

## UMA ESCADA FORA DE LUGAR - TRANSGRESSÃO, ARTE E PSICANÁLISE

Edson Luiz André de Sousa

“Lá onde o perigo, cresce também o que salva.”

Holderlin

Um dos acontecimentos que marcaram o ano de 2016, do ponto de vista artístico na cidade de Porto Alegre, foi a exposição Associações Disjuntivas II do artista cearense Eduardo Frota no Museu do Trabalho<sup>2</sup>. A mostra consistiu em uma espécie de recorte no espaço expositivo: uma escada fora de lugar, portas soltas de suas dobradiças e apresentadas como superfícies pictóricas, vidros retirados das janelas. Com esses gestos calculados, o artista redesenhou o espaço inundado a sala com imagens que normalmente não costumamos ver. Os bastidores do museu invadiram a sala de exposição. Podíamos ver uma sala de depósito com suas prateleiras vazias, pