens e grandes feitos humanos.

São justamente essas temáticas que as obras neoclássicas se implicavam em retratar. Predominantemente representavam cenas históricas e mitológicas, com constantes figurações antropomórficas, que revelam o caráter central da figura humana nessas imagens. Mas não se tratavam de figuras humanas quaisquer, essas não caberiam neste projeto de elevação. As cenas representadas deveriam ter relevância para a historicidade vigente ou mostrar indivíduos dignos desse lugar de representação. Mesmo quando sua dignidade era proveniente das riquezas, que lhe davam acesso aos recursos para pagar um retratista.





Figura 4 - *Napoleão cruzando os Alpes* (1815) - Jacques-Louis David  
Fonte: wikiart.org

Os temas históricos convergiam com o novo mercado de arte (BOURDIEU, 1989). A burguesia emergente, ao contrário da aristocracia nobre, não dispunha do mesmo tempo dedicado ao cultivo de algum gosto específico para determinados estilos de obras. Sendo assim, adquiriam as obras, muitas vezes, pelos méritos acadêmicos do artista e pela

familiaridade de conhecimento desses eventos históricos ou mitológicos pertencente a essas temáticas.

A alta burguesia constituía um público letrado, que partilhava dos ensinamentos da religião do esclarecimento. Muitas vezes, conheciam as cenas retratadas, de forma que, importavam-se com o conteúdo representativo da obra. Contavam com a obviedade daquilo a ser lido como objeto representado, uma lisibilidade aparente que se constituiu como característica da arte acadêmica: “Este primado dado ao conteúdo e à exibição de uma cultura letrada, adequa-se perfeitamente à estética do conteúdo, logo, da *lisibilidade*, que confere ao quadro uma função transitiva, puramente referencial [...]” (BOURDIEU, 1989, p 266).

Ao mesmo tempo, essa constância do antropomorfismo e da representação de acontecimentos humanos, diz desse momento otimista, de certa forma, enamorado com um ideal de ser humano. As obras deveriam ser lidas através do mesmo imaginário alienante que sustenta o indivíduo. Assim como, a própria imagem dessa unidade individual, em sua posição absoluta, era constantemente reiterada pelas escolhas de temas e formas de representação elevadas em detrimento às consideradas “baixas”. O ideal humano estava junto a esse imperador montado a cavalo, tão grandioso quanto as montanhas que o cercam.

Estranhamente essa arte acadêmica que prezava pela semelhança não deixava de fazer uma seleção bem específica da realidade desejada, aquela que deveria ser vista e que mostrava os valores da burguesia da época. Para além de todos os artistas e temáticas agraciados pelos holofotes da academia, produzia-se um grande espaço obscuro de temas indignos, técnicas incorretas e artistas renegados. Bourdieu considera que é justamente no momento em que a grande demanda de entrada na academia começa a contrastar com a pequena parcela aceita, que algo se modificou desse sistema.

Sabendo-se que toda a lógica da instituição acadêmica supunha a organização da concorrência, compreende-se que o afluxo dos pretendentes cada vez mais numerosos – que o seu próprio sucesso tinha contribuído para atrair a ela entre os produtos de um ensino secundário em rápida expansão – tenha criado as condições próprias para favorecer o sucesso de uma contestação revolucionária: a proliferação dos produtores em excesso favorece o desenvolvimento, fora da instituição, depois contra ela [...] (p.278)

## 7 O OBSCURO NA ARTE

Partilhando da visão de Rancière (2009), reconhecemos que, diante do enfraquecimento do poder regulador das academias de arte, o que se modifica no cenário artístico não é somente o aparecimento de novos estilos ou técnicas. Podemos tomar o realismo<sup>9</sup> como um movimento que nos ajuda a pensar esse novo regime estético constituído nessa passagem. Pois o realismo revela uma mudança que não consiste no rompimento com a figuração da academia, mas no aparecimento de figuras da *abscene* social como objetos a serem representados na arte. É primeiro na presença destas figuras obscuras, que não são históricas nem nobres, que começa a se abrir a possibilidade para outros temas artísticos, que fugissem das regras acadêmicas para uma institucionalização da ausência de normas na arte (BOURDIEU, 1989).

É com a criação do “salão dos recusados”, em 1863, que uma outra forma de arte começa a chegar aos olhos do público. Um salão de artes obscuras, que traziam representados também sujeitos obscuros. Não se tratavam de obras grotescas, na medida que procuravam constituir belas imagens. Porém, seus temas e técnicas diferiam da academia, de forma que muitos tiveram uma percepção das obras como repulsivas. Assim, apesar de não poderem ser consideradas, em sua totalidade, obras grotescas, eram certamente obscuras. O próprio ato de mostrar essas pessoas não elevadas, como algo a ser visto na arte, era por si só dizer que aqueles sujeitos, que eram marginalizados da cena social, tinham algo a dizer sobre o humano, a sociedade e a cultura.

Édouard Manet (1832-1883) é constantemente associado como o precursor dos movimentos de arte moderna. Com obras realistas e impressionistas ele também torna possível a pintura do século XX

---

<sup>9</sup> Movimento do final do século XIX, se contrapôs tanto ao subjetivismo do Romantismo, quanto à hierarquização de temáticas do Neoclassicismo. Seus artistas utilizavam técnicas semelhantes aos modelos neoclássicos tentando figurar a realidade tal como vista. Porém, intencionavam retratar personagens e situações que estavam excluídos da figuração neoclássica, tais como pessoas da classe média e baixa, trabalhadores rurais e cenas cotidianas.

(FOUCAULT, 2004). As críticas da época direcionadas a Manet refletem a forma como esse artista foi visto por seus contemporâneos vinculados ao *nomos* da academia. Manet era acusado de pincelar esboços ao invés de realizar pinturas. Se contrapunha à uma prática acadêmica de apagamento do processo, de uma obra acabada, ou seja, uma obra que mostra a realidade de forma precisa e não deixa vestígios de pintura ou do trabalho do pintor.

O “esboço” como obra, está então como a revelação do obscuro da pintura, um processo que se procurava apagar para que a obra fosse um produto isolado e final. Podemos pensar o quanto esse desenho “acabado” da academia reflete essa busca pela obviedade imaginária, que não podia nem se mostrar como um desenho, mas como “a coisa tal como é”. Faz ver, também, a própria lógica do Eu, que procura delimitar-se como uma estrutura bem demarcada. De certa forma, o Eu realiza o apagamento de sua constituição na relação com o Outro, para se tornar dono de si, como um produto fechado e autopoético.

Para os contemporâneos de Manet, o “esboço” refletia um desleixo do pintor. Todavia, também podemos ler, nesses supostos “esboços”, o reconhecimento da pintura como processo e a presença do artista revelada em obra. Manet havia tocado no obscuro da arte e não deixaria de sofrer seu contágio. Um trabalho “inacabado” só poderia ser atribuído pela academia como uma formação inacabada.

Bourdieu (1989) apresenta diversas críticas que foram dirigidas ao pintor Manet, as quais foram coletadas em diferentes fontes. Tais críticas denunciam a lógica das academias de arte, sendo o pintor colocado em diversos lugares de obscuridade dos sujeitos. Qualquer um desses lugares aos quais faltaria a razão ou a moral. O lugar da criança: “ignorância infantil das bases do desenho”. Do perverso: “Zomba do júri enviando esboços mal delineados”. Do inapto: “por simples incompetência Manet não acaba o que começou”.

Não é estranho, então, que ao tentar apresentar seu quadro *Bebedor de Absinto* (1851), a recusa do salão de arte venha juntamente com a afirmação de que o bêbado se tratasse do artista: “Mas, meu pobre amigo, o bebedor de absinto é você. Foi você que perdeu o senso moral!” (p.272). Assim, percebemos uma amostra da relação entre a cena com a *abscene*, em um momento onde a arte estava fortemente vinculada ao Estado e a todas as outras formas de manutenção das marginalizações dos sujeitos e da cena social.

Cabia então a qualquer artista que entrasse em contato com o suposto “inacabado, com os sujeitos marginalizados, com o obscuro, com a representação de temas infames, o lugar de um sujeito obscuro. Na

tentativa de manutenção da elevação do humano e dos ideais da razão, tudo aquilo que não era higiênico suficiente para os olhos do público, era um ato destrutivo ao progresso.

Podemos considerar a potência histórica do quadro *Olympia* (Figura 5) de Manet, conhecido como um marco da arte moderna justamente pelo impacto causado com sua apresentação. O quadro mostra uma mulher, porém não é das ninfas gregas que se trata. Trata-se de uma prostituta, uma das personificações da obscuridade. Um ser marginal da cena social que trabalha com os desejos mascarados socialmente e, muitas vezes, reprimidos particularmente. Não está aí um sujeito cotidiano infame, encontra-se, dos sujeitos, um dos mais obscuros. Ao mesmo tempo, uma pessoa não tão infame assim, uma prostituta local conhecida, que dizia de um saber velado, mas partilhado entre parte do público.

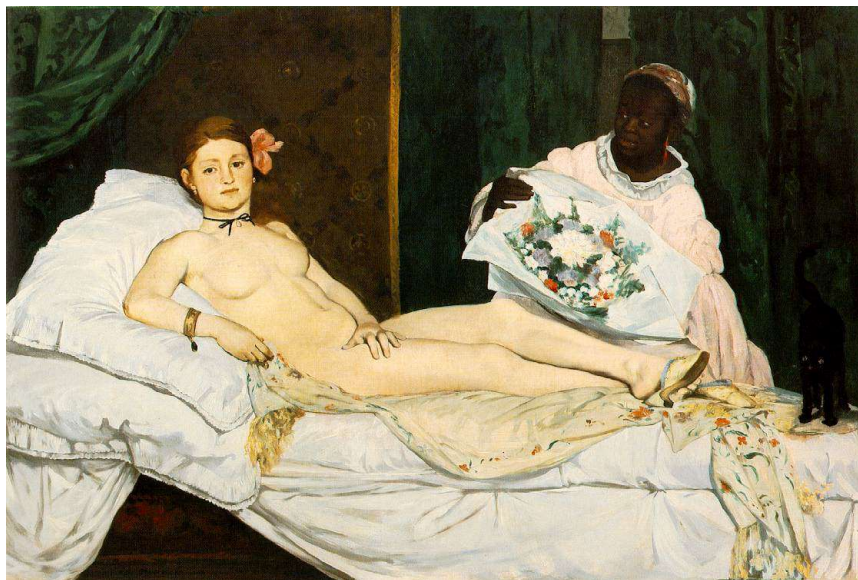


Figura 5 - *Olympia* (1815) - Édouard Manet  
Fonte: wikiart.org

A forma como é retratada não é grotesca, porém a mulher representada encara o espectador de forma tranquila, não como uma forasteira na cena artística, mas como a anfitriã. Olympia inquieta não somente por aquilo que vemos, torna-se inelutável na medida em que nos olha. Um sujeito marginal, que estaria na *abscence* da arte, porém também

um sujeito obsceno, que trata do privado e velado da sexualidade dos sujeitos, essa que está constantemente em conflito com o processo civilizatório (FREUD, 2010/1930).

O caráter erótico, reconhecido na obra, frustra os olhares que procuram na arte um lugar de elevação. Lacan considera que, sobre aquilo que é da ordem do sexual, “o pensamento tem razão de se defender, já que nele o sujeito se fende” (2003/1967, p.326). Tratando do erótico não há indivíduo, como nos diz Bataille: “se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco” (p.55). A unidade do Eu se esfacela, na medida em que a sexualidade é o campo da falta, nela o sujeito se abre, ele desponta como questão. Olympia foi túmulo em forma de mulher.

Ao afirmar a obscuridade dessa obra, consideramos que aquilo que está em risco de se perder é o Eu, enquanto uma unidade fechada, organizada, consciente e racional. A problemática é abrir mão dessa unidade como um ordenador psíquico e societário. Talvez tenha sido esse o pecado original dos impressionistas. Não podemos dizer que os artistas desse movimento não tinham algum interesse pela figuração, inclusive, as obras impressionistas conseguiram se aproximar de efeitos de luzes que atendiam aos novos cenários tropicais americanos, como a arte neoclássica jamais conseguiu. Porém, conforme os impressionistas se aproximavam dos efeitos de luzes, também se afastavam da representação dos volumes e dos contornos, esses elementos que contribuem para a obviedade e legibilidade do ver, tão essenciais para os ideais acadêmicos,

As formas indefinidas ofereciam um certo evanescer das figuras. Esses “esboços” impressionistas continham, para a lógica acadêmica, o risco de se perderem do caminho da obviedade da representação para um vazio abstrato de cores. Correm o risco de não reforçar mais esse imaginário unitário das formas, mas fazer despontar o sujeito para além do Eu, na fruição de pigmentos, imagens informes e sentidos para além de uma leitura única, o perigo de encontrar “o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77).

No processo de enfraquecimento do poder regulador da academia diversos movimentos artísticos se constituem. Tais movimentos trabalham diferentes técnicas, temáticas e estilos. Aqui nos interessa não um movimento específico, mas, justamente a retomada da possibilidade da arte de abordar temas “baixos”, ou seja, temas que seriam considerados obscuros pelos cânones das academias de arte. Nesse sentido, direcionamos nosso olhar para o grotesco, um conceito que foi formulado e valorizado no campo da estética justamente como resposta à higienização da arte.

Recorremos a alguns recortes para pensar os ideais modernos implicados na elevação humana, esses nos servem para abordar outros acontecimentos que marcam a passagem do século XIX para o século XX. Entendê-los, não como expressões isoladas, mas como sintomas latentes de um obscuro que se constituiu diante desses processos higienizantes da beleza, da moral e da razão. No campo da arte, com a possibilidade de novos fazeres artísticos, certas expressões parecem promover uma estética do obscuro, revelando alguma implicação em fazer cair os ideais humanos cultivados na modernidade.

Inserido na mesma passagem, novas discursividades para pensar o sujeito e o laço social começam a questionar os mesmos ideais humanos. Entre esses discursos, está a teoria psicanalítica, a qual é objeto mais direto desta pesquisa. No capítulo seguinte nos voltamos para a discussão sobre o desenvolvimento dessa teoria e a forma pela qual essa se contrapõe à mitologia do indivíduo que constituímos nos capítulos anteriores.

## 8 UM SABER OBSCURO DO SUJEITO

A psicanálise é fundada em um momento em que quase toda a filosofia sobre o humano ocupava-se das questões da consciência. A psicologia, ainda em seus primeiros estudos, abordava, com Wilhelm Wundt (1832-1920), os processos primários da percepção e a velocidade de resposta cognitiva. Ao mesmo tempo, os saberes constituídos para tratar das questões psíquicas estavam centrados na psiquiatria, um saber médico-fisiológico sobre o sujeito. É inserido nesse contexto, que Freud começa a flertar com um tema obscuro a todos esses saberes, o inconsciente.

Freud era um médico neurologista que partilhava da concepção fisiológica e positivista dos outros médicos de Viena. Porém, através de seu contato com as pacientes histéricas, a hipnose de Jean-Martin Charcot e os estudos realizados com Josef Breuer, Freud avistou uma problemática do campo psíquico, a qual o saber fisiológico positivista nada teria a contribuir.

Freud desenvolve a psicanálise a partir da ideia de que os sujeitos poderiam ter sintomas formados pela manifestação de questões inconscientes. Assim, ele considerou que o sujeito não era idêntico à consciência. Há aquilo que o sujeito adota como próprio nesse lugar em que enuncia “eu”, mas também aquilo que ele rejeita por um processo de repressão. É essa divisão, justamente com suas implicações, que constitui a questão central da psicanálise: “A diferenciação do psíquico em consciente e inconsciente é a premissa básica da psicanálise [...]” (FREUD 2011/1923, p.15).

Os processos psíquicos de repressão, dividem essa topologia entre a “cena” do sujeito (consciência) e os conteúdos recalçados na *abscene* (inconsciente). Todavia, a psicanálise considera que esse obscuro do sujeito, mesmo rejeitado pela consciência, não deixa de produzir efeitos: “ele prolifera como que no escuro, e acha formas de manifestação extremas[...]” (FREUD, 2010/1915, p. 87). Se o processo da repressão fosse sempre efetivo, nada se saberia sobre o inconsciente.

Sendo assim, esses lampejos do obscuro do sujeito, que não deixam de se expressar, constituem o que seria realmente o objeto do interesse psicanalítico. Como considera Freud (2010/1915) “a repressão fracassada tem mais direito ao nosso interesse do que aquela mais ou menos bem-sucedida, que em geral escapa ao nosso estudo” (p. 93). As



formas como os conteúdos reprimidos produzem efeitos sobre o sujeito são chamadas de formações do inconsciente. Freud cita em seus estudos quatro tipos de formações: os sonhos, chistes, atos falhos e sintomas.

Durante as descobertas iniciais de Freud, os sintomas, como as conversões histéricas, foram as expressões mais gritantes dessas formações. É primeiro através das expressões sintomáticas que a psicanálise começa a questionar a existência de um saber obscuro dos processos inconscientes. Porém, uma vez atento para essas formações, Freud direciona seu olhar para fenômenos mais marginalizados, que atuam como expressões do sujeito do inconsciente. Nesse momento, o campo psicanalítico se difere de forma expressiva do saber psiquiátrico, sendo que, é um dos caminhos pelo qual se torna um saber obscuro à época.

Quando Freud considera os atos falhos, ele propõe que nos pequenos erros dos atos de fala há a expressão da divisão do sujeito, como conflitos entre intenções (FREUD, 2014/1916). Dessa forma, algo que não teve espaço na consciência, estaria expresso de alguma maneira quando o ato da fala falha, revelando um conteúdo obscuro onde a consciência intencionava outro.

Trata-se sem dúvida de um objeto marginal. Aos deslizos da fala costuma-se atribuir um domínio de acaso, somente é oferecido certo espaço para pequenas causalidades, como os estados de fadiga (FREUD, 2014/1916). Sendo assim, é de fato odioso afirmar que sobre essas falhas atuem forças obscuras, as quais mesmo os sujeitos ditos “normais” estariam sujeitados de forma incontrolável.

Entende-se, então, que a psicanálise não somente tratou do obscuro do sujeito, mas também percebeu suas expressões em questões cotidianas constantemente descartadas:

É verdade que a psicanálise não pode se gabar de jamais ter se ocupado de ninharias. Ao contrário, geralmente constituem objeto de seu exame aqueles eventos modestos, descartados pelas demais ciências como demasiado insignificantes – o refugio, por assim dizer, do mundo dos fenômenos. (FREUD, 2014/1916, p.34)

Nesse aspecto, os chistes e os sonhos não são diferentes, são objetos constantemente tratados com desprezo, de forma que, supostamente, nenhum sujeito comprometido com o conhecimento

deveria se ocupar dessas minúcias. Os sonhos são comentados cotidianamente como algo quase inteiramente alheio aos sujeitos, produzem estranhamento por serem considerados formações inusitadas e “loucas” do imaginário, mas que podem ser contadas de maneira descompromissada, por seu lugar alheio ao Eu. São, muitas vezes, os saberes obscuros de misticismo que se ocupam dessas formações oníricas.

Em suas “conferências introdutórias sobre psicanálise” (1916) Freud afirma que os estudos dos atos falhos são ainda suportáveis para a ciência positivista, estes somente eram negligenciados. Entretanto, quanto aos estudos dos sonhos afirma: “Ocupar-se dos sonhos, por outro lado, além de pouco prático e supérfluo, é verdadeiramente ignominioso; seu estudo atrai o ódio ao que não é científico, desperta a suspeita de uma tendência pessoal ao misticismo” (FREUD, 2014/1916, p.111).

Quanto aos chistes, tratam-se das expressões humorísticas, sejam anedotas ou comentários, que oferecem certas soluções para expressar conteúdos inconscientes mascarados no humor, escapando das forças da repressão e produzindo um riso satisfatório (FREUD, 2017/1905). Tanto na formação dos sonhos quanto dos chistes é possível encontrar semelhanças com os efeitos descritos nos discursos sobre a estética do grotesco. No primeiro caso, há um estranhamento de um mundo onírico alheado ao sujeito, que possui relação subterrânea com a realidade (KAYSER, 2013). No segundo, uma expressão que se torna risível através de seu processo de alienação subjetiva (SODRÉ; PAIVA, 2002).

Dentro da relação entre inconsciente, grotesco e obscuro, cabe pensar o conceito freudiano de *Unheimlich*, traduzido como “estranho”. O conceito consiste em uma das poucas vezes que Freud se debruçou sobre temas da estética, ele encontra o sentimento do “estranho” em certas obras literárias e contos, constituindo uma sensação assustadora e inquietante. A relação entre o grotesco e o conceito freudiano é clara, apesar disso Freud parece não considerar essa categoria em seu texto. O autor confessa um exame superficial da literatura relacionada, porém afirma que “A respeito disso nada encontramos nos minuciosos tratados de estética, que se ocupam antes das belas, sublimes, atraentes – ou seja, positivas – sensibilidades” (FREUD, 2010/1919, p.330).

A definição do grotesco como categoria é anterior aos estudos de Freud. Entretanto, não se pode afirmar que Freud engana-se em sua consideração, inclusive trata-se da mesma crítica feita por Hugo sobre a vasta exploração do belo e do sublime e a rejeição de temas repulsivos. Todavia, é possível especular que caso as poucas introduções à categoria grotesca chegassem ao conhecimento do autor, elas poderiam ser consideradas como um terreno fértil para a psicanálise.

Há relação entre a estética grotesca e o “estranho” freudiano, sendo que se trata de uma congruência parcial quase inevitável entre os dois conceitos. Porém não é possível pensá-los como correspondentes. As teorizações do campo estético, por vezes, se preocupam com questões formais para definir essa categoria, de forma que, juntar esses dois termos, significaria descartar uma grande parte da literatura sobre o grotesco. Seria menos problemático cogitar que o *Unheimlich* freudiano e a categoria estética do grotesco, abordam a mesma obscuridade por perspectivas diferentes.

Ao adotar a concepção freudiana do “estranho” para pensar o que foi nomeado aqui como obscuro, tornamos possível formular que aquilo que está em *abscene* não está necessariamente distante da “cena”. Inclusive, as obscuridades que encontram maior resistência para não se tornarem visíveis são aquelas estranhamente familiares. Dessa forma, o obscuro mais rechaçado é aquele que está marginalizado, porém ainda próximo. Aquele que foi feito marginal por se tratar de um familiar velado, algo que se intenciona tornar estranho, que se investiu para a exclusão do adjacente.

Pode-se exemplificar essa lógica na relação entre a cena social e a população de moradores de rua de uma metrópole, esse conjunto de sujeitos obscuros que habitam no urbano e que são um produto da própria urbanização. Apesar disso, são tratados como um “estranho” na cidade, circulam pelas regiões centrais, porém são marginalizados e, de alguma forma, invisibilizados por esse contexto. Produzem também estranhamento na medida em que constituem um destino possível a todos aqueles inseridos nessa forma de organização social.

Consideramos também, outra característica já mencionada sobre os saberes obscuros, seu caráter contagioso. Foi descrito aqui como a psicanálise trata do obscuro rejeitado pelo sujeito, ao pensar o conceito de inconsciente. Também foi abordado como ela encontra essas manifestações do inconsciente em fenômenos da *abscene* científica. Sendo assim, entre objetos marginais e saberes rejeitados, a psicanálise só pode ser constituída como um saber obscuro, cabe a Freud, como fundador desse saber, a posição de um sujeito obscuro.

Freud enquanto neurologista positivista estava mergulhado na cena da medicina e, enquanto médico, encontrava-se em uma das profissões de maior prestígio na cena social. Porém, ao fundar a psicanálise, Freud se torna alvo de diversas críticas profissionais e pessoais, da comunidade médica e da sociedade em geral. Alguns motivos que mobilizam essas críticas já foram abordados aqui, porém, cabe ressaltar um outro fator

capaz de tornar esse saber repulsivo. Trata-se da importância que a psicanálise oferece às questões da sexualidade.

Para Freud, as questões referentes ao sexual são capazes tanto de produzir adoecimento dos sujeitos, quanto de se tornarem responsáveis por boa parte da energia que esses despendem nos mais elevados produtos culturais (FREUD, 2014/1916). A sexualidade está sempre envolta de obscuridade e é objeto alvo da repressão, como mostra a própria teoria freudiana. Nesse ponto, a psicanálise estima algo considerado sujo e, dessa forma, foi considerada como um saber obscuro.

O projeto freudiano se formou, a princípio, de forma tão confusa quanto se espera de um médico positivista começando a desenhar as implicações de um sujeito constituído pela linguagem. Sobre esse aspecto, não temos dificuldade de pensar inúmeras críticas às formulações freudianas. Porém, para além das questões teóricas, a psicanálise, tal como a teoria heliocêntrica, cometeu o erro, ou o acerto, de tocar em um ponto de obscuridade aos ideais narcísicos humanos:

Há dois ou três séculos, a filosofia ocidental postulava, explícita ou implicitamente, o sujeito como fundamento, como núcleo central de todo conhecimento, como aquilo em que e a partir de que a liberdade se revelava e a verdade podia explodir. Ora, parece-me que a psicanálise pôs em questão, de maneira enfática, essa posição absoluta do sujeito (FOUCAULT, 2002, p.10).

Nessa direção, Freud aponta algumas reações adversas à sua teoria, as quais dizem justamente sobre esse aspecto em que a psicanálise questiona a percepção do sujeito como absoluto. No texto *As resistências à psicanálise* (2011/1925), ele disserta sobre as grandes discordâncias epistemológicas de sua teoria com outras teorias vigentes, para em seguida afirmar:

Esse estado de coisas é suficiente para explicar a acolhida irritada e relutante que a psicanálise teve nos círculos científicos. Mas não permite compreender como se pôde chegar, na polêmica, àquelas explosões de indignação, de escárnio e desdém, ao abandono de toda lógica e do bom

gosto. Tal reação faz supor que outras resistências além das puramente intelectuais foram ativas [...] (p.259)

O Eu é colocado em suspeição através da teoria psicanalítica. Assim como na categoria do grotesco, a ênfase se estabelecia no descontrole e não na soberania dessa consciência poderosa. “[...] A concepção psicanalítica da relação entre o Eu consciente e o superpoderoso inconsciente representa uma séria ofensa ao amor-próprio humano” (FREUD, 2011/1925, p.265). Isso se faz, contrapondo a mitologia iluminista, pois, inserido nessa perspectiva, a razão seria o personagem que colocaria o véu sob a “verdade” do sujeito.

O obscuro dessa discursividade sobre o sujeito pode ser percebida, também, pelos próprios caminhos que a utilização da teoria freudiana tomou ao longo do tempo. Na forma pela qual a teoria foi tomada, muitas vezes, como mais um saber focado no indivíduo, mais uma psicologia do Eu. Encontra-se principalmente na maneira em que a psicanálise foi abordada nos Estados Unidos, muito bem acolhida a princípio, para posteriormente se tornar asséptica, despida de toda sua possibilidade transgressora: “Assim é que não se sabia que era uma falsificação querer tornar tranquilizador o *Unheimlich*, dado o pouquíssimo tranquilizador que é o inconsciente” (LACAN, 2003/1967, p.329).

Lacan foi um dos teóricos que se opôs veementemente a esses caminhos assumidos pela psicanálise, tentando recuperar aquilo que realmente trazia a obscuridade da teoria freudiana. Ele nota justamente sobre o conceito de Eu uma tentativa de mantê-lo no lugar tradicional o qual ele ocupa na modernidade. Mas se Freud teoriza o Eu, é somente para descentrá-lo do sujeito:

Freud introduziu a partir de 1920 as noções suplementares, então necessárias para manter o princípio do descentramento do sujeito. Mas longe de ser entendido como devia, houve uma abalada geral, verdadeira libertação dos escolares - Ah! ei-lo de volta, esse euzinho boa-praça! Ei-nos de novo norteados - Voltamos para as trilhas da psicologia geral. (LACAN 2003/1967, p.19).

Diante desse cenário, reconhecendo a recorrência pela qual invoca-se novamente o indivíduo como resposta para questão do sujeito, Lacan se pergunta “A que necessidade interior responde o fato de dizer que deve haver em algum canto um *autonomous ego*?” (LACAN 2003/1967, p.19).

## 9 REBAIXAMENTO: A ESTÉTICA DO GROTESCO

Recorremos ao grotesco aqui, pois consiste em um termo conceitual do campo da estética que veio designar justamente os objetos artísticos que deslizam entre aquilo que há de mais ignóbil a ser mostrado. Aquilo que culturalmente é considerado como não elevado encontra-se desvelado nessa estética. Os temas escolhidos para constituir as obras podem ser temas socialmente “baixos” que realizam composições grotescas, mas também podem ser temas cotidianos ou elevados representados de maneira disforme, caótica ou monstruosa.

Sendo assim, percebemos que a estética grotesca trata justamente do obscuro, se interessa por aquilo que é repulsivo. Se pelo constante aparecimento e valorização um objeto possa vir a adquirir um lugar social unicamente de prestígio, já não consistiria mais em uma expressão dessa categoria estética. O termo aparece como a derivação da palavra *grotta* (gruta), usada originalmente para se referir a uma espécie de ornamentação desconhecida no século XV, encontradas em escavações realizadas em Roma (BAKHTIN, 2008; KAYSER, 2013). Porém, seu conceito começa a ganhar contornos mais definidos no século XVIII através de referências à *commedia dell'arte* e ao artista Pieter Brueghel (1525-1569).

As expressões a que são atribuídas comumente à definição de grotescas não são, de forma alguma, exclusivas da arte moderna. Podemos encontrá-las em diversos períodos, seus elementos já estão, por exemplo, nas comédias gregas, às quais Aristóteles (2015/335-323 a.C.) afirmava tratar de homens piores do que nós, enquanto a tragédia, de homens melhores do que nós.

O grotesco sempre teve alguma presença na arte, principalmente nas expressões populares. A questão é que nem sempre teve o reconhecimento como arte, pelo menos não no campo de destaque que seria a suposta “alta arte”. É justamente no contexto de uma crítica a hierarquização das temáticas e ao *nomos* da arte acadêmica, que o grotesco ganhará força enquanto uma categoria estética a ser pensada e valorizada.

Os autores Sodré e Paiva (2002) atribuem a Victor Hugo a introdução do grotesco enquanto categoria estética, pelas ideias que Hugo propôs em seu prefácio do livro *Cromwell* (1827). Todavia, como consideramos, aquilo que foi demarcado como grotesco, já tinha presença

no campo da arte e, de alguma forma, nos discursos da estética. Então, existem divergências sobre quem teria realmente introduzido o grotesco enquanto categoria.

Independente disso, Victor Hugo indicou a presença dos elementos grotescos dentro da arte e exaltou a importância dessas expressões: “O grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (HUGO, 2010/1827, p.31). Hugo faz isso quase como um manifesto, acreditando não ser possível excluir do campo artístico tudo aquilo que não fosse elevado, pois haveria toda uma riqueza perdida nessa seleção. Inclusive, seria na possibilidade da convergência dessas temáticas opostas que se produziriam as grandes obras: “[...] é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio” (HUGO, 2010/1827, p.28).

A defesa que Victor Hugo faz desta categoria não deixa de mobilizar algo obscuro para os cânones acadêmicos. No prefácio, estão presentes críticas severas ao modelo da literatura regulada pela academia, em suas exigências às formas de se fazer arte: “Os críticos da escola escolástica põem seus poetas numa singular posição. De uma parte, gritam sem parar: ‘imitem os modelos!’ – De outra, tem o costume de proclamar que ‘os modelos são inimitáveis!’” (HUGO, 2010/1827, p.62). Assim, o discurso de Hugo responde, contrapondo essa tradição do regime poético da arte.

A valorização do grotesco também constitui uma resposta à arte do belo, “[...] da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante” (KAYSER, 2013, p.30). Nesse ponto, cabe entender que o grotesco consegue ascender como uma estética possível, que adentrou a cena da arte moderna e constituiu seu valor saindo da obscuridade do campo artístico. Porém, isso não quer dizer que seus temas deixem de ser obscuros em outros campos. Caso deixassem, já não tocariam a estética grotesca. Permanece uma arte que encontra potência nos objetos obscuros que se escondem socialmente. Assim, é constituída essa categoria na arte como a cena do obscuro, o lugar do olhar para a *abscene*.

Os capítulos seguintes discutem os três aspectos escolhidos para pensar a relação entre a categoria do grotesco e a proposta teórica da psicanálise: animalidade, loucura e onirismo. Os três se apoiam na presença de algum elemento específico que podemos encontrar na estética grotesca. Em seguida, analisamos essas expressões tendo como referência a discussão teórica realizada sobre o ideal humano da modernidade. Procuramos, então, articular esses elementos em relação ao discurso psicanalítico sobre o sujeito, através do gesto de leitura de que ambos os



campos intencionam abordar, à sua maneira, algo que esteve obscuro no ideal da modernidade.

## 10 HUMANIDADE E ANIMALIDADE

*Ao passar as fronteiras ou os fins do homem, chego ao animal: ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si-mesmo.*

(Jacques Derrida,  
2002)

Em uma fatídica obra do início do século XX, um homem é capaz de se transformar em um inseto gigante do dia para a noite sem maiores explicações. Como o desbalanço de uma fronteira tênue, sua humanidade se metamorfoseia nesse repulsivo ser. Não há uma causalidade explícita que desencadeia tal transformação, mas o absurdo desse acontecimento não deixa de estar acompanhado por uma estranha naturalidade dos eventos que se desvelam e uma inquietante indiferença do narrador. Em *A metamorfose* (1915) somos convocados a ser olhados pelo caótico e pelo repulsivo dessa situação. Franz Kafka simplesmente nos lança, logo em suas primeiras palavras, que “certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”.

A animalidade e monstruosidade adquiridas nessa transformação colocam o protagonista em uma situação complexa. Podemos facilmente entender o desgosto desse evento. Porém, sobre os diversos aspectos que essa metamorfose poderia prejudicar Gregor, o que se impõe de forma imediata são os impedimentos que essa nova configuração oferece ao seu trabalho.

O gerente de sua firma, na qual trabalhava como um caixeiro viajante, vai à casa de Gregor questionar a família sobre o motivo pelo qual ele perdeu o trem da manhã. As palavras da mãe do protagonista, a qual ainda não tinha descoberto a situação do filho, rapidamente defendem seu compromisso em relação aos afazeres: “Ele não está bem, acredite em mim, senhor gerente. Senão como Gregor perderia um trem? Esse moço não tem outra coisa na cabeça a não ser a firma”.

O aspecto animalesco se interpõe ali para fora do controle de Gregor, faz aparecer a falha nessa humanidade que procura administrar seu cotidiano de forma constante. Algo acontece nesse corpo instável, sujeito à repentinas mudanças, que contesta essa “cabeça” que só se volta para os afazeres da firma. Muito se especula sobre a estranha obra de Kafka, sobre os aspectos metafóricos dessa transformação em relação ao ser humano, assim como a relação entre o personagem e autor nessa posição de rejeito diante de sua família. De qualquer forma, é notável justamente o caráter de interrogação da obra que parece estimular essas especulações.

O protagonista de Kafka não inspira uma identificação como um herói épico o faria, também não podemos dizer que a narrativa nos distancia dele ao nível do cômico. Pela trajetória descritiva das experiências de Gregor, estamos próximos do protagonista, mas uma aproximação dificilmente tranquila, um familiar estranho (*unheimlich*). Ele está metamorfoseado em um ser animalesco, não se tratando de qualquer animal, mas justamente uma forma semelhante aos monstruosos insetos, os quais dificilmente conseguimos atribuir alguma virtude.

Se somos interrogados nessa intimidade com o ser repulsivo que a narrativa proporciona, também não deixamos de ficar inquietos com as trajetórias dessa narrativa e os sentidos que poderíamos atribuir aos acontecimentos. O que se passa com o protagonista é digno das punições atribuídas pelos deuses gregos no contexto da tragédia, porém ali não há uma causalidade, nem uma narrativa moralizante. Há antes o caótico dessa situação que nos deparamos logo ao início do texto.

Os dois aspectos dizem algo constantemente atribuído nos discursos estéticos sobre o grotesco. Por um lado, há uma narrativa que joga com uma desordem da realidade comum, ao mesmo tempo, há a presença do animalesco que é apontado como um elemento central dessa categoria. Sodré e Paiva no livro *O império do grotesco* (2002) percebem a centralidade desse aspecto. Consideram que, diante da diversidade de pontos de vista sobre o grotesco, o que se colocaria como o ponto de convergência é “a tensão do limite (ou da reversibilidade) entre o homem e o animal” (p.61).

É esse limite tenso que nos deparamos na obra de Kafka, talvez melhor expresso na palavra “reversibilidade”, sendo que ali o humano é transfigurado em animal da noite para o dia. Kayser (2013) em seu apanhado histórico sobre o grotesco, ressalta momentos em que a definição dessa categoria partilha da visão de Sodré e Paiva. Nessas concepções, a mistura entre o humano e o animal, culminando no monstruoso, torna-se a característica mais importante do grotesco. Como

constitui a própria proposta de Kayser, o autor deixa claro que essa percepção não se mantém estática nos deslizos dos discursos deste conceito estético.

É possível questionarmos, então, o porquê desse elemento animalesco na estética grotesca. Não admitimos em nosso gesto de análise pensar qualquer característica inerente dos objetos de arte, sendo assim, nada é grotesco em si. Da mesma forma, não é possível pensar que a animalidade seja um elemento que por si só pertence à essa categoria, trata-se de um determinado sentido, em meio aos sentidos possíveis, em que o animalesco acaba por invocar uma obscuridade.

Partindo dessa perspectiva, o animal e o animalesco são capazes de ocupar diversas posições. Reconhecemos, por exemplo, que os seres híbridos da mitologia egípcia não dizem da mesma animalidade invocada pelas obras grotescas do século XX. Imagens por vezes muito semelhantes adquirem significações diferentes por aquilo nos olha para além do que vemos. Cabe questionar, então, de que forma a animalidade faz eco diante desse mito moderno de exaltação da figura humana.

Sobre isso, reconhecemos que o antropocentrismo sobre o qual o mito moderno está pautado, não se limita ao ser humano como lugar de interesse central do conhecimento. Há, para além disto, uma ideia de que o mundo converge à figura humana. Nesse caso, essa figura não seria somente o centro das preocupações das ciências e das artes, mas, a própria ordem natural das coisas não escaparia à centralidade dessa figura. Isso significa afirmar que tudo que existe no universo, de uma forma ou de outra, estaria em função do ser humano.

O que, desde início, é necessário para essa concepção, é um lugar privilegiado do humano que não se coloca como um entre outros. Não é mais um objeto que ocupa o espaço, nem mais um ser vivo em meio a seres vivos. Edifica-se uma barreira que atua na manutenção dessa crença e nela há de existir um argumento que divida de forma clara o lugar humano dos outros seres “[...] como um estado de existência do tipo tudo-ou-nada, somente aberto aos membros da espécie humana e, por conseguinte, negado a todos os demais animais” (INGOLD, 1995, p.12). No caso do argumento moderno, a diferença primordial do ser humano está no pensamento, é a consciência de si que garante algum nível de existência que independe da dúvida cartesiana, da mesma forma que acrescenta algo para além daquilo que seria corpóreo na visão dualista.

Intenciona-se, então, uma diferença qualitativa clara entre o pensamento humano e as funções cognitivas animais. Adentrando essa mitologia, tudo aquilo que é animalesco acaba tornando-se um campo de significação denso: “dos clássicos até os dias de hoje, os animais têm

ocupado uma posição central na construção ocidental do conceito de ‘homem’” (INGOLD, 1995, p.1). Sendo assim, recai sobre esse campo muito mais um aspecto de contraste, para definir a humanidade, do que necessariamente a reflexão e a preocupação sobre o que é o animal.

O animalesco acaba, dessa forma, por condensar o negativo do pensamento, que implicaria na presença de uma corporalidade sem consciência, de uma baixeza que não se eleva pela razão e de uma série de atos violentos, obscenos e ridículos que não se controlam pelo processo civilizatório.

Há a presença de um resto nesse animalesco, a parte que sobra e resiste diante da humanidade que se ordenou pela racionalidade. Algo transgredir essa lógica da razão e não cessa de transgredir. Isso pode dizer de algo que é latente no sujeito, mas que também esteve latente em uma discursividade específica sobre o ser humano na passagem para o século XX. Podemos considerar que o romantismo começa a expor uma crise da racionalidade humana, mas que, só teve possibilidade de se expressar de forma mais ampla no campo artístico, quando a arte conseguiu se desvencilhar dos ideais acadêmicos.

Nesse sentido, percebemos esse elemento no grotesco na medida em que ele reflete um olhar diferente para o ser humano. Trata-se de uma retomada da questão do sujeito para além do racional, que parece começar a se expressar de diversas formas nas discursividades da arte e da filosofia. Tal questão latente pode ser expressa no pensamento de Bataille (2017, p.63):

O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana, mas o trabalho não nos absorve inteiramente e, se a razão comanda, nossa obediência nunca é ilimitada. Por sua atividade, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência e, por mais razoáveis que nos tornemos, uma violência pode nos dominar de novo que não é mais uma violência natural, que é a violência de um ser de razão, que tentou obedecer, mas sucumbe, ao movimento que nele mesmo não pode reduzir a razão.

A animalidade, sobre esse aspecto, ocupa um lugar simultaneamente obscuro e fascinante. Foucault (2014/1972) afirma o lugar diferenciado que o animalesco assumiu na modernidade. De forma

que, os estados de desrazão, como nas diferentes expressões da loucura, tornam-se associados ao inumano. Tal pensamento, faz com que o autor afirme que os hospícios do século XVIII tinham certo caráter de zoológico.

[...] é uma espécie de imagem da animalidade que assombra, então, os hospícios. A loucura extrai seu rosto da máscara da besta. Os que são amarrados às paredes das celas não são tanto homens de razão extraviada, mas bestas presas de uma raiva natural: como se, em seu limite extremo, a loucura, libertada desse desatino moral onde suas formas mais atenuadas estão encerradas, viesse reunir-se, por um golpe de força, à violência imediata da animalidade (p.150).

É isso que parece estar em jogo na animalidade invocada pelo grotesco do século XX. Não se trata de reconhecer os efeitos da biologia sobre a subjetividade humana, mas escancarar a “besta humana”. Consiste antes em um gesto de invocar uma figura mítica, uma que condense a desrazão, que expresse a besta que habita o homem e ressalte sua inaptidão de se guiar pela racionalidade.

Justamente por essa via que Victor Hugo (2010/1827) ressalta a importância da estética grotesca. Para ele, a arte do cristianismo sabia expressar o caráter de divisão do homem: “Mostra-lhe que ele é duplo como seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo (p.22). Partilhando dessa perspectiva em suas obras, é que ele consegue juntar os dois conceitos presentes em seu título do prefácio: *Do grotesco e do sublime*.

Para Hugo, a arte não poderia se limitar a representação daquilo que é belo e sublime, a verdadeira riqueza da arte estaria nas possibilidades de contraste. Pois, o sublime só poderia se elevar na medida em que arte também se ocupasse do grotesco:

“O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parda, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos

elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e excitada” (HUGO, 2010/1827, p.33).

Percebemos que o lugar do grotesco para Hugo permanece marcado por uma proposta de elevação. Sendo que, essa categoria ganha função como algo necessário para a elevação do belo e do sublime. Podemos reconhecer que essa perspectiva ainda limitava, de certa forma, a expressão dessa estética. Como considera Bakhtin (2008, p.40): “Hugo enfraquece o valor autônomo do grotesco, considerando-o como meio de contraste para a exaltação do sublime”.

Diferencia-se, de certa forma, daquilo que Sodré e Paiva (2002, p.78) identificam como a função central do grotesco, o rebaixamento. Essa proposta é exposta pelos autores através do termo *bathos*, que diz de uma mudança repentina de algo elevado para algo vulgar: “[...] figura de retórica que expressa o rebaixamento engraçado de um tópico elevado ao lugar comum discursivo”. De qualquer forma, Hugo encontra por essa proposta de contraste e elevação um lugar para o grotesco em sua literatura. Ele não deixa de colocar em evidência um obscuro da modernidade, sendo que, há uma crítica severa às regras vigentes das academias de arte, acompanhada da defesa da presença do grotesco na literatura.

Pela trajetória percorrida em nossa discussão podemos pensar de que maneira o *nomos* acadêmico, juntamente com a exclusividade das temáticas e estéticas elevadas também compõem uma forma de sustentação da unidade do indivíduo. Podemos perceber, na teoria de Kant (2016/1790), que sua conceituação do sublime não deixa de fazer recorrentemente desse sentimento uma evidência da potência da racionalidade humana em detrimento a sua sensibilidade limitada.

Na *Crítica da faculdade do juízo* (KANT, 2016/1790), a estética sublime aparece como aquilo que, pelo seu reconhecimento, revela ao homem sua destinação para além da natureza. Para Kant haveria um desprazer no sublime pela nossa incapacidade em apreendê-lo pela pura sensibilidade. Ao mesmo tempo, haveria um prazer humano que se eleva diante dessa experiência, pois a razão consegue alcançar essa grandeza, a ideia do todo absoluto do sublime: “[...] encontramos em nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem sob si como unidade aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno” (p.110)

É nessa direção que, a mesma obra que crítica a seleção dos temas e estéticas elevadas pelo *nomos* acadêmico, também coloca o grotesco

como uma possibilidade de revelar o caráter dividido do ser humano. Procurar uma outra estética para expressar o sujeito, era também concebê-lo de outra maneira. Isso não quer dizer que a estética do belo e do sublime necessariamente façam ver uma perspectiva específica. Porém, tal como percebemos em Kant, uma leitura específica dessas estéticas parece reiterar um lugar comum da humanidade. Encontramos também outras leituras contemporâneas do sublime que o discutem de forma divergente a essa visão, considerando-o, por exemplo, como uma violência do sem sentido.

Quanto a Hugo, ele encontra na estética do drama a capacidade de se aproximar desse caráter de divisão que ele atribui ao humano. Para ele, a tragédia teria algo do sublime e a comédia o do grotesco. Porém, essas duas estéticas isoladas perderiam justamente a possibilidade de dizer do ser humano: “[...] depois dessas abstrações restará representar: o homem. Depois destas tragédias e comédias, alguma coisa a fazer: o drama” (2010/1827, p.48). O drama se encontraria então como a estética do sujeito duplo, do grotesco aliado ao sublime, aquilo que expressaria simultaneamente, nas palavras de Hugo, a “alma” e a “fera humana”.

A ideia do sujeito dividido parece ser latente no grotesco e é amplamente expressa nas obras artísticas do século XX. Kayser (2013, p.117) cita, como exemplo, essa estética nas peças teatrais do início do século, afirmando que “no teatro grotesco, a cisão tornou-se o princípio geral da configuração humana, sendo anulada, por princípio, a noção de unidade da personalidade”. As situações colocadas nas tramas deslocavam o lugar do indivíduo e, dessa forma, também colocavam o espectador em contato com um estranho para além da familiaridade de uma unidade consistente. Isso ocorre semelhante à obra de Kafka, em que o familiar da rotina é colocado em estranhamento devido a sua peculiar transformação.

É nessa posição que poderíamos discutir o animalesco na estética grotesca. Esse suspende o que há de familiar na humanidade, que está constantemente marcada por sentidos de uma suposta evolução ou de um progresso civilizatório. No lugar disso, ele expõe um ser obscuro, algo com uma forma animal, monstruosa ou híbrida, sendo que, justamente por essa metamorfose, também nos desloca do lugar comum e familiar da imagem especular unitária.

Há uma potência nessas figuras, que ganham expressividade quando nos olham para além do que vemos. O animal não ocupa ali um lugar qualquer, mas uma instância de diálogo com uma memória já estabelecida, um imaginário já alimentado. A expressão de sua obscuridade está na possibilidade do rebaixamento. A simples expressão



de elementos do animal em obra, não necessariamente ganham essa possibilidade de tensionar o indivíduo racional.

As sereias, por exemplo, são seres híbridos que sempre estiveram acompanhados de alguma relação com o perigo, seja pela representação dos temores marítimos, na mitologia grega, ou pela tentação da luxúria no cristianismo. Todavia, nos parece que essa figura não teria o mesmo caráter de tensão para a modernidade, senão pela forma de sereia invertida (Figura 6), como executou o artista René Magritte (1898-1967).



Figura 6 – *Invenção coletiva* (1934) – René Magritte

Fonte: [thesurrealists.org](http://thesurrealists.org)

O nome *Invenção coletiva*, atribuído à obra, parece dizer dessas criações míticas que povoam o imaginário cultural. Ao mesmo tempo, o artista desloca e, cabe dizer, frustra esse imaginário. Há uma crítica de Victor Hugo (2014/1827) às expressões grotescas da antiguidade, para ele, os seres monstruosos desse período estavam sempre envoltos de certa elevação: “Dissimula-se o mais que pode. Os sátiros, os tritões, as sereias, são apenas disformes. As parcas, as harpias são antes horrendas por seus atributos que por seus traços” (p.30). Não poderíamos dizer o mesmo da obra de René Magritte, sendo que a reconfiguração do hibridismo da sereia produz novos efeitos. Nesse caso, perde-se a cabeça. A humanidade desse ser não está em seu intelecto, passando a ser invocada exclusivamente pelas “partes baixas”.

Essa possibilidade de reversibilidade, reordenação e permutação daquilo que “alto” e “baixo”, é determinante na leitura de Bakhtin (2008) sobre a estética grotesca. É isso que o interessa enquanto aspecto político dessa estética. Ele se direciona aos períodos carnavalescos, os quais analisa no contexto da Idade Média, reconhecendo que nesse momento as hierarquias estavam fragilizadas.

Bakhtin parece perceber que os cânones literários e plásticos a partir da renascença sustentam uma determinada forma de corporalidade. A unidade do indivíduo encontra-se reiterada nessa estética clássica:

Esses cânones consideram ao corpo de maneira completamente diferente, em outras etapas da sua vida, em relações totalmente distintas com o mundo exterior (não-corporal). Para eles, o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito. Além disso, é isolado, solitário, separado dos demais corpos, fechado. Por isso, elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo que se relaciona com seu crescimento e sua multiplicação: [...] tapam-se os orifícios, faz-se abstração do estado perpetuamente imperfeito do corpo e, em geral, passam despercebidos a concepção, a gravidez, o parto e a agonia. [...] Coloca-se ênfase sobre a individualidade acabada e autônoma do corpo em questão (2008, p.26)

As palavras de Bakhtin se aproximam muito do que tentamos abordar aqui. A estética acadêmica da arte conduzia suas normas em uma direção, cujo os efeitos parecem implicar na sustentação de uma figura do indivíduo. Através de uma demarcação de presenças e de formas bem estabelecidas, com legibilidade, exigiu dos artistas que reforçassem lugares familiares do imaginário. Bakhtin identifica no realismo grotesco da idade média uma outra forma de corporalidade, a qual os objetos em exposição são aqueles justamente que colocam a unidade do corpo em cheque: as partes erotizadas, os orifícios, os estados corporais mutantes.

Trata-se de uma expressão do Real do corpo, que faz furo no registro Imaginário. Podemos reconhecer, através da teorização dos registros lacanianos, que o imaginário do corpo se constitui como a imagem especular de uma unidade. Porém, para além dessa ilusão especular, há um Real, um corpo que não pode ser simbolizado, o qual

somente se sente os efeitos. Esse corpo não tem limites claros, uma demarcação exata como o Eu tenta constituir, ele é difuso e inconsistente.

Nessa direção, a estética pela qual Bakhtin se interessa propõe uma outra forma de ser sujeito, assim como outra forma de corporalidade para além do unitário: “[...] Esse corpo aberto e incompleto (agonizante-nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas (2008, p.24). Esse lugar onde o corpo humano se confunde com o animal, ou com as coisas, é constituído em um certo despertencimento, fora do lugar do “eu-sou”.

As máscaras carnavalescas, por exemplo, expressam esse estado de despertencimento. Kayser (2013, p.43) considera que essas têm a função de atribuir algo animal a quem as utiliza: “As máscaras como é fácil de compreender, servem de meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco”. Há uma criatura que impera para além do Eu, essa assume o controle no período festivo e está escancarada essa inversão pela máscara. O mascaramento atua aí como a função do véu, como Quinet (2002) nos expõe. É algo que, ao mesmo tempo, tem a função de mostrar e esconder alguma coisa. Desloca-se então a identificação da imagem do Eu cotidiana, velando-a atrás de uma figura nova que opera de outra maneira.

Podemos citar também Pablo Picasso (1881-1973) como um dos artistas do século XX que se interessou pelo hibridismo entre humano e animal. O artista teve um certo fascínio pela figura mítica do Minotauro que se tornou uma temática recorrente em uma série de obras a partir de 1937, chegando a configurar para os historiadores da arte, uma de suas fases artísticas.

A temática escolhida tem alguma proximidade com as escolhas das obras neoclássicas inseridas nas academias de arte. Há uma busca e valorização dos elementos da antiguidade nessa escolha. Porém, algo se mostra diferente ao figurar do Minotauro, que revela um gesto obscuro às temáticas acadêmicas. Como já citado, a antiguidade atuou como um tempo mítico para uma suposta retomada daquilo que seria a “verdadeira arte”. Isso não ocorreu sem uma seleção muito específica sobre os aspectos a serem retomados desse período, tornando-se muito evidente essa seleção nos temas acadêmicos do período neoclássico, na exaltação do humano, na estética do belo e na valorização da racionalidade.

Há então, toda uma antiguidade recalçada nessa proposta, um obscuro descartado dessa memória que cria um esquecimento específico. Se por um lado podemos encontrar os valores da racionalidade, da

verdade e da beleza nas expressões da Grécia antiga, também podemos encontrar elementos que expressam o monstruoso, o carnal e o erótico.

Os valores exaltados na arte acadêmica neoclássica articularam aquilo que Nietzsche (2006/1886) definiu como a face apolínea da antiguidade, sendo a figura de Apolo o deus que condensa a razão, a verdade, o equilíbrio e outros aspectos que se relacionam com o belo clássico. Para Nietzsche, o pensamento ocidental esteve por muito tempo voltado para essa face apolínea. A outra face consistiria em algo dessa antiguidade que foi recalcado e obscurecido, expressões que são denominadas por ele como dionisíacas.

O dionisíaco, semelhante ao seu contraste, faz referência à figura de um deus grego. É atribuído a Dionísio os elementos da embriaguez e da loucura. São diversos os aspectos discutidos por Nietzsche para pensar a relação entre o apolíneo e o dionisíaco. Todavia, talvez um ponto central que se mostra mais relevante para pensar a questão presente, é a ideia de que o apolíneo constitui uma expressão do que Nietzsche se refere como “*principii individuationis*”, ou seja, individuação. O dionisíaco, por sua vez, diria do êxtase, convocaria à uma abertura dessa unidade, a um despertencimento de si mesmo.

[...] lançamos um olhar ao ser do Dionisíaco, que mais ainda se aproxima de nós pela analogia da embriaguez. Ou por meio da bebida narcotizante, que por todos os homens e povos primitivos é cantada em hinos, ou por ocasião do imenso aproximar da primavera, que atravessa toda a natureza cheia de alegria, acordam aquelas emoções dionisíacas, em cujo aumento desaparece o subjetivo sob completo esquecimento de si mesmo. (NIETZSCHE, 2006/1886, n.p.)

O dionisíaco está, então, como uma estética que invoca o sujeito para sair de sua unidade, em oposição ao sentimento apolíneo que conserva essa individuação. Poderíamos pensar da mesma forma sobre o aspecto da animalidade. Invocar a figura do Minotauro é também colocar em questão esse dionisíaco recalcado e o despertencimento que ele sugere. É sobre essa perspectiva que o antropólogo Pedro Romero de Solís (2003), ao abordar a figura do Minotauro na obra de Picasso, reconhece a escolha dessa figura justamente como a expressão da face

obscura e primitiva da antiguidade que não se prende ao ideal de ser humano apolíneo e impecável.

O ser mitológico retratado por Picasso faz ver uma humanidade expressa em seu aspecto híbrido. Para além dessa expressão isolada, podemos reconhecer que esse hibridismo na estética grotesca tem uma obscuridade latente. Esse elemento faz faltar o lugar familiar da humanidade, como um lugar de sustentação daquele que, pela presença da consciência, se autoapreende, com suposto controle sobre a individualidade que o pertence. A animalidade está expressa como um lugar oposto ao “ser” humano, não para cair em uma identificação com o animal, mas para fazer estranhar a familiaridade, colocar em questão o “des-ser humano”.

Confrontado com o animalesco, o humano se encontra questionado sobre os limites de seu lugar ao qual se identifica narcisicamente. Aproximando-nos da proposta teórica de Nietzsche, podemos também reconhecer essa expressão, em seu aspecto dionisíaco, como algo que convoca a despojar-se desses limites bem marcados pelo qual o indivíduo se identifica: “Sob a magia do dionisíaco não só se fecha novamente a aliança entre homem e homem; também a natureza estranha, inimiga ou subjugada, torna a celebrar sua festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (2006/1886, n.p).

Há ainda outro elemento a ser destacado que aparece como recorrente nas figurações do Minotauro realizadas por Picasso. Em algumas obras iniciais o ser mitológico aparece em cenas próximas à descrição de seu mito. Porém, em trabalhos posteriores, o Minotauro está constantemente envolto em erotismo, geralmente acompanhado de figuras femininas, como na obra *Minotauro acariciando uma mulher adormecida* (1933) (Figura7).



Figura 7 - *Minotauro acariciando uma mulher adormecida* (1933) – Pablo Picasso

Fonte: [coleccionesarte.fundacionmapfre.org](http://coleccionesarte.fundacionmapfre.org)

Sobre esse elemento, podemos reconhecer que erótico constitui um campo de constante obscuridade. A obra freudiana nos mostra o quanto esse campo faz marca no sujeito. Ao considerar a noção psicanalítica da sexualidade, o erotismo envolve de forma mais profunda a questão do sujeito sobre o aspecto do “ser” e “des-ser” e não o ato sexual em si. A sexualidade é aquilo que diz da condição de incompletude do sujeito e a forma pela qual ele se articula com mundo através dessa falta constituinte.

Nas discursividades cotidianas, há algo do erotismo que é constantemente atribuído ao animalesco. Como reconhece Bataille (2017, p.118), “[...] a animalidade é mesmo tão bem mantida no erotismo, que o termo animalidade, ou bestialidade, não cessa de lhe estar ligado”. Não é necessário muito esforço para perceber que aquilo que é a sexualidade para os humanos tem muito pouca semelhança com aquilo que está no campo instintual dos animais. Entretanto, é possível notar que o corpo humano assume no ato sexual formas e posturas que divergem do pequeno repertório que costuma dispor no cotidiano público. Por vezes,

essa atribuição se dá de maneira comparativa direta atribuindo a corporalidade desse ato como animalesca. Mas, também para além dessa forma corporal, isso pode ser atribuído por se tratar de algo que o sujeito e a civilização não conseguem dominar e controlar de forma totalizante.

Freud, em seu texto *o Mal-estar na civilização* (2010/1930), expõe o constante conflito entre o processo civilizatório e a sexualidade, afirmando que por mais que a civilização dê limites a esse campo, essa não conseguiria fazer com que o sujeito abdique de satisfações egoístas da sexualidade. Sobraria, ao laço social, se alimentar do próprio erotismo que forma esse laço, ao mesmo tempo que destina lugares possíveis e, em certa medida, limitadores desse campo erótico. O casamento, como uma instituição social, é um exemplo desse processo.

De forma mais atual, não podemos deixar de citar que o erótico ganha também um lugar específico no laço social capitalista. Esse laço destina o erotismo, tal como o faz com a maioria das coisas, ao lugar de objeto de consumo. De qualquer maneira, seja por penitência, contrato ou capital, o processo civilizatório exige um preço pelo erótico. Trata-se daquilo que se pode fazer circular desse gozo pelo campo social. Mas há sempre algo de um Real, algo que não pode ser simbolizado e, portanto, civilizado nessa sexualidade.

A reação diante da presença do erótico, como citado na discussão da obra *Olympia*, nos revela a obscuridade dessa temática para a arte acadêmica. Por sua vez, a discussão sobre a figura do Minotauro permite pensar o erótico como mais um elemento do dionisíaco recalcado por uma arte centrada nas expressões apolíneas. Podemos reconhecer nas palavras de Bataille o erótico como aquilo que convoca ao despertencimento: “Toda operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo” (2017, p.41).

O erótico coloca o sujeito em questão na medida em que o retira desse lugar imaginário de uma unidade fechada, autossuficiente em si mesma, para afrontá-la com uma falta constituinte. Desta forma, o aspecto animalesco e o erótico parecem partilhar da mesma obscuridade: “O homem se desprende da animalidade primeira. Ele saiu dela trabalhando, compreendendo que morria e deslizando da sexualidade sem vergonha para a sexualidade envergonhada, de que o erotismo decorreu” (BATAILLE, 2017, p.55).

A separação com a animalidade e o pudor sobre a sexualidade aparecem articulados no pensamento de Bataille. Sobre essa relação, podemos considerar a teoria psicanalítica, reconhecendo que a própria constituição do sujeito e seu suporte identificatório com o Eu exige algum nível de recalque da sexualidade. Assim, o mesmo recalque da

animalidade que constitui esse lugar de humanidade do sujeito, também é aquilo que faz com que o erótico se apresente sempre como um risco a essa organização imaginária e identificatória do Eu.

Partindo desse gesto de leitura, não seria por acaso que esses elementos convergem nas expressões do grotesco. As figuras animais e as representações das partes ou atos obscenos são aspectos apontados como pertencentes a essa estética (SODRÉ; PAIVA, 2002). Da mesma forma, não podemos pensá-los separados nas representações do Minotauro de Picasso. É na medida em que esses elementos convergem para colocar em evidência a questão do sujeito, que podemos pensar uma relação dessas expressividades com a teoria psicanalítica na passagem para o século XX.

Há diversos aspectos elencados por Solís (2003) para pensar o contexto do período em que Picasso recorreu à figura do Minotauro. Entre esses, o autor destina um capítulo para tratar do desenvolvimento da teoria psicanalítica como influenciador dessas expressões. Ele afirma o interesse dos surrealistas em geral pela perspectiva freudiana e pela ideia do inconsciente como a presença de uma parte irracional que divide o sujeito. Da mesma forma, considera que parte desse interesse seria justamente a escolha de seres quiméricos:

Fue, precisamente, la toma de conciencia de este fondo misterioso, el descubrimiento de esta oscilación entre lo racional y lo irracional, lo que llevó a los surrealistas a interesarse por los seres quiméricos, por aquellas imágenes inquietantes y extrañas que mostraban la doble naturaleza del alma humana (SOLÍS, 2003, p.44).<sup>10</sup>

A divisão do sujeito constitui o aspecto epistemológico central da psicanálise. É o estudo e a conceituação inconsciente que faz com que esse discurso se diferencie das outras formas de pensar o humano.

---

<sup>10</sup> Foi, precisamente, a tomada de consciência desse fundo misterioso, o descobrimento dessa oscilação entre o racional e o irracional, o que levou os surrealistas a se interessarem pelos seres quiméricos, por aquelas imagens inquietantes e estranhas que mostravam a dupla natureza da alma humana.



Marcado por essa divisão, Freud parece colocar o sujeito nesse lugar que Victor Hugo buscava fazer presente pela estética do grotesco.

A besta humana à qual Hugo se refere, diz dessa parte obscura que está para além do controle, da razão e da consciência. Próximo a essa lógica e contrapondo-se a ideia de indivíduo, Freud se utiliza dos conceitos metapsicológicos do Eu, Supereu e Isso, para pensar as diversas forças que atuam simultaneamente sobre esse sujeito dividido. Ao tratar da relação que o Eu estabelece com o Isso, Freud (FREUD, 2011/1923) utiliza justamente o animal como uma ferramenta metafórica. Ele descreve o Isso como um cavalo e o Eu como um cavaleiro que tentar controlá-lo.

O sujeito está então como uma questão em aberto, reconhecemos que ele constitui algo inapreensível e sem delimitações claras. A ideia do Isso freudiano reflete essa forma de conceber o sujeito. A parte nomeada Eu, por sua vez, seria uma parcela que, diante desse algo desordenado, se organiza em uma unidade superficial e consciente: “Um indivíduo é então, para nós, um Id (um algo) psíquico, irreconhecido e inconsciente, em cuja superfície se acha o Eu [...]” (2011/1923, p.30).

O Eu mobiliza-se por esse Isso, é o cavalo que constitui sua força motriz. Porém, sua tentativa de organização ocorre pela necessidade de se ajustar ao princípio da realidade, assim como atender ao ideal determinado pelo Supereu. Esse terceiro elemento metapsicológico diz do ideal do sujeito e é definido por Freud como “[...] o advogado do anseio por perfeição” (FREUD, 2010/1933, p.205). Portanto, ao investir nesse lugar narcísico do ideal do Eu o sujeito procura recalcar aquilo que coloque em risco esse ideal.

Dessa forma, a parte que permanece como esse Isso informe, constitui um obscuro do sujeito. Ali poderíamos localizar algo que, para além da teoria psicanalítica, também é invocado por essa besta humana que está nas expressões grotescas. O Isso não se limita pelo princípio da realidade, não há contradição ou temporalidade nessa instância. Ao mesmo tempo, ele não se limita pelo processo civilizatório, pelo que seria possível no ideal social e moral. A força pulsional é proveniente do Isso, sendo que a forma que o sujeito se mobiliza por ela mostra a potência dessa força ao mesmo tempo que revela sua característica, de certa forma, indomável.

É justamente pela sua incapacidade de ser apreendido pelo simbólico que essa parte ganha o nome de “Isso”. Trata-se então de um Real do sujeito, sendo que a pulsão não tem expressão simbólica ou imaginária em si, somente pode se articular com objetos da realidade de forma desviada. Poderíamos perceber, nessa perspectiva, a animalidade

como uma estética pela qual a arte realizou uma função tantas vezes atribuída a ela. A função de expressar algo sobre o indizível.

Reconhecemos então, que não há uma estética que seja própria do inconsciente, nada pode apreender esse Real do sujeito. Independente disso, alguns objetos parecem ser privilegiados nas expressões do inconsciente. Aquilo que é recalcado vem à tona para o sujeito em forma de sonhos, atos falhos, chistes e sintomas. Essas formações, na medida que organizam expressões desviadas do Real do sujeito, se articulam com objetos. Sendo assim, tal como observado nas expressões grotescas, a animalidade também ocupa um lugar recorrente nas expressões do inconsciente e nas sintomáticas do sujeito.

Os motivos pelos quais isso ocorre já podemos especular por essa discussão. Na medida em que, o lugar identificatório da humanidade, em detrimento à condição animal, já invoca o exercício de recalque da proposta civilizatória. O inconsciente, que constitui o recalcado no sujeito, pode ganhar então um lugar mitificado como algo dessa animalidade perdida. Os insetos, por exemplo, tais como a monstruosa forma que assume o protagonista de Kafka, são tantas vezes objetos fóbicos, sendo atribuídos a eles uma angústia de contato consideravelmente maior do que o mal que esses poderiam de fato nos fazer.

Cabe citar também os ratos, esses partilham com os insetos, como as baratas, um lugar em comum. São criaturas que parecem adentrar pelas frestas e rachaduras em nosso espaço doméstico familiar, sem que consigamos controlar seu aparecimento indesejado. Digamos que constituem caminhos de deslizamentos metafóricos para o próprio funcionamento daquilo que é inconsciente. Tal como descrito por Freud (2010/1915), os representantes do inconsciente se proliferam como que no escuro.

A recorrência do elemento fóbico destinado ao animal faz com que Freud se utilize do termo “zoofobia”. Ele o utiliza para denominar a angústia presente em alguns casos que estão descritos em suas obras. Em *Análise da fobia de um garoto de cinco anos* (2015/1909), Freud descreve uma sintomática de um garoto, o qual a presença do cavalo condensava sua angústia proveniente das relações familiares. Da mesma forma, em *História de uma neurose infantil* (2010/1918) há o relato de um caso em que o sujeito durante a infância tinha episódios de grande angústia diante de animais diversos, mas em peculiar à figura do lobo ilustrado nos livros de contos infantis.

O caso do “homem dos lobos”, como foi posteriormente denominado, envolveu diversas sintomáticas e passagens por diferentes

médicos e psicanalistas. Porém, Freud se debruça de forma mais específica para as interpretações da fobia infantil e para os sonhos em que figura dos lobos estava presente. Após uma longa trajetória, o que Freud identifica como elemento desencadeador da fobia, é a cena do ato sexual presenciada pela criança no quarto dos pais.

As derivações e a complexidade da descrição do caso são diversas. Porém, de forma mais específica, nos interessa as conclusões de Freud sobre o campo de sentidos que deslizam dessa cena para o objeto fóbico. A criança vê nesse ato sexual algo que não compreende, mas observa que os corpos se deformam para além de sua maneira contida cotidiana, transitando então, entre a forma humana ereta e as formas curvadas e abaixadas como os animais. A figura que o gerava particular angústia era justamente a ilustração do conto de fadas em que havia um ser hibridizado, um lobo que caminhava de maneira humanoide.

Tal como discutido sobre a questão do erotismo, percebemos que esse está constantemente atribuído como algo animalesco. A corporalidade humana cotidiana se limita a um certo grupo de disposições e movimentos específicos de uma “boa conduta”. Entre esses, a postura bípede ereta dá ao humano uma vivência de uma corporalidade distante do chão, podendo ser atribuída a essa forma um suposto aspecto mais elevado em comparação aos seres rastejantes que tanto desprezamos. Não ao acaso, tratam-se dos mesmos animais cuja a estética do grotesco tem certa predileção: “[...] os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem (KAYSER, 2013).

Assim como o fazemos em relação a esses seres, a civilização também não deixa de atribuir aos pés certo asco. Esses parecem estar no ponto onde essa vivência elevada encontra o ponto baixo e faz contato com aquilo que é sujo. Não é estranho que essa mesma parte capaz de produzir nojo é também aquela que capaz de tornar-se alvo de um investimento erótico. A psicanálise nos mostra como os dois aspectos comumente andam juntos. Neste corpo que se distancia do chão, seria possível pensar que os pés também carregariam algo desse contato com o “baixo”. Contato que, no próprio processo de constituição, o ser humano é invocado para que se perca, na progressão entre o rastejar, engatinhar e caminhar.

Seguindo essa direção de sentidos, também não seria estranho imaginar que alguém possa vir a considerar os pés como uma parte pouco humana. Contrapondo a essa lógica, temos o gesto de Bataille no texto *Le*

*gros orteil*, para a revista *Documents*<sup>11</sup> (1929). O autor começa sua escrita afirmando o dedão do pé como a parte mais humana do corpo, pois nenhuma outra parte do homem se diferencia tanto de sua correspondência no macaco antropoide. Duas imagens acompanham o texto de Bataille, fotografias de Jacques-André Boiffard (1902-1962), as quais consistem em imagens inquietantemente aproximadas de um dedão do pé.

Podemos perceber o gesto de Bataille e sua grotesca escolha de imagens como algo muito próximo da função da expressão animalesca da qual tratamos. Ao mesmo tempo, o texto não recorre à animalidade, pelo contrário, ironicamente procura aquilo que há de mais humano. Mas o que se produz como efeito permanece no mesmo campo, pois seja pela estética de um hibridismo animalesco ou pela afirmação de um lugar inesperado de humanidade, o que está presente é um estranhamento e rebaixamento do lugar familiar do humano. É congruente nessas duas discursividades, o deslocamento do intelecto como o lugar de pertencimento da humanidade.

O discurso do texto está de acordo com aquilo que é proposto esteticamente na revista *Documents*. Procurava-se transgredir a lógica da semelhança tão presente na arte acadêmica. Para isso, utilizava-se justamente a semelhança como arma. Porém, enquanto a imitação acadêmica parecia reforçar o caráter familiar e legível da realidade, a revista *Documents* se comprometia a mostrar comparações inquietantes. Como constata Didi-Huberman (2015a), são semelhanças que desconcertam. No caso do texto *Le gros orteil*, a elevação da ideia de humanidade é posta em risco na medida em que uma imagem obscura de um dedão é expressa como sua identificação central. Esse sentimento é espertamente descrito no texto de Bataille (1929):

Aveugle, tranquille, cependant, et méprisant étrangement son obscure bassesse, un personnage quelconque prêt à évoquer en son esprit les

---

<sup>11</sup> Revista de arte surrealista editada por Georges Bataille, quinze volumes publicados, nos anos de 1929 e 1930. Carregava em sua proposta os ideais do regime estético das artes, procurando retirar do campo artístico qualquer regulação por valores morais ou hierarquização de temáticas. Continha imagens e textos implicados em adquirir um potencial desconcertante.

grandeurs de l'histoire humaine, par exemple quand son regard se porte sur un monument témoignant de la grandeur de son pays, est arrêté dans son élan par une atroce douleur à l'orteil parce que, le plus noble des animaux, il a cependant des cors aux pieds, c'est-à-dire qu'il a des pieds et que ces pieds mènent, indépendamment de lui, une existence ignoble.<sup>12</sup> (p.300).

Então, o que encontramos em comum entre o texto e o elemento animalesco na estética grotesca é a tentativa de tornar *unheimlich*. Nos dois casos o que está em jogo é o deslocamento de lugares entre o familiar e o estranho, tanto pela via da aproximação do que é aparentemente distante, quanto do distanciamento do que é supostamente próximo. De um lado temos a presença de uma animalidade que nos assombra com seu limite e sua reversibilidade, nos mostrando aquilo que percebíamos estranho como algo próximo. Do outro lado, somos confrontados com a ideia de humanidade por uma via obscura, provocando um estranhamento daquilo que considerávamos como familiar.

É por esse gesto de leitura que podemos considerar que o discurso psicanalítico e o elemento animalesco estão circulando o mesmo aspecto pulsante na passagem para o século XX. Ambos convocam a um estranhamento do imaginário do indivíduo, para cindi-lo em uma posição deslocada de suas virtudes racionais, ordenadas e conscientes. Tanto a figura mítica da “besta humana”, quanto a teorização do inconsciente, retiram a máscara do Eu como idêntico ao sujeito. Há uma abertura da questão do sujeito, na medida em que a superfície do Eu não é mais sua resposta fechada.

---

<sup>12</sup> Na tradução do autor: Cego, no entanto, calmo, e desprezando estranhamente a sua obscura baixaza, um personagem que está pronto para evocar em sua mente a grandeza da história humana, por exemplo, quando seu olhar é direcionado para um monumento que ateste a grandeza de seu país, é interrompido em seu ímpeto, por uma dor atroz no dedo do pé, porque, o mais nobre dos animais, ele tem, contudo, calos nos pés, isto é, ele tem os pés e esses pés conduzem, independentemente dele, uma existência ignóbil.

## 11 RAZÃO E LOUCURA

*A histeria, em todos os momentos de sua história, foi uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem.*

(Didi-Huberman, 2015)

Tal como reconhecemos no elemento animalesco, a loucura também partilha um lugar obscuro em relação aos ideais da modernidade. O conceito de loucura já ocupou diversos sentidos no laço social durante a história, como é muito bem exposto e detalhado na obra *História da loucura* (2014/1972) de Michel Foucault. O livro descreve que a partir da Renascença a loucura começa a adquirir um sentido específico, passando a se articular diretamente com a ideia de racionalidade.

Os delírios do louco já tiveram um valor de verdade sobre uma ordem superior. Seja na causa da loucura ou no conteúdo de seu discurso, essas costumavam indicar algo das punições divinas ou das forças demoníacas. Adquirindo uma outra perspectiva, a relação da loucura com a ideia de racionalidade é estabelecida na Idade Moderna, porém, essa relação não ganhou imediatamente um caráter de pura oposição. No período da Renascença, a loucura constituiu também parte da racionalidade, havia uma razão própria da loucura, assim como toda razão necessitava dela: “Loucura e razão entram numa relação eternamente reversível que faz com que toda a loucura tenha sua razão que julga e controla, e toda razão sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória” (FOUCAULT, 2014/1972, p.30)

Foucault indica uma mudança dessa perspectiva no período que ele denomina em sua obra como período clássico. Acaba por identificar no pensamento de Descartes uma forma pela qual a loucura ganhou um outro lugar. Nessa outra percepção, a estaria muito menos distribuída entre todos os sujeitos, constituindo um campo exclusivo e, portanto, excludente de alguns.

Através da dúvida direcionada a sensibilidade e o cogito cartesiano, a loucura acaba por diferir do erro ou da ilusão. Descartes no *Discurso do método* (2001/1637) põe em dúvida tudo aquilo que o ser

pensante pode considerar como existente. Ao mesmo tempo, afirma que, independente de toda a dúvida, ainda deveria necessariamente existir um ser que pensa e que é capaz de duvidar. É essa perspectiva que o faz afirmar que, para além de qualquer possibilidade de erro sobre a existência das coisas, “penso logo sou”.

Para Foucault (2014/1972), isso demarca um lugar claro destinado ao louco e ao ser de razão. O louco está desprovido da racionalidade tanto para chegar a verdade quanto para duvidar dos erros na tentativa de apreensão dessa. Por sua vez, o indivíduo racional pode ter dificuldades com a apreensão da verdade, entretanto, esse poderia somente cair no lugar do erro ou da ilusão: “[...] não se pode supor, mesmo através do pensamento, que se é louco, pois a loucura é justamente a condição de impossibilidade do pensamento” (FOUCAULT, 2014/1972, p.46)

Essa mudança de sentido da loucura coloca os sujeitos sobre os quais ela é atribuída em um lugar obscuro. São aqueles dominados pela completa desrazão. É dessa maneira que esses podem ser excluídos do convívio social, como se não pudessem partilhar desse laço, também, como se não fossem inclusive criaturas desse próprio laço.

Entretanto, de forma mais enfática, aquilo que a exclusão desses sujeitos implica está ainda para além de seu isolamento. A partir do momento em que a loucura é excluída do campo da racionalidade, afirma-se também a possibilidade de uma completa e esclarecida sanidade. Tal como a figura do animal, a qual sustenta a ideia de humanidade, a figura do louco também sustenta por contraste a figura do indivíduo racional. “Com isso, o perigo da loucura desapareceu no próprio exercício da razão. Esta se vê entrincheirada na plena posse de si mesma, onde só pode encontrar como armadilhas o erro, e como perigo, as ilusões” (FOUCAULT, 2014/1972, p.47).

Cabe ressaltar o próprio caráter ilusório desse pensamento, na medida em que ele propõe sentidos convenientes aos sujeitos que se acreditam dotados de racionalidades livres dos males da desrazão. Acaba por constituir, então, uma questão de presença ou ausência, sendo que o sujeito pode ou não estar dotado de razão. Mas, uma vez que se é um ser racional, esse tem a posse de si mesmo, se pertence através dessa garantia, eu penso logo eu sou.

Não é difícil perceber como a lógica egoíca impera nessa situação. Na tentativa de ser idêntico à sua consciência, o sujeito cria um campo de recalque sobre tudo aquilo que escapa a unidade de identificação que ele cria. A pluralidade de vozes que o constituem se apaga, ele se torna dono e origem do próprio discurso. Esse discurso deve ser coerente e excluir

tudo aquilo que o coloca em contradição diante dos paradoxos de sua própria experiência subjetiva.

Ao mesmo tempo, no laço social, aqueles que falham em expressar essa unicidade acabam por denunciar essa condição precária do racional. Deve caber a esses um lugar obscuro, pois é necessário que sua falha não coloque em questão a própria unidade do Eu. Sendo assim, esses seres obscuros, assim como o discurso que colocam em circulação, também devem ser recalçados.

O que podemos pensar disso, é que as instituições de isolamento da loucura ocupam uma função no laço social que não se limita a exclusão desses sujeitos obscuros. Os muros que dividem a internação do ambiente externo atuam também em seu aspecto simbólico. Esses não somente mantêm a loucura dentro, mas também instituem nesse ato um lugar de sanidade para aqueles que estão para fora desses muros. Ao afirmar e invalidar o discurso da loucura, outros discursos se validam como aqueles que supostamente teriam controle e razão no que dizem.

Foucault (2014/1972) ressalta, inclusive, um certo lugar social que parece sempre ser ocupado por alguns sujeitos. Ele demonstra como a figura do louco veio substituir outros seres obscuros em instituições de isolamento durante a Idade Média: “O classicismo inventou o internamento, um pouco como a Idade Média a segregação dos leprosos; o vazio deixado por estes foi ocupado por novas personagens no mundo europeu; são os ‘internos’” (p.53).

É notável como o aspecto identificatório da “normalidade” oferece um estatuto de algo familiar à realidade e à percepção subjetiva do sujeito. Para sua manutenção é necessário sustentar esses “seres estranhos” como contrastantes. Aí está o *unheimlich* da loucura, na medida em que essas estranhezas não nos são tão distantes assim. Elas fascinam e aterrorizam, quer-se saber mais, mas também é necessário calar. Isso para que não se escute aquilo que não se quer ouvir: que nos mais distantes delírios do louco, há aquilo que faz eco na suposta subjetividade comum.

É por esse perigoso aspecto do estranho que se faz mais do que considerar a loucura como um outro discurso. Ela deve ser anulada, não deve dizer de nada, mais especificamente, nada de nós. As práticas de internação corroboram essa perspectiva, sendo que a garantia do “ser” racional está no “des-ser” da loucura: “O internato é a prática que melhor corresponde a uma loucura sentida como desatino, isto é, como negatividade vazia da razão; nele, a loucura é reconhecida como não sendo *nada*” (FOUCAULT, 2014/1972, p.249). Mas há algo na loucura que não cessa de questionar, sua obscuridade permanece pulsante.



A ciência médica se desenvolveu de forma profunda durante o período moderno. Todavia, esse saber era interrogado diante de algumas questões do sujeito que se expressavam em quadros patológicos. A tentativa médica, a partir do iluminismo, era de que tudo se pudesse entender, que o humano fosse reduzido a uma série de funcionamentos maquínicos ordenáveis. As especulações sobre os conteúdos e funcionamentos do que seria o sistema nervoso direcionavam esse saber na tentativa de se chegar a essência da subjetividade humana. Uma essência que não poderia ser uma qualquer, mas uma essência fisiológica, inteligível em um nível observável e mensurável.

É notável que, os campos de conhecimento que tiveram grandes avanços na modernidade, tentaram utilizar suas epistemologias e metodologias na apreensão de cada vez mais objetos de estudos. Por exemplo, as ciências humanas, como a psicologia e a sociologia, foram constituídas em tentativas de reproduzir as mesmas lógicas de mensuração, classificação e controle de seus objetos, tal como eram feitos nas ciências ditas exatas. Da mesma forma, a medicina tentou sustentar os mesmos recursos do conhecimento fisiológico para diagnosticar e tratar os obscuros “quadros” da loucura.

Entretanto, haviam determinadas sintomáticas que resistiam a apreensão por essas formas de conhecimento. Tal questão não deixava de constranger essa tentativa do saber médico. Uma sintomática em especial frustrou insistentemente os olhares médicos sobre as questões da loucura. Um mal que se expressava de forma quase epidêmica no século XIX, ao qual só se podia atribuir um nome, justamente por não poder dizer muito mais sobre.

Tratava-se da histeria, uma face da loucura que acometia em sua maioria as mulheres. Suas sintomáticas eram diversas, transitando pelo corpo entre paralisias de membros, cegueiras, ataques epiléticos, fortes descargas emocionais, recusa de alimentos e tantos outros. Esse mal dinâmico, que parecia escapar da fixação, refletia justamente em uma impossibilidade de ser aprendido em uma causalidade localizada e única.

Era de tal forma quase como se os pacientes enganassem o médico sobre os males que os afligiam. Ao mesmo tempo, um pouco de contato com esses quadros, revelava que esses sujeitos padeciam de sintomas para além de qualquer fingimento, oferecendo, por vezes, respostas fisiológicas congruentes com danos mecânicos ao corpo.

Na presença da histeria o fisiologista era obrigado a desconfiar não só do sujeito. Dessa forma, se mostrava também enganador o lugar em que ele justamente procuraria a exatidão, despida de todas as impressões contaminadas da subjetividade. O corpo mostra que também é capaz de

“simular”, padecer de algo para além de seu funcionamento fisiológico. “O fracasso consistia nisto: a loucura mudava de forma, até em 93% dos casos se quisermos (ver a histeria), mas nunca era inteiramente curada, na Salpêtrière nem em outros locais” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 25)

A histeria tornou-se então, como nos diz Didi-Huberman (2015b), o “bicho-papão” dos médicos. Enquanto tentou-se atribuir à histeria somente o caráter de uma problemática biológica, foi necessário especular e criar diversos discursos sobre o corpo, por vezes risíveis quando percebidos com certo distanciamento histórico. Constantemente esse corpo aparecia descrito como dotado de líquidos, vapores e calores não especificados, que pelo seu movimento excessivo ou ausência de movimento, causavam os sintomas histéricos.

Foucault (2014/1972) cita uma série dessas discursividades que tentaram abarcar a histeria. Sempre extremamente inespecíficas, propositalmente dúbias em suas significações e contraditórias entre si. Por vezes, afirmava-se que os “líquidos” do corpo não circulavam por terem uma espessura exacerbada, causando as conversões histéricas. Em outros momentos, afirmavam o contrário, uma fluidez excessiva de tudo aquilo que é corpóreo. Nesse último caso, movimentos acelerados e extravagantes desencadeavam essas sintomáticas que eram tão expressivas quanto.

Talvez, de forma mais frequente, aquilo que podemos pensar como uma imagem recorrente atribuída por esses discursos à histeria, é a ideia de algo que vem ebulir da interioridade para a externalização do corpo: “Muito frequentemente, a histeria foi entendida como o efeito de um calor interno que espalha através do corpo uma efervescência, uma ebulição ininterruptamente manifestada por convulsões e espasmos” (FOUCAULT, 2014/1972, p.280).

Foucault ressalta também a utilização do termo “irritação” para se referir aos males histéricos. A forma dúbia como era utilizada essa palavra parecia atender de forma conveniente a necessidade de se juntar as expressões da histeria com uma causa orgânica de suas sintomáticas. Um sistema nervoso “irritado” dizia, ao mesmo tempo, de uma problemática danosa nos órgãos, assim como, de uma característica do sujeito: “[...] De um lado os doentes nervosos são os mais irritáveis, isto é, os mais sensíveis: tenuidade da fibra, delicadeza do organismo mas também uma alma facilmente impressionável, coração inquieto, simpatia demasiado acentuada por tudo que ocorre a sua volta” (2014/1972, p.292).

Outra questão frequente era a atribuição da histeria como um mal uterino. Essa explicação tem marca na palavra que denomina a sintomática, que se refere na língua grega a esse órgão. É notável um

aspecto de fácil adoção dessa causalidade, uma vez que essa mantinha a doença nos campos de conhecimentos orgânicos, ao mesmo tempo em que solucionava a questão da presença majoritária dessa sintomática nas mulheres. Pois, reconhecer as sintomáticas histéricas fora desse campo implicaria necessariamente em admitir a existência de um lugar social insustentável do feminino.

Todavia, devido as multiplicidades de deslizes dos sintomas, também foi necessário pensar que esse mal poderia transitar pelo corpo. Assim, também foram atribuídas causalidade que envolviam órgãos e partes nervosas mais centrais e com maior comunicação com a totalidade do corpo: “Não se trata tanto de escapar à velha localização uterina, mas de descobrir o princípio e as vias do percurso de um mal diverso, polimorfo e assim disperso através do corpo” (FOUCAULT, 2014/1972, p.285).

Há algo nesse pensamento que nos parece familiar, esse “mal” polimorfo disperso pelo corpo está muito próximo do que poderíamos identificar como a dinâmica pulsional. Não seria difícil reconhecer que todas essas substâncias adotadas, entre calores, vapores e líquidos dispersos pelo corpo, são formas de tentar trazer e localizar no campo da fisiologia um funcionamento de um corpo marcado pelo desejo e pela palavra.

É essa tentativa que permanecia, o esforço em trazer as sintomáticas da histeria, as quais horrorizavam em suas expressões, para um campo já familiar ao discurso médico: “É que a histeria, essencialmente, era uma grande bofetada de paradoxos assentada na inteligibilidade médica (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.106). Tal situação configurava o trabalho com esses sujeitos em uma série de experimentos torturantes em busca de explicações que não viriam.

Não seria porque a histeria não se mostrava, pelo contrário, as histéricas gritavam e faziam “performances”, seus corpos e discursos diziam algo, mas algo que não queria se escutar. Deveria haver outra explicação para aquilo que pulsava nesses corpos: “O bicho-papão era segredo, ao mesmo tempo que era excesso devasso; o bicho papão era uma desdita do desejo feminino, sua parte mais vergonhosa” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.104).

Então, as tentativas repetidas de apreensão dos quadros históricos se mostraram como agentes de uma finalidade oposta. Parece que quanto mais a medicina se dedicava ao seu estudo, mais encontrava formas de se afastar daquilo que estava realmente em questão, a saber, o sujeito. Uma das personificações dessa insistência está na figura do médico Jean-Martin Charcot (1825-1893). Didi-Huberman (2015b, p.40) considera

que Charcot foi o médico que redescobriu a histeria, mas que o fez somente como um diagnosticador: “isolou-a como objeto nosológico puro”.

O trabalho de Charcot está marcado pelas observações e aulas voltadas aos casos de histeria. A abrangência de seu material descritivo revela uma carreira destinada ao estudo desses quadros. Todavia, como nos aponta Didi-Huberman (2015b), a mesma abrangência traz marcas de uma negação em relação a esse objeto de estudo: “Falo em negação porque, na clínica charcotiana relativa à histeria, tudo traz a marca de uma ideia fixa” (p.41). Uma ideia justamente de encontrar uma causalidade única, orgânica e apreensível para a histeria.

Implicado nessa ideia fixa, em um exercício de evitação, Charcot realizava descrições e relatos dos quadros histéricos. Uma vez que não podia apreender sua causa, limitava-se a medir e descrever cada uma de suas expressões. Assim, os materiais produzidos sobre esse quadro eram vastos, porém pouco diziam sobre esse. Talvez, mais especificamente, pouco escutavam desse dizer da histeria.

Charcot encontrou na fotografia uma forma de manutenção desse lugar do observador dos quadros histéricos. A fotografia encarnava esse ideal do olhar da ciência, um olho que não deforma o que é visto pela subjetividade e capta a aparência de forma fria. O que encontramos de resultado dessa relação entre o cientista e a fotografia é um grande acervo de imagens dos corpos histéricos (Figura 8).

Didi-Huberman em seu livro *A invenção da histeria* (2015b) se ocupa de olhar para essas produções fotográficas e pensar esses acontecimentos. O autor se diz “quase obrigado a considerar a histeria, tal como foi fabricada no século XIX, como um capítulo da história da arte” (p.22). Isso não significa atribuir as fotografias de Charcot o lugar de obra de arte. Além disso, o autor não parece se ocupar dos limites daquilo que é ou não arte nesse texto. Todavia, tal como nos interessa aqui, há algo a ser olhado como produto da relação entre o discurso científico e o discurso histórico.



### DÉBUT D'UNE ATTAQUE

Figura 8 – *Debut d'une attaque* (Início de um ataque) (1878) – Paul Regnard

Fonte: *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.

A histeria do século XIX não pode ser concebida somente como uma sintomática que envolve um indivíduo isolado. Essa se expressou em forma de denúncia e se articulou diretamente com aquilo que produzia efeitos em um determinado contexto. Lacan, em seu seminário *O avesso da psicanálise* (1992/1970) reconhece a posição histérica como constituinte de um discurso, sendo que o lugar do discurso histórico pode ser ocupado por diversos sujeitos.

Adentrando essa perspectiva, a função da análise seria justamente histericizar o discurso do sujeito, pois o discurso histórico é aquele que coloca a falta e a divisão do sujeito em questão: “Ele tem o mérito de manter na instituição discursiva a pergunta sobre o que vem a ser a relação sexual, ou seja, de como um sujeito pode sustentá-la, ou, melhor dizendo, não pode sustentá-la” (LACAN, 1992/1970, p.98)

Dessa forma, as imagens produzidas por Charcot acabavam por envolver as duas partes presentes nessa relação. Por um lado, o corpo da histeria enfatizava seu sintoma, já que esse buscava mostrar algo que precisava tornar-se visível. Enquanto o cientista, por sua vez, na ânsia de prender e apreender esses corpos, fazia questão de capturá-los e preservá-los em imagens. Dessa forma, podemos reconhecer tal como Didi-Huberman que “[...] a situação fotográfica cristalizava idealmente a ligação entre a fantasia histérica e uma fantasia do saber” (2015b, p.15).

Aqueles que verificassem o acervo de imagens se deparariam com algo que poderíamos atribuir ao grotesco. Esses corpos que se deformam, esses membros que se retorcem, as expressões caricaturais gritando sensações à flor da pele. Muito diferente da sobriedade costumeiramente encontradas nos retratos. Todavia, o médico lançava um olhar diferente para essas matérias. Para o saber médico a fotografia havia se tornado uma tentativa de manutenção da obviedade do ver, justamente porque havia algo desconcertante na histeria que os olhava.

As imagens estavam então como ferramentas descritivas dos sintomas. Fotografava-se justamente para não olhar para a histeria, ocupava-se dos infundáveis relatos sobre todas as suas possíveis manifestações. As históricas mostravam que, para além da unidade civilizada do corpo, havia um Real indomável na corporalidade, que não se pode ter controle. A paralisia dos membros, as cegueiras, os ataques, todos traziam a expressão de um corpo que se rebela como um ser que se anima por si próprio e não pela consciência do indivíduo.

Fixar as imagens era fixar os corpos, era vê-los para não ouvir seus discursos. Um quadro histórico seria somente um quadro histórico, assim como um túmulo é só um túmulo. A aproximação do médico que se debruça sobre a histeria, funciona somente como forma de distanciar-se

dela. Identificar e diagnosticar as diferentes estranhezas da loucura, era também uma forma de demarcar o lugar do familiar da razão. Não se escutava aí, que aquilo que a histérica denunciava era o impossível desse lugar absoluto do indivíduo.

Em um primeiro momento, a histeria adotava a figura do médico como um mestre, atendendo aos seus pedidos de performances para a câmara. Mas, em seguida, também o frustrava, sua imprevisibilidade e seu caráter inapreensível escancarava a impotência do saber e desse mestre que quer tudo saber.

A histérica não deixa de fazer reconhecer uma função específica que a estética do grotesco assumiu historicamente. Tomemos os bobos das cortes medievais como exemplo, esses eram a face teatralizada da loucura de uma época. O bobo era o louco que dizia absurdos e era um ser completamente estranho e risível em sua forma caricata. Esses seres bufos haviam de tomar o grotesco como um estado constante e sua função dependia dessa expressividade burlesca.

A questão é que o bobo é aquele que justamente pode dizer a verdade ao rei. Enquanto toda a corte deve respeitar a figura monárquica a todo custo, o bobo é o que pode contestá-lo: “Excluído da realidade por lisonjas, temores, “mentiras”, intrigas dos que o cercam, o soberano só conhece a verdade por meio de seu bobo – sobretudo a verdade penosa, aquela que fere, aquela que um homem sensato e atento à situação não ousaria revelar” (MINOIS, 2003, p.231).

Há inclusive um conto dinamarquês que revela essa situação peculiar, um que já teve diversas novas versões, o conto “A roupa nova do rei”. Nele o rei acreditaria estar vestindo uma roupa invisível, que um tecelão o disse que só os inteligentes poderiam ver. Ninguém na corte consegue ver as roupas, afinal elas não existem, mas ninguém é capaz de dizê-lo ao rei. Isso ocorre tanto por medo de dizer algo sobre a própria condição intelectual, quanto por medo de dizer o mesmo da inteligência do rei enganado. É somente uma criança, despida de juízo e vaidade, que expõe a situação na cena social.

Quando o bobo expõe a falha do rei, a corte ri do bobo, ele afinal é que é o louco. Há algo que só essa insensatez pode alcançar. O rei é ensurdecido por todos aqueles que o cercam, mas é a loucura que, paradoxalmente, poderá colocá-lo diante dos fatos penosos. Todos aqueles que ousassem dizer ao rei a verdade seriam decapitados, mas isso não se aplicaria para esse ser que já havia “perdido a cabeça”. A mesma insensatez de sua atitude era atribuída também ao seu discurso, a verdade podia ser escutada de forma seguramente descredibilizada.

Enquanto uma estética do rebaixamento, o grotesco sempre esteve vinculado a essa função de fazer vir ao chão aquilo que é elevado por demais. Dessa forma, o intocável pode tornar-se objeto de diálogo e de transformação. O grotesco tem assim um espaço constante como estética popular, uma vez que consegue através de uma estética obscura, fazer circular questões de relevância no social pelo discurso de sujeitos socialmente obscurizados. Os temas solenes e privados que seriam exclusivos de uma minoria, são rebaixados para o espaço comum para ali circular.

A arte romântica manteve em suas expressões o interesse por essas figuras bufas e excêntricas. O movimento romântico *Sturm und Drang*<sup>13</sup> se inspirou com elementos do teatro popular da Commedia dell'arte, justamente como uma resposta ao racionalismo iluminista. Posteriormente, o grotesco moderno, buscando uma arte antiacadêmica, também irá retomar os mesmos elementos caricatos e burlescos.

Todavia, não podemos deixar de reconhecer a própria forma assumida pela histeria como um lugar em que o grotesco marcou sua presença. Não se trata de tomar o corpo histórico como obra de arte, mas de reconhecer que aquilo que estava obscurecido no campo social apareceu em forma de denúncia através de uma estética obscura assumida por esses corpos. A histeria ocupou o papel do bobo da corte, sendo aquela que gritava que o rei estava nu.

O que está em jogo na denúncia histórica do século XIX é o corpo. Essa demonstra um Real obscuro da corporalidade, botando em cheque uma moralidade e um saber médico que procuravam capturar os corpos de forma totalizante. Grita-se que o corpo não pode ser controlado e o sintoma converge nesse descontrole. É isso que confundia tanto a tentativa de apreendê-lo, pois por vezes a sintomática recaía em total paralização ou disfunção orgânica, mas também, por vezes, mostrava movimentos e afetos exacerbados ao extremo. Pois não consiste em uma ausência ou um excesso, não se trata de uma química ou nutriente desregulado, mas de um corpo que não se deixa calar.

---

<sup>13</sup> Movimento literário alemão do século XVIII que se caracterizava pela ideia de um primado do campo afetivo sobre a ordem da racionalidade. Utiliza-se de expressões de fortes emoções focadas na subjetividade do protagonista da obra, eximindo-se de replicar valores socialmente elevados.



A loucura parece trazer à tona uma situação em que os afetos tomam o corpo. Tal como no termo “ebulição”, atribuído à histeria, há algo que na loucura transborda, expressando um mundo afetivo que surge à flor da pele. Esse imperativo dos afetos é algo que foi explorado pela arte romântica, mas retirado da cena acadêmica, estando, em alguns momentos, claramente excluído das figurações artísticas neoclássicas. O que podemos encontrar em tantas representações humanas da modernidade, é uma figuração do humano pautado na sobriedade. Consiste em uma representação específica de uma humanidade que partilha de um mundo regido por uma determinada ordenação.



Figura 9 – *The Yawner* (1775) – Franz Xaver Messerschmidt (à esquerda)  
 Figura 10 – *The Beaked* (1781) – Franz Xaver Messerschmidt (à direita)  
 Fonte: artnet.com

Tanto em algumas figurações religiosas quanto em figurações humanistas é possível reconhecer um ser humano que está sereno diante de uma ordem superior divina ou uma realidade ordenada pela razão. Não podemos dizer que se trata de uma forma de representação única e sem resposta. Se já citamos o romantismo, o barroco, por sua vez, é um movimento em que encontraríamos algo contrário à essa forma de

representação. O elemento trágico aparece como determinante nessas configurações que, não ao acaso, expressam a crise de uma igreja decadente diante dos novos valores humanistas de sua época.

Mas no contexto da arte acadêmica prevaleceu a estética de uma humanidade sóbria e o elemento trágico foi, em sua maioria, excluído de suas expressões, mantendo a face do *logos* apolíneo. Sendo assim, uma expressão que enfocasse o aspecto da afetividade, em detrimento a enfatizar uma faceta humana racional, tendia a se tornar obscura nesse meio. Inserido nesse conflito, estava o artista alemão Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783), um dos escultores mais importantes de sua época. Messerschmidt esteve inserido na academia de belas artes de Vienna, onde produziu tanto obras barrocas de cunho religioso, quanto trabalhos neoclássicos.

De forma discrepante com a maioria das obras de sua carreira, o artista é geralmente conhecido por sua última fase, justamente por essa se diferenciar daquilo que estava sendo produzido em seu entorno. Nesse período, Messerschmidt passou a esculpir com perfeição uma série de bustos que, a princípio, poderiam agradar às exigências técnicas quanto à semelhança dos aspectos da realidade como se vê (Figuras 9 e 10). Todavia, já reconhecemos que não era qualquer realidade que satisfazia as exigências acadêmicas.

O que tornava as obras do escultor peculiares era a implicação em representar a face humana em contorções extremadas. Faces que se moldavam com insatisfação, medo, prazer, interesse, desespero e tantas outras leituras possíveis desses rostos. Cabe ressaltar novamente a precisão pela qual o escultor expressava esses movimentos faciais, parecem um acervo dos possíveis deslocamentos dos músculos da face. Porém, cercado de representações de um ideal do indivíduo, seus bustos acabavam por expressar faces obscuras do ser humano, um ângulo pelo qual não havia muito interesse em mostrá-lo.

O artista passa a ser considerado ele mesmo uma figura obscura. Essa última fase foi atribuída por seus contemporâneos, assim como por algumas narrativas atuais, como algo desencadeado pela loucura. A execução de suas obras foi relacionada a episódios paranoicos e alucinações do artista. Nesse momento Messerschmidt é expulso da academia de artes. Não cabe especular sobre a sanidade do artista, mas reconhecer que ele toca em uma temática obscura. Assim como o médico fazia com a histeria, o lugar de vazio da loucura foi colocado à frente, o que para sustentar a ideia de uma expressividade que não teria nada a dizer.

Enquanto a arte acadêmica retirava de seus cânones essa afetividade “à flor da pele”, a arte dita moderna se utilizou amplamente dessa temática. O expressionismo<sup>14</sup> é um dos movimentos em que podemos perceber essa questão como central. Nesse conjunto de obras, conforme as figuras se deformam, as imagens passam a expressar cada vez mais uma realidade subjetiva e não uma tentativa de representação do visível.

Essa concepção da arte não se limita a uma proposição de estilo somente, pois também propõe uma mudança na própria forma de se relacionar com a arte. Seria uma maneira congruente com aquilo que definimos, através da concepção de Rancière, como o regime estético da arte. É possível, então, se direcionar para fora desse movimento com a mesma atitude. Poderíamos, por exemplo, fazer o gesto de olhar para as obras produzidas dentro do contexto das academias de arte para além das exigências sobre o visível. Seria justamente no deslocamento do que vemos para o que nos olha, que estaria a questão central do expressionismo juntamente com regime estético de visibilidade da arte.

Para pensar isso, podemos olhar para o fascínio que o artista anglo-irlandês Francis Bacon (1909-1992) direcionou ao quadro de Diego Velásquez (1599-1660), *Retrato do Papa Inocência X* (1650) (Figura 11). Bacon é um artista de forte destaque contemporâneo cuja as obras trazem constantemente imagens desfiguradas com expressões sombrias. Em um determinado momento de sua carreira, Bacon começa a executar incessantes releituras da obra citada de Velásquez.

A obra de Velásquez atende com perfeição aos ideais da semelhança, inclusive é um quadro conhecido por atingir essa proximidade com o visível. Alguns críticos o consideram o melhor retrato já feito. Quanto à figura retratada, o papa Inocência X ficou marcado pelo seu mecenato, financiando e promovendo diversos artistas. De forma conjunta, a importância social da pessoa retratada, a função que essa ocupava no meio artístico e a execução técnica de Velásquez, tornam o quadro uma obra icônica de uma arte voltada para os detalhes apurados da imitação.

---

<sup>14</sup> Movimento da arte originado na Alemanha no início do século XX. Visou uma arte focada nas questões subjetivas em oposição ao positivismo. Para além de um estilo específico, o expressionismo é também uma concepção específica sobre o fazer artístico; essa se articula próxima ao conceito de Rancière abordado, o regime estético da arte.



Figura 11 – *Retrato do Papa Inocência X* (1650) - Diego Velázquez.  
Fonte: wikiart.com



Figura 12– *Study after Velázquez's portrait of pope innocent X* (1953) – Francis Bacon.

Fonte: wikiart.com

Contrastante à estética de Velásquez, Bacon produz uma obra (Figura 12) em que a figura humana e o fundo se distorcem. Retira-se

assim uma configuração mais próxima à forma visível dos objetos para adentrar uma expressão mais caótica. A releitura de Bacon parece um tanto mais angustiante, considerando o fundo sombrio, a desordem dos elementos e a expressão da figura humana. O fundo, em muitos dos quadros, ganha linhas verticais se assemelhando a uma configuração de prisão. O rosto passa a mostrar algo que não seria a sobriedade característica dos retratos de figuras socialmente relevantes, há um grito inaudível, um desespero que sobressai.

A série de quadros está inserida no contexto dos horrores das guerras do século XX e não deixam de trazer sua marca, sendo esse o cenário constantemente atribuído como motivador desse aspecto sombrio. Ao mesmo tempo, é relevante perceber que Bacon não pareceu se posicionar em oposição ao estilo de Velásquez. Pelo contrário, é a fascinação pelo quadro e sua peculiar fixação que o mobilizava às incessantes releituras. Bacon acumulava imagens diversas da obra, mas quando esteve em Roma se recusou a ver o quadro ao vivo<sup>15</sup>.

Havia algo especificamente direcionado ao quadro que o inquietava e não deixava de se referir à execução de Velásquez. Essa situação nos mostra que, para além dos requisitos que Velásquez cumpriu como sua obrigação de retratista, existe uma obra aberta, algo capaz de nos olhar para além do que vemos. Bacon traz uma marca de sua subjetividade, de seu estilo e de uma situação social latente. Porém, ao mesmo tempo, traz aquilo que o invoca e, em certa medida, o perturba ao olhar a obra de Velásquez.

No movimento expressionista citado, encontramos uma proposta de expressão que se destina ao campo do afetivo. Para além desse movimento, podemos citar uma das obras de Picasso em que encontramos um interesse mais específico pela figura da loucura. Em seu período atribuído como fase Azul ele pinta a imagem de um sujeito que vagava pelas ruas de Barcelona na obra *O louco* (1904) (Figura 13).

A imagem utiliza-se de proporções que divergem da realidade visível, as mão e pés alongados, o traçado incerto e a expressão facial disforme parecem demonstrar um desinteresse no trabalho de um retrato tradicional. Poderíamos dizer que, antes de se direcionar ao homem

---

<sup>15</sup> Informações retiradas da parte biográfica do site oficial destinado ao artista: [www.francis-bacon.com](http://www.francis-bacon.com), acessado 20/12/2018.

retratado, a obra se ocupa de uma imagem mitificada da loucura. O homem acaba por ganhar um aspecto um tanto feral, os membros que se alongam parecem dar certa animalidade a esse ser. Sua estranha expressão não parece reagir a nada em específico, se não a um mundo que só ele partilha.



Figura 13 – *O louco* (1904) – Pablo Picasso.

Fonte: wikiart.com

Essa temática não está presente somente nas artes plásticas, como já citado anteriormente, o teatro grotesco do século XX se dedicou a

expressar personagens divididos (KAYSER, 2013). O conflito de um ser cindido entre suas máscaras sociais e seus anseios, vítimas desse encontro inconciliável, era um tema recorrente.

Na literatura encontramos a forte presença da estética dramática enfatizada por Victor Hugo. O drama é um campo fértil para as questões da desrazão humana, sendo que os conflitos dramáticos não ocorrem em uma ordem divina ou em acontecimentos grandiosos envolvendo a humanidade. Trata-se de um conflito mundano, o que está em questão é o próprio des-ser, como aquilo de que o humano padece, mas também aquilo que o movimenta. Podemos identificar esse aspecto na própria narrativa, sendo que o mesmo conflito que aflige o protagonista também mobiliza a continuidade da história.

O interesse que as obras de arte dedicaram à desrazão humana não pode ser percebida da mesma maneira pela qual o saber médico se ocupou dela. Como discutido, as imagens fotográficas de Charcot ocupavam uma função de delimitação e distanciamento da loucura. Em outra direção, ao abordar o descontrole dos afetos, a divisão do sujeito e a loucura, a arte acaba por fazer da desrazão uma questão presente na condição humana.

Não se trata de delimitar a desrazão como um campo pertencente à alguns personagens estranhos e risíveis. A desrazão está como algo pertencente ao humano, como aquilo que desordena esse indivíduo racional e o insere em seu drama singular. Talvez possamos reduzir a esse aspecto o deslocamento necessário para que, inserido no mesmo contexto da histeria do século XIX, a psicanálise pudesse surgir como um discurso sobre o sujeito.

A epistemologia da psicanálise começa a se constituir na medida em que, os sintomas que eram listados e ordenados como objetos patológicos, passam a ser escutados como desdobramentos da questão do sujeito. Foi necessário um gesto de cessar a procura daquilo que o saber médico poderia dizer sobre a histeria. Parte-se, então, da escuta daquilo que a histeria tem a dizer sobre o sujeito.

Cabe dizer que isso não ocorre de forma harmônica, sendo que os primeiros escritos freudianos trazem a marca de uma divisão específica. No texto *Estudos sobre a histeria* (2016/1893-1895), o prefácio contém um aviso de que as questões presentes no texto poderiam por vezes mostrar-se contraditórias, uma vez que esse era composto por autores com percepções diferentes. O aviso refere-se à coautoria entre Freud e o médico Josef Breuer (1842-1925).

Todavia, independente da escrita desse texto, não estaríamos errados em aplicar esse aviso à grande parte da obra freudiana, considerando que sua escrita não deixa de estar marcada por mais de uma



discursividade. É quase inelutável, durante a leitura dos escritos de Freud, ter a percepção de que se trata de um fisiologista que aos poucos se torna um psicanalista. Juntamente a essa transformação de discurso, cria-se também a própria discursividade da psicanálise.

Conforme a teoria da psicanálise avançou, Freud foi demarcando um espaço para esse novo discurso diferenciando-o claramente do campo da medicina. Há na obra freudiana *A questão da análise leiga* (2014/1926) essa demarcação do saber médico como algo que não diz aos mesmos pressupostos da psicanálise. Freud estabelece essa posição retirando a ideia de que é necessário a formação médica para a atuação psicanalítica. Ele destaca, inclusive, que seria mais conveniente conhecimentos diversos sobre “[...] história da civilização, mitologia, psicologia da religião e literatura” (2014/1926, p.212).

Mas aquilo que se destaca no deslocamento do olhar psicanalítico para a loucura é justamente o mesmo ponto que reconhecemos presente no campo artístico. O título de sua obra *Psicopatologia da vida cotidiana* (1969/1901) nos revela esse gesto. Trata-se de um título também marcado por essa divisão de discursos. Ao utilizar o termo psicopatologia em sua maneira tradicional, Freud invoca todo um histórico do saber sobre a loucura, baseado em diagnósticos que diferenciam os sujeitos são daqueles que padecem de problemáticas psíquicas. Ao mesmo tempo, cogitar a existência desses quadros patológicos como inseridos no cotidiano dos sujeitos em geral, acaba por problematizar o próprio conceito de psicopatologia.

Não é necessário especular intenções freudianas sobre esse título ou mesmo afirmar que esse teve intenção de produzir essa problemática na conjunção dos termos. Porém, o que se faz claro é que a psicanálise é uma discursividade que desviava do discurso vigente sobre a loucura de seu tempo. Tal questão faz marca em uma teoria que só pode se desenvolver através do uso e da subversão do próprio discurso do qual aos poucos se separa.

O nome atribuído à obra faz ver o contraste, enquanto também expressa o deslocamento epistemológico que propõe. A desrazão não estaria então colocada como uma característica de poucos. Os sujeitos são constituídos também de desrazão e não são idênticos à sua consciência reflexiva. Sendo assim, os sintomas, tal como os da histeria, não são patologias que dizem de uma anormalidade do sujeito em detrimento aos outros. Nesse caso, o sintoma é somente uma expressão, tal como inúmeras expressões cotidianas, das formas pelas quais o sujeito se coloca diante de sua condição dividida. Transita-se, então, de um campo entre

patologia e sanidade, para o campo daquilo que é uma condição partilhada e, ao mesmo tempo, desdobrada de forma singular.

## 12 VERDADEIRO E ONÍRICO

*Confluem um no outro o sonho e a vigília,  
confluem a verdade e a mentira. Certeza  
não há em parte alguma.*

*Não sabemos nada dos outro, nada de nós  
mesmos.*

*Nós representamos sempre, e quem sabe  
disso é inteligente.*

(Arthur Schnitzler, 1899)

As expressões atribuídas ao grotesco foram por diversas vezes descritas historicamente como elementos oníricos. Existiram momentos em que essa categoria esteve menos definida por aspectos tais como o disforme e o monstruoso e mais próxima do fantástico e do irreal. Kayser (2013) nos indica uma designação do século XVI para o grotesco que o nomeava de “sonhos dos pintores”.

Parte do estranhamento possível do grotesco está em suas configurações caóticas de elementos, criando mundos e situações que não seguem o funcionamento da realidade. Tal questão acaba por trazer formas diversas pelas quais essas configurações foram percebidas historicamente. Porém, é notável como existiu, no centro da discussão sobre o conceito de grotesco, um conflito para definir suas implicações.

Atribuiu-se ao grotesco e suas expressões fantásticas a característica de algo onírico, o que não deixa de fazer questionar o que isso diz do grotesco, reconhecendo diferentes percepções sobre o que seria esse onírico. Pois essas expressões, vistas tal como “sonho dos pintores”, já foram consideradas como produções completamente alheadas a vida. Ou seja, produtos que, apesar de poderem ser interessantes, não diriam nada além de algo imaginado, de inteira criação subjetiva de um sujeito isolado.

Não é difícil perceber como essa perspectiva acaba por tornar o grotesco como algo inócuo. Ele supostamente não produziria aí o efeito de *unheimlich*, uma vez que esse mundo estranho expresso na arte grotesca seria de fato estranho à realidade: “Enquanto se via o grotesco em ornamentos e quadros apenas como coisa inteiramente alheia à

natureza e, ao mesmo tempo, como oriundo da imaginação subjetiva, era possível recusá-lo sem maior preocupação” (KAYSER, 2013, p.31).

Dessa forma, para além de ser uma divergência entre discursos sobre o grotesco, era também uma questão tensa. Kayser cita alguns discursos em que identifica uma “[...] preocupação com a possibilidade de existir no grotesco um conteúdo mais profundo” (2013, p.31). Entre esses discursos, refere-se a opinião do poeta alemão Christoph Martin Wieland (1733-1813) que, em alguns momentos, “[...]caracterizou o grotesco como algo afastado da realidade e apenas subjetivo” (p.31).

Podemos entender o que está em jogo nesse caso, reconhecendo o obscuro presente no grotesco, tal como ocorre na loucura. Considerar as expressões grotescas como um mundo de fantasia, onírico e alheado, é uma forma de calar sua discursividade. Todavia, uma das expressões do grotesco muito recorrente é justamente a caricatura, seja ela imagética, dramática ou literária. Essa nos mostra o funcionamento dessa estética que, apesar de fazer deformações extravagantes, acaba por ressaltar algo que, de forma alguma, é alheio à realidade partilhada.

Há, então, um duplo erro nessa perspectiva do grotesco como um sonho alheado dos artistas. Um deles encontra-se em não reconhecer que a estética do grotesco constantemente não se alheia à realidade, apenas a subverte. O segundo erro está justamente por atribuir ao onírico esse caráter de alheamento. Essa é uma perspectiva específica sobre o que seria o onírico e acaba por implicar um grotesco também alheado.

Da mesma maneira como ocorreu na figura mitificada da loucura, aos sonhos também já se atribuiu alguma propriedade de ordem mística. Esses já tiveram um caráter de visões preditivas que não deixa de ser, de alguma maneira, carregado pela cultura até hoje. Freud em *Conferências introdutórias à psicanálise* (2014/1916) se questiona sobre o motivo do forte desdém da ciência pela temática do sonho. Acaba por atribuir justamente ao caráter mágico conferido ao onírico na antiguidade: “Eu acredito que ele é uma reação à tendência a superestimá-lo verificada em épocas passadas [...] Extraíam deles [dos sonhos] sinais referentes ao futuro e nele buscavam augúrios” (2014/1916, p.113)

Dessa forma, o aspecto místico que acompanha a temática dos sonhos, acaba por torná-lo um objeto obscuro para a ciência, sendo que, tomar esses objetos com algo relevante a ser estudado é, por vezes, também cair no lugar de um saber obscuro. Isso não deixou de produzir problemáticas para a teoria psicanalítica.

A proposta iluminista, como bem ilustrada no frontispício da enciclopédia, seria despir a verdade de seu véu para que essa fosse vista inteiramente. Esse véu seria constituído pelos diversos obscurantismos

que se colocavam no caminho do esclarecimento das luzes. Entre esses os mitos, as crenças, os misticismos e a própria subjetividade, que parecia deformar essa verdade única em um mundo particular afetivo.

Adentrando essa lógica, o onírico recai como parte desse véu. Isso ocorre, seja pela perspectiva de um caráter místico dos sonhos, ou pela atribuição de que se trate um produto da subjetividade. Em ambos os casos, o onírico acaba por ser somente obstáculo para a verdade que interessa à essa mitologia moderna. O mitológico, o ficcional e o onírico estão, dessa forma, colocados em um lugar de desverdade. Paradoxalmente, esse lugar seria atribuído por uma lógica que não poderia ser descrita se não também como uma ficção, a saber, a lógica do esclarecimento.



Figura 14– Recorte do frontispício da Enciclopédia - Charles-Nicolas Cochin

Fonte: archive.org (recorte do autor)

Todavia, discutimos que o próprio frontispício acaba por nos revelar um elemento contrastante, pois, entre as figuras representadas, é a imaginação que vem coroar a verdade. Essa questão com certeza produzia

seus efeitos de sentidos específicos para a proposta iluminista, mas podemos tomar a liberdade de relê-la com certo anacronismo. Talvez essa possa nos dizer que toda verdade só pode ser coroada como tal, através de um certo nível de criação ficcional. Mais especificamente, poderíamos nos aproximar do pensamento lacaniano reconhecendo “que a verdade, nunca pode se dizê-la a não ser pela metade” (LACAN, 1992/1970, p.36).

A imagem do frontispício não apresenta a verdade em uma figuração qualquer, o faz personificando-a na imagem de uma mulher (Figura 14). É notável como, ao fazê-lo, encontramos-nos novamente diante da ilusão especular do corpo. Aquilo que há de fascinante e alienante na imagem especular é a ilusão de que se constitui ali uma unidade total. Não ao acaso, uma figura humana acaba por dar forma a essa verdade, que poderia ser despida e vista também em sua totalidade.

Para fora dessa ilusão unitária cabe questionar, uma vez despida essa verdade, se ela também não deixaria nenhuma interrogação. Se também não teria essa verdade suas aberturas, seus furos. Quem sabe se descobrisse, inclusive, que o que seduz nessa verdade é seu caráter sempre meio coberto, como nos questiona Barthes (2013/1973, p.15): “O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?”.

O que se produz no frontispício não deixa de ser uma formulação mitológica. Essas ciências personificadas na cena criam uma ficção para dizer de uma lógica específica. Nem por isso, poderíamos tirar o lugar de verdade dessa imagem, justamente por que ela ganha valor de verdade. É isso que está em jogo no verdadeiro, pois a verdade “[...] é certamente inseparável dos efeitos de linguagem tomados como tal” (LACAN, 1992/1970, p.64). Se tentamos constituir neste texto uma mitologia da modernidade, não é por que essa seja a verdade única que a história nos revela, mas porque ela ganha estatuto de verdade na medida em que organiza a vida de sujeitos e de uma parcialidade das articulações do laço social.

Reconhecer a verdade como efeito é colocar em questão um verdadeiro que só se constitui como pertencente ao campo da linguagem. Da mesma forma, também é reconhecer um sujeito que só se constitui inserido na linguagem e que não possui domínio total sobre seus efeitos. Torna-se aparente o sujeito dividido que, até sobre si mesmo, não tem acesso a nenhuma outra verdade que não seja essa, uma verdade sempre como um semidizer. “Dizer que a verdade é inseparável dos efeitos de linguagem tomados como tais é incluir aí o inconsciente” (LACAN, 1992/1970, p.65).

Sendo assim, tomar o campo das composições artísticas e das composições oníricas como expressões alheias à realidade, seria também

sustentar uma suposta verdade que estaria livre de qualquer ficção. Porém, seja qual for a enunciação, essa não poderá proferir uma verdade de forma transparente, será sempre uma verdade de linguagem, uma verdade opaca. O mitológico escancara esse aspecto, pois diz-se aquilo que sabe estar permeado por ficção, ao mesmo tempo, permanece a se dizer na medida em que algo daquilo produz efeitos de verdade.

Isso nos diz algo do mito, mas o próprio mito não deixa de dizer algo sobre toda a discursividade: “[...] o semidizer é a lei de toda espécie de enunciação da verdade, e o que melhor a encarna é o mito” (LACAN, 1992/1970, p.116). É por esse aspecto, o qual o funcionamento do mito escancara, que podemos olhar para as criações de mundos oníricos na vida e na arte.

Há todo um acervo de expressões grotescas da arte, utilizadas para criar as imagens infernais constituintes da crença católica. Essas figurações tiveram seu estatuto dominante de verdade social cada vez mais enfraquecido após a Idade Média. Nem por isso, devemos desconsiderar a potência dessas imagens de nos inquietar. As representações infernais do pintor Hieronymus Bosch (1450-1516) (Figura 15), por exemplo, parecem historicamente ter ganhado maior destaque conforme suas expressões foram sendo distanciadas da função moralizante da época.

Cabe dizer que suas imagens eram tão intensas que, mesmo inseridos na mitologia vigente, não deixaram de criar obscuridade em torno da pessoa de Bosch. Ele chega a ser perseguido pela inquisição por rumores de ser um ocultista, ou seja, partilhar de saberes e práticas obscuras.

O recorte escolhido da obra *O Jardim das delícias* mostram a parte destinada a representação do inferno. Na mesma obra encontra-se também o paraíso e o mundo terreno<sup>16</sup>. Cabe ressaltar que há a presença do grotesco nas três partes, o que pode ser atribuído a narrativa moralizante da obra. Pois, o que está em questão é o mundo do pecado: “[...] O Jardim das delicias descreve o prazer dos sentidos e, em especial o pecado mortal da luxúria” (BOSING, 1991, p.53). Essa mostra o pecaminoso do céu ao inferno, no prelúdio do pecado original no paraíso, na imagem de corpos mergulhados na luxúria terrestre e, por último, na consequente condenação infernal.

---

<sup>16</sup> A obra é um tríptico composto por um painel à direita figurando o paraíso, um painel central do mundo terrestre e as imagens do inferno à esquerda.

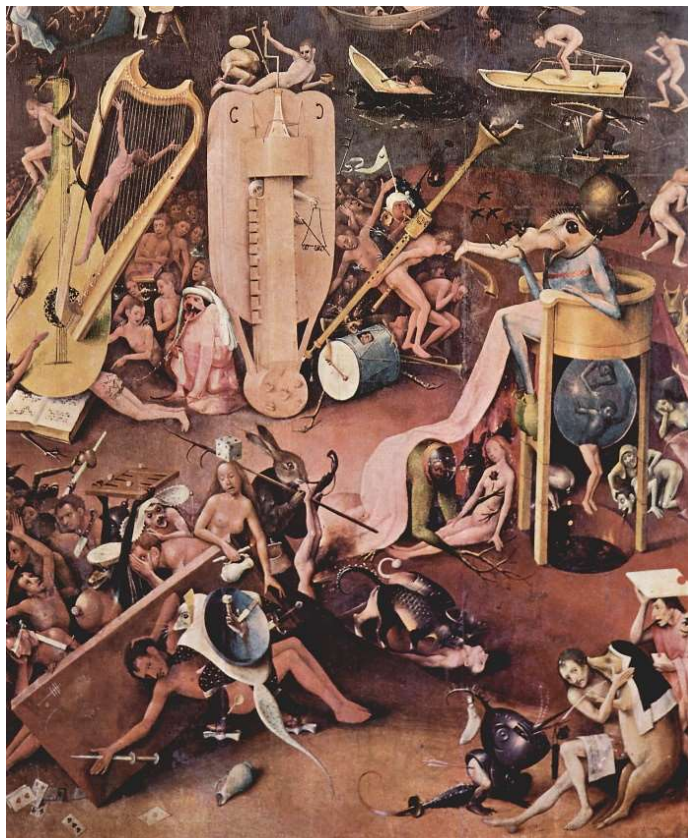


Figura 15 – Recorte de *O jardim das delícias* (1504) - Hieronymus Bosch  
 Fonte: wikiart.org

Não cabe à nossa análise pensar essa obra em todos os seus elementos, somente é relevante perceber como, para constituir essa imagem infernal, Bosch cria e combina diversas expressões em um mundo fantástico e terrível. Esse gesto cumpre uma função na narrativa religiosa de seu tempo, entretanto ela é resgatada como uma obra de grande valor no regime estético das artes. Inclusive, se tornou uma inspiração e referência para o estilo de alguns pintores no que viria a ser no século XX o surrealismo.

A arte do cristianismo teve de constituir toda uma estética para sua mitologia. Com certo distanciamento, temos facilidade de perceber essas



expressões em igualdade com outras composições imagéticas ficcionais fascinantes. Todavia, essas imagens já tiveram um valor de verdade absoluta, sendo que, apesar da necessidade de criação estética, suas composições deveriam percorrer caminhos específicos de sustentação da crença, com consequências severas aqueles desviantes.

Já quando pensamos na lógica acadêmica, em relação a ideia clássica da semelhança, foi discutido como essa oferece um aspecto racionalizante ao fazer artístico. Esse, é sustentado pela perspectiva de um olhar que lê a realidade tal como é. É perceptível como a confecção de figuras e mundos oníricos na arte contrariam essa lógica, dando lugar a um processo intencionalmente criativo de uma realidade.

A criação ficcional se choca com a ideia desse artista que apreende a realidade e a verdade dos objetos, sendo que esse acaba por se tornar um inventor. Ao mesmo tempo, ao dar espaço para os gestos criativos desassociado da semelhança, também se abre uma maior possibilidade de gestos de leitura variados, em contraste ao ideal de uma obra legível por um sentido único.

A despeito dessa perspectiva, podemos retirar a oposição entre a verdade e a ficção, assim como retirar do grotesco e do onírico, colocados em comparação, seu caráter alheado. Teríamos aí novamente o funcionamento do grotesco expresso pelo bobo da corte, de uma verdade que só pode ser dita cercada de muita bobagem. Talvez, mais especificamente, uma estética de bobagem para algo que pode ocupar o lugar de verdadeiro. Como nos ressalta Lacan, “pode-se falar muita besteira sobre o mito, porque ele é justamente o campo da besteirada. E besteirada, como desde sempre lhes disse, é a verdade” (1992/1970, p.117).

Nessa direção, encontraremos as composições oníricas do grotesco não como um mundo alheado, mas como um mundo potencialmente *unheimlich*. Algo que, por um lado, nos retira do lugar familiar da realidade, ao mesmo tempo que pode nos revelar uma estranheza mais familiar do que imaginávamos.

O mundo constituído na percepção da realidade cotidiana também possui seu aspecto ficcional, sendo alvo de recortes pela fantasia. É inserido nessa realidade fantasiada que o sujeito se ordena e procura ter controle de seus direcionamentos. Encontra-se aí o que existe de sinistro nos mundos grotescos, pois neles essa fantasia ordenadora e familiar é sobreposta por uma outra configuração. Nela, o sujeito não estaria mais amparado pelos recortes de sua ficção cotidiana. Trata-se de um mundo que salta dos eixos (KAYSER, 2013).

Talvez seja esse o ponto determinante de convergência entre a ficção grotesca e a questão dos sonhos. Lacan (1992/1970) atenua a diferenciação entre o estado de vigília e a experiência dos sonhos. O faz reconhecendo o próprio sonhar que existe dentro dos recortes da realidade. É notável que, diante de um sonho perturbador, o sujeito acorda e sente-se aliviado ao se deparar com a realidade. Isso ocorre desprezando o próprio aspecto caótico que a vida da vigília poderia também apresentar. Porém, encontrar-se diante do imaginário familiar da realidade cotidiana é retomar, de certa forma, os eixos da fantasia.

Há também situações em que o estranhamento produzido pelos sonhos acaba por contaminar o sentimento de familiaridade da realidade. Freud (2014/1916, p.113) já havia notado como “[...] o estado de espírito em que despertamos de um sonho pode se estender pelo restante do dia”. É possível que sentimentos de alegria ou tristeza relativas aos sonhos venham contaminar o cotidiano. Mas, para além disso, é possível que o estranho do sonho faça também estranhar o imaginário cotidiano, permanecendo deslocados os eixos do familiar mesmo após o despertar.

Não deixemos de retomar a obra de Kafka, sendo que é justamente na tensão entre o sonho e o despertar que se dá a descrição da metamorfose: “Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”. Faz parecer que esses sonhos intranquilos teriam a capacidade contaminar de intranquilidade esse despertar. Se já reconhecemos na cena descrita o elemento grotesco da reversibilidade entre humano e animal, também podemos encontrar uma tensão da reversibilidade entre o cotidiano e o onírico.

O protagonista não desperta para o encontro com um lugar familiar, ao acordar sua vida é contaminada de estranheza. O absurdo da situação coloca também o leitor a perceber o estranho. Porém, nessa situação absurda, a qual não se nega o caráter ficcional, não reconheceríamos somente um alheamento ou uma situação curiosa de “faz de conta”. A metamorfose acaba por configurar o cotidiano e o seio familiar como ambientes hostis. Essa hostilidade expressa pode ser percebida para além da ficção, pois foi muitas vezes atribuída como aquilo que mobilizou a obra de Kafka. Sendo assim, o absurdo acaba atuando para escancarar uma questão sobre a vida e não para escapar dela direcionando-se a um mundo alheado

Inserido em uma realidade desconfigurada, fica em evidência a desordem e o descontrole que se instala no cotidiano do protagonista. É uma direção que o grotesco está constantemente implicado, sendo que a queda do lugar comum ou daquilo que está estagnado é uma característica

dessa estética. “O grotesco pode comparecer, indicando a derrocada do sentido estabelecido das coisas, levantando uma suspeição sobre a tradição metafísica que coloca o homem no comando absoluto do centro do mundo” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.63).

Sendo assim, são colocados sobre suspeita no grotesco os sentidos pelos quais a consciência e o Eu se ordenam diante da realidade. Tal aspecto interessa ao pensamento de Bakhtin, que reconhece essa estética como capaz de produzir novas organizações e sentidos sociais. Os autores Sodré e Paiva (2002, p.60), baseados também na perspectiva de Bakhtin, refletem sobre aquilo que essa estética propõe e acabam por afirmar “[...] o grotesco como um outro estado de consciência”.

Nos aproximamos também do onírico por essa perspectiva, reconhecendo o sonhar como esse outro estado de consciência. Ressalta-se esse “outro estado” considerando que, apesar do caráter desprezível que essas expressões possam assumir no laço social, o sonhar não é uma inatividade do sujeito. A perspectiva de Freud sobre os sonhos começa a considerá-los como objetos relevantes na medida em que esses não são alheios à subjetividade.

Há algo do sujeito que permanece a produzir imagens, metáforas e cenas que, apesar de não se ordenarem pela lógica da consciência, são produtos do sujeito. Assim, o onírico não é total aleatoriedade e nem puramente restos de imagens diurnas. Freud (2014/1916) considera que o onírico envolve o campo dos desejos e seus deslizamentos de imagens e experiências são muitas vezes semidizeres de verdades sobre o inconsciente.

Adentrando essa perspectiva, a ausência de controle da consciência não configura uma ausência total do sujeito, pois o sonho é, de certa forma, um despertar para o inconsciente. Na outra via dessa relação, tratando do despertar para a realidade, encontramos a maneira pela qual Lacan expressa que ali há também presença do ficcional: “[...] um sonho desperta justamente no momento em que poderia deixar escapar a verdade, de sorte que só acordamos para continuar sonhando – sonhando no real, ou, mais especificamente, na realidade” (1992/1970, p.59).

A relação entre a temática do onírico na psicanálise e na arte se mostra mais explícita do que as outras abordadas neste trabalho. Apesar de existirem outros casos em que essa relação também é estabelecida de forma direta, podemos encontrar no movimento surrealista o uso recorrente e explícito da perspectiva psicanalítica dos sonhos como uma teoria que mobiliza e sustenta sua escolha estética. Por sua vez, Freud não se interessou pelo surrealismo como um campo convergente com a psicanálise. Inclusive, cabe destacar, tal como faz a psicanalista Tania

Rivera (2005), que Freud nunca se interessou muito por aquilo que era em seu tempo a arte moderna.

Paradoxalmente, Freud no texto sobre o *unheimlich* afirma que a psicanálise teria pouco interesse pela estética do belo, considerando que aquilo que poderia ter na arte de maior riqueza para essa teoria seria justamente uma arte obscura: “um âmbito marginal, negligenciado pela literatura especializada na matéria” (2010/1919, p.329). Durante sua escrita, acaba por citar exemplos de obras românticas. Porém, essas obras carregam em sua estética elementos de grande afinidade com uma parcela da arte moderna.

Talvez, dito de forma mais direta, a predominância de elementos grotescos em diversas expressões da arte moderna, dizem muito daquilo que Freud aborda no conceito de *unheimlich*. Não é por acaso que esse conceito opera tanto em nossa análise, ao mesmo tempo que, sua relação mobiliza a própria escolha da temática deste texto.

Independe do gosto de Freud em relação à arte moderna, o *Manifesto surrealista* (BRETON, 1924) expôs suas propostas com diversas referências aos estudos da psicanálise. Acabou por se tornar também uma parte importante da difusão da teoria psicanalítica pela Europa. Entre essas referências, a temática dos sonhos tal como abordada por Freud, aparece como um elemento central para esse conjunto de artistas. André Breton (1896-1966), autor do manifesto, questiona justamente o lugar de irrelevância que a experiências oníricas ocupam em comparação com as do estado de vigília:

Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica [...] não tenha recebido a atenção devida. A extrema diferença de atenção, de gravidade, que o observador comum confere aos acontecimentos da vigília e aos do sono, é caso que sempre me espantou. É que o homem, quando cessa de dormir, é logo o juguete de sua memória, a qual, no estado normal, deleitase em lhe retrair fracamente as circunstâncias do sonho, em privar este de toda consequência atual, e em despedir o único determinante do ponto onde ele julga tê-lo deixado, poucas horas antes: esta esperança firme, este desassossego. Ele tem a ilusão de continuar algo que vale a pena. (1924, n.p.)

As combinações inusitadas e a ausência de um sentido único fazem marca na arte surrealista. Especialmente no período após a primeira guerra mundial, seus artistas se implicam na criação de uma estética que esteja despida de quaisquer exigências de sentidos e temáticas do campo artístico. O objetivo seria se distanciar da tentativa de reproduzir uma realidade comum para, com isso, realizar gestos criadores de uma realidade. Sendo assim, aquilo que, a princípio poderia ser visto como um puro acaso, era considerado como dotado de alguma potência de produzir um sentido novo.

Os quadros jogam com a própria ideia de aleatoriedade e confrontam elementos que podem acabar fornecendo bons encontros. “A ideia de encontro fortuito viria a ser um dos pilares da atividade surrealista, dando origem a noção de ‘acaso objetivo’” (MORAES, 2002, p.42). Seria então como uma causalidade às avessas, na medida em que, é através do produto que se atribui um sentido ao processo. Tal lógica é bastante próxima ao método psicanalítico que considera que nenhum ato é analítico em si, só pode sê-lo posteriormente aos seus efeitos de sentidos.

Essa ideia de um “acaso objetivo” considerava que aquilo que era produzido como acaso não o era tanto assim, contando que esse poderia objetivar algo precedente a configuração: “o acaso passava ser portador de um sentido, posto que surpreendido por um desejo anterior ao próprio encontro que, por fim viria objetiva-lo” (MORAES, 2002, p.43). Tal perspectiva abarcava o conceito de inconsciente, que interessou de forma abrangente os surrealistas, sendo adotado por esses a sua própria maneira.

O campo dos sonhos é para a psicanálise uma forma de abordar o obscuro do sujeito. Tratando-se do campo psicanalítico essa perspectiva sobre o onírico tem implicações clínicas, assim como implicações teóricas para pensar o ser humano. No campo do fazer artístico, podemos reconhecer que o surrealismo também se interessou por aquilo que seria o obscuro do sujeito. Porém, para além desse aspecto, essas expressões artísticas não deixaram de colocar constantemente em jogo um obscuro da modernidade, tal como o apresentamos, a desrazão. A escolha estética do surrealismo se contrapõe à hierarquia de temas, assim como ao próprio encadeamento de sentidos da racionalidade:

De fato, a busca de uma pureza artística, de se retomar a arte em suas origens – ingênuas, loucas ou primitivas – integra em seu ideal revolucionário a noção de inconsciente como o que se oporia ao intencional, consciente ou racional, ponderado, e

permitiria portanto uma irradiação de imagens supostamente livres das amarras e das convenções e exigências estéticas. (RIVERA, 2005, p.11)

Trata-se de uma proposta que confronta diretamente a lógica da semelhança. Isso está fortemente expresso na já citada revista *Documents*, essa constitui justamente uma revista surrealista. Seu objetivo é identificado por Didi-Huberman (2015a) como a transgressão da lógica da semelhança, sendo que apresentava encontros inusitados de imagens e textos que revelavam semelhanças inquietantes.

É através da criação de mundos oníricos que as obras surrealistas encadeiam elementos variados desprezando valores de temáticas altas e baixas, relevantes ou irrelevantes. Tudo ali convive no espaço sem temporalidade ou juízo de valores. Uma questão que faz pensar o próprio conceito de inconsciente e a forma pela qual os sonhos o refletem. A contradição, a moralidade e a temporalidade são propriedades da consciência, sendo assim, os sonhos por vezes trazem essas cenas e imagens que não se sustentam na lógica comum.

Podemos olhar para a composição (Figura 16) realizada por Giorgio de Chirico (1888-1978), um pintor considerado um dos precursores do surrealismo. Nessa obra encontramos objetos diversificados entre si distribuídos no espaço. Os objetos parecem dispostos próximo a alguma edificação, com muros e janelas, o que torna mais evidente a despreocupação com qualquer tipo de proporção. Não podemos saber exatamente o tamanho de nenhum objeto, esses não estão ali para tentar mostrar uma cena tal como vista na realidade. Inclusive, não parece que seria uma cena visível se não nesse mundo bidimensional construído no plano do quadro.

Não podemos dizer também que exista uma dedicação à estética do belo clássico. Os objetos que compõem o quadro não são escolhidos e nem estão dispostos de maneira a enfatizar qualquer harmonia de forma ou de sentido. Talvez o que nos leva a pensá-lo como uma estética grotesca seja justamente essa desarmonia. Há um certo desconcerto no encontro desses elementos, na possibilidade de uma luva de borracha estar imageticamente composta próxima a uma cabeça de mármore.



Figura 16– *Canção de amor* (1914) – Giorgio de Chirico  
Fonte: wahooart.com

Não seria um detalhe pensar a incongruência com o belo clássico, pois esse acaba por estar, de certa forma, referenciado na obra. A cabeça de mármore parece parte pertencente às estátuas gregas antigas ou as releituras renascentistas que retomaram a estética da antiguidade. Essas esculturas são fortemente representativas para pensar o que seria o belo

clássico. Inclusive, a cabeça em questão faz referência à escultura mais conhecida do Deus Apolo (Figura 17).

Encontramos uma configuração em que o Deus da beleza, da harmonia e da razão divide espaço com uma luva de borracha avermelhada. Não seria o próprio deus o representado, tal como na tradição acadêmica de figurar personagens históricos e míticos. Ali a cabeça é a figura de uma outra representação, uma escultura presente no imaginário social. Também não está inteira, é um fragmento dessa escultura. Não um qualquer, somente a parte pensante.

O quadro de Chirico foi desenvolvido dez anos antes do manifesto surrealista de Breton, há nele os elementos pelos quais o surrealismo irá tomar suas características de movimento artístico. Percebemos para além do inusitado de suas combinações uma potência de produzir sentidos desconcertante. Seria essa a proposta que o manifesto surrealista defendia, enxergando forte potência nesses mundos oníricos produzidos:

Dos encontros mancos, descombinados, às vezes claramente *nonsense* entre palavras ou imagens, gerados pelos procedimentos surrealistas, Breton via nascer a poesia, capaz de mudar o mundo e transformar a realidade, ao reconciliá-la com o sonho em uma espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, como ele declara em seu primeiro manifesto (RIVERA, 2005, p.13).

Poderíamos retomar ao mesmo lugar do início e dizer que de fato é aceitável reconhecermos essas ficções do grotesco como um “sonho dos pintores”. Porém, considerando agora o sonho como um outro estado de consciência e um campo fértil para a produção de novos sentidos. Não um lugar de desverdade, mas, um campo de possíveis verdades ditas pela metade. Como é do próprio funcionamento da estética grotesca, o elemento fantástico parece servir também ao rebaixamento. Não se trata de elevar ao estatuto de verdade uma nova realidade, mas de fazer cair a ilusão de uma verdade única e a da realidade como ordenada e apreensível.





Figura 17– *Apolo Belvedere* – (Data e autoria desconhecida)  
Fonte: wahooart.com

### 13 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há ainda diversos aspectos pelos quais são possíveis discutir a categoria do grotesco e os efeitos de sua estética. Todavia, podemos considerar que os capítulos teóricos atendem ao objetivo do trabalho, tratando da relação proposta através dos três aspectos escolhidos. Retomaremos aqui brevemente o que foi discutido.

No capítulo “humanidade e animalidade” buscamos refletir sobre a presença do elemento animalesco na estética grotesca e suas possíveis implicações. O nosso gesto de leitura adotou esse elemento em contraponto à ideia de humanidade como um lugar demarcado da razão. Consideramos que produzir expressões de uma humanidade hibridizada com a animalidade é colocar em pauta a desrazão e o despertencimento, que constituem objetos obscuros para o ideário de humanidade e de indivíduo moderno. Tal proposta é congruente com a concepção de sujeito dividido da psicanálise, que considera que esse não é idêntico à sua parte racional consciente.

Quanto a questão da loucura, reconhecemos essa em um sentido amplo, abarcando aquilo que há no sujeito de desrazão. Ressaltou-se o interesse da estética grotesca por situações, configurações e personagens marcados pela força expressiva e pulsante do campo afetivo. Essa figura descontrolada, cuja as decisões e pensamentos são deformados pela afetividade, fornece uma outra face para o ser humano, uma que se contrapõe a lógica do indivíduo.

Em um movimento muito próximo, consideramos que a psicanálise se implicou, na virada para o século XX, em pensar as questões da subjetividade para além da oposição entre sanidade e loucura. Uma perspectiva que considera que esses dois campos não estão demarcados de forma clara e não haveria sujeito que estivesse totalmente privado de desrazão. Freud reconheceu que, nas questões mais cotidianas do sujeito, atuam forças que não estão ao seu controle. Tal visão teórica se aproxima muito da forma pela a qual a estética grotesca, no mesmo período, implicou-se em figurar a humanidade.

No capítulo “verdadeiro e onírico” foi tratada a maneira pela qual a teoria psicanalítica se interessa pelos sonhos e pelo ficcional, como formas de expressões de uma verdade inconsciente. Esse gesto se diferencia da mitologia iluminista que considerava uma verdade única da

realidade, sobre a qual a ficção e a subjetividade são somente obstáculos para em sua apreensão.

Foram citadas as atribuições históricas, nas discursividades da estética, que consideravam o grotesco como algo pertencente ao onírico. Também, ressaltamos a vasta utilização da teoria freudiana por movimentos artísticos do século XX como o surrealismo. A presença do onírico nesse movimento, juntamente com seu interesse pelo conceito de inconsciente, foi pensado como uma forma de formular uma arte antiacademista que não se pautava na hierarquização de temas. O surrealismo viu potência em uma arte despida da lógica do racional e da imitação da realidade. Na conjunção de elementos em combinações inusitadas, os surrealistas intencionavam um gesto criador de realidades.

Apesar dos elementos escolhidos da estética grotesca demarcarem o foco das discussões teóricas nos capítulos, esses não nos parecem muito divergentes entre si. Ao desenvolver a discussão torna-se notável que, mesmo se tratando de expressões diferentes, essas parecem muitas vezes orbitar em torno da mesma questão. A partir do momento que identificamos um lugar comum de contraposição ao ideal de humano da modernidade, a escolha de Picasso pela figura do Minotauro não parece diferir tanto da sua escolha pela figura do louco.

Esse aspecto se torna mais evidente através do artifício teórico do termo obscuro que utilizamos aqui. Apesar das múltiplas maneiras de desdobramento da estética do grotesco, essa parece constantemente se voltar para aquilo que se configura como obscuro em um determinado contexto. Inclusive, parte do gesto teórico foi considerar que não se trataria dessa estética se não mobilizasse de certa maneira alguma obscuridade. Foi possível analisarmos que não existe nada que seja grotesco em si, somente algo capaz de produzir esse efeito inserido em uma relação estética.

Quanto aos aspectos teóricos desenvolvidos sobre a psicanálise, esses se diferenciam pelos conceitos trabalhados em cada capítulo. Porém, independente disso, todos esses constituem partes de uma determinada visão de sujeito, uma que se contrapõe de forma enfática ao ideário do indivíduo. Sendo assim, tratando-se dos sonhos ou da própria concepção do Eu, o que está em questão é o sujeito dividido marcado pela linguagem e pelo inconsciente.

Tal como consideramos na justificativa do tema, os aspectos históricos desenvolvidos nesta pesquisa não visam discutir uma problemática datada e ultrapassada. Falar do sujeito da psicanálise, é também falar desse conjunto de questões que estão expostas. Reconhecemos que o Eu se organiza e se aliena do inconsciente nessa

lógica da individualidade. Se conseguimos perceber, em algumas expressões e discursividades da arte, uma tentativa de questionar essa figura do indivíduo, não nos faltam outros aspectos da cultura que corroboram a reprodução dessa lógica.

Podemos perceber, inclusive, que se encontram exacerbados os discursos que visam promover a ideia de um sujeito completamente autônomo, livre e capaz de fazer o que quiser. Há todo um investimento imaginário nessa figura pelas discursividades midiáticas, principalmente as de fins publicitários. Também pelas pulsantes redes sociais que não cessam de mostrar imagens, como lugares de afirmação de uma de um Eu específico, que pode ser construído e moldado através do conjunto do que é compartilhado nesses espaços. A imagem nesses meios acabou ocupando, muitas vezes, um lugar de excesso. Dessa forma, dificilmente produzem um espaço de parada ou de quebra, ganhando um aspecto muito mais alienante do campo do visível do que algo a invocar o olhar.

Os tópicos teóricos apresentados nos capítulos também não deixam de dizer algo latente como uma questão contemporânea. O tópico sobre a animalidade revelou a presença do elemento animalesco como a expressão de um ser humano que não consegue ter controle sobre si. O imaginário alimentado na lógica neoliberal propõe cada indivíduo como dono de si mesmo, um ser autônomo que organiza sua subjetividade individualmente. Ao mesmo tempo, é expressivo como esse mesmo indivíduo ocupa o lugar social de consumidor. Nesse papel, o mundo do consumo aposta justamente no seu descontrole e em sua afetividade. Trata-se de uma função que não é bem ocupada por indivíduos razoáveis.

Esse indivíduo não poderia então se revelar dependente do outro no laço social, se não, por aquilo que existe de consumo, sobre o qual se vende a ideia que ele não poderia viver sem. Muitas vezes, esses bens são associados como parte do que constitui o Eu desse indivíduo, parte daquilo que ele tem de ter para assumir um lugar específico de ser e aparecer.

Tratando-se do tópico da loucura, há uma proliferação de diagnósticos cada vez maior para delimitar campos de desrazão. Isso ocorre também motivado por uma lógica biomédica da saúde mental e uma forte aliança com o funcionamento da indústria farmacológica. Demarca-se diagnósticos para que se possa também delimitar um tratamento dentro dos procedimentos farmacológicos possíveis.

Justamente estando implicando no ideal do indivíduo autossuficiente e controlado, aqueles que parecem não dar conta de suas vidas com plena satisfação e disposição, passam a se questionar sobre o que poderia estar errado. A resposta que encontram também estará dentro

dessa lógica. Não considerando o sofrimento como parte da condição de sujeito, esse só pode ser percebido dentro da dualidade entre saúde e doença.

Se reconhecemos em Freud um gesto teórico de trazer aquilo que era exclusivo do campo patológico para o lugar do cotidiano, na contemporaneidade percebemos um movimento contrário. A lógica biomédica tende a patologizar a labilidade psíquica e formal que seria parte do cotidiano do laço social, inserindo uma métrica do sujeito e uma norma universal. A rígida métrica que define o normal e patológico tende a individualizar o problema e não questionar os aspectos atrelados ao laço social e suas contingências que intervêm na problemática.

Temos o exemplo do diagnóstico “transtorno do déficit de atenção com hiperatividade” (TDAH), constantemente atribuído e medicalizado inclusive em crianças. Há um “surto” desse diagnóstico que não deixa de dizer de uma questão contemporânea. Porém, da mesma forma que ocorreu com a histeria, ao localizar essa problemática no campo de uma patologia do corpo, essa passa a não ser escutada enquanto sintoma social.

Acaba-se por colocar a função cognitiva da “atenção concentrada” como um elemento orgânico e comportamental que, supostamente, o sujeito possuiria de forma natural. Seu “déficit” torna-se, então, uma incapacidade intrínseca e não se questiona o que há no contemporâneo que constitui essa problemática. O déficit de atenção não seria o sintoma hiperbólico do nosso tempo? Uma articulação do sujeito com o excesso?

Sobre a questão da verdade e do onírico, podemos pensar que a proposta da obra iluminista, a “Enciclopédia”, é alcançada de forma expressivamente mais efetiva com a difusão de informações na rede. Vivemos na dita “era da informação”, em que boa parte do conhecimento humano está divulgado de formas diversas na internet. Inserido na proposta iluminista, seria de se imaginar que o esclarecimento tivesse chegado a todos e que estaríamos livres da obscuridade da ignorância.

A despeito dessa ideia, mergulhados em um excesso de informação, parece ficar cada vez mais evidente a ideia de que o sujeito tem um papel ativo na construção de sua realidade. É notável como cada um escolhe seu agrupamento de “fatos” que deseja para construir sua visão de mundo. Revelando cada vez mais que não se trata de uma implicação em encontrar uma verdade única qualquer sobre a realidade, mas formular uma realidade ficcional específica, que sustente formas de ser e de laços sociais específicos.

Temos mais verdades possíveis e menor força das instituições para determinar uma só como absoluta. Não parece ser possível, nem talvez desejável, retornar a uma instituição que regule a verdade para todos e

garanta que ela seja partilhada. Entretanto, é possível que exista o reconhecimento de que o gesto de assumir discursos e perspectivas específicas possui implicações. Inclusive, a noção de que não há uma verdade transparente, somente leituras possíveis, é necessária para a responsabilização do sujeito nessa condição advertida em relação aos discursos e suas implicações.

Não há intenção neste trabalho de fazer uma apologia a pura desrazão. Principalmente inserido em um contexto histórico e político que parece demandar reflexão. O gesto intencionado se aproxima da epistemologia da psicanálise, considerando que, é justamente no não reconhecimento e obscurização da desrazão própria do sujeito, que ele se torna mais vulnerável aos efeitos dessa. O ser humano moderno, mergulhado na crença de sua destinação racional, não deixou de realizar icônicas expressões da besta humana.

Parte da ética da psicanálise é responsabilizar o sujeito por sua desrazão, implicá-lo em sua condição dividida. Através da discussão presente, também seria possível reconhecer que a estética do grotesco possui uma potência para atuar de forma semelhante. Se não para implicar o sujeito, pelo menos, para adverti-lo de sua cisão.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins, 1982

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015/335-323 a.C.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.*; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva 2013/1973

BATAILLE, G. Le gros orteil. Em: *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*. 1929. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f412.item>. Acessado: 23/11/2017

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, (2017/1957)

BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. Brasiliense, 1991.

BAZIN, G. *História da arte*. Livraria Martins Fontes Editora, 1953.

BOSING, W. *Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516: entre o céu e o inferno*. Köln: Taschen, 1991.

BOURDIEU, P. A institucionalização da anomia. *O poder simbólico*, 1989, p.255-279.

BRETON, A. *Manifesto surrealista*, 1924. Disponível em:  
<[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2320](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2320)>

CHAUI, M. Filosofia moderna. *Em Primeira filosofia – aspectos da história da filosofia*. São Paulo, Brasiliense, 1996, p. 60 a 108.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002

DESCARTES, R. *Discurso do Método*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DIDEROT, D; D'ALEMBERT, J. *Encyclopédie Ou Dictionnaire Raisonné Des Sciences, Des Arts Et Des Métiers: 1*, 1751. Disponível em: <<http://51.254.221.171/records/item/21111-encyclopedie-volume-01-texte-a-az?offset=2#page>>.

DIDIER-WEILL, A, et al. *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a,

\_\_\_\_\_. Diante da imagem. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.



\_\_\_\_\_. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELIA, L. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas*, Rio de Janeiro: NAU editora, 2002.

\_\_\_\_\_. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2014/1972.

\_\_\_\_\_. La peinture de Manet. In : SAISON, M.(Dir.), *La peinture de Manet*. Suivi de Michel Foucault, un regard. Paris: Seuil, 2004, p.21-47

FREUD, S. A dissecação da personalidade psíquica. Em: *Obras Completas: volume 18 (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010/1933.

\_\_\_\_\_. A questão da análise leiga. Em: *Obras Completas: volume 17 (1926-1929)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014/1926.

\_\_\_\_\_. A repressão. Em: *Obras Completas: volume 12 (1914-1916)*. Companhia das Letras, 2010/1915.

\_\_\_\_\_. Análise da fobia de um garoto de cinco anos. Em: *Obras Completas: volume 8 (1906-1909)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015/1909.

\_\_\_\_\_. As resistências à psicanálise. Em: *Obras Completas: volume 16 (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011/1925.

\_\_\_\_\_. Conferências introdutórias à psicanálise. Em: *Obras Completas: volume 13 (1916-1917)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014/1926.

\_\_\_\_\_. Estudos sobre a histeria. Em: *Obras Completas: volume 2 (1893-1895)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016/1893-1895.

\_\_\_\_\_. História de uma neurose infantil. Em: *Obras Completas: volume 14 (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010/1918.

\_\_\_\_\_. Inibição, sintoma e angústia. Em: *Obras Completas: volume 17 (1926-1929)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014/1926.

\_\_\_\_\_. O chiste e sua relação com o inconsciente. Em: *Obras Completas: volume 7 (1905)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017/1905.

\_\_\_\_\_. O Eu e o Id. Em: *Obras Completas: volume 16 (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011/1923.

\_\_\_\_\_. O futuro de uma ilusão. Em: *Obras Completas: volume 17 (1926-1929)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014/1927.

\_\_\_\_\_. O futuro de uma ilusão. Em: *Obras Completas: volume 17 (1926-1929)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014/1927.

\_\_\_\_\_. O inquietante. Em: *Obras Completas: volume 14 (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010/1919.

\_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização. Em: *Obras Completas: volume 18 (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010/1930.

GREENBERG, C. Pintura modernista. Em: ORG FERREIRA, G; et al. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Zahar, 1997.

GUINSBURG, J. Denis Diderot: *o espírito das “luzes”*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

HUGO, V. *Do grotesco ao sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2010/1827.

INGOLD, T. Humanidade e animalidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 1995.

KAFKA, F. *A metamorfose*. 1915. Disponível em:  
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00106a.pdf>>

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016/1790.

KAYSER, W. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KRISTELLER, P. The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics part I. *Journal of the History of Ideas*, 1951, 496-527.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. Em: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998/1966b.

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005/1963.

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988/1964.

\_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992/1969.

\_\_\_\_\_. *O seminário: livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985/1955.

\_\_\_\_\_. *O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada*. Em: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998/1966a.

\_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003/1967.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

MORAES, E. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. São Paulo: Cupolo, 2006/1886. Não paginado.

PERASSI, R. *Roteiro didático da arte na produção do conhecimento*. Ed. UFMS, 2005.

PEVSNER, N. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIVEIRA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005.

RODRIGUES, J. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. *O império do grotesco*. Mauad Editora Ltda, 2002.

SOLÍS, P. Picasso y los minotauros. *Revista de Estudios Taurinos N.º 17*, Sevilla, 2003, págs. 19-104.

SOUSA SANTOS, B. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1987.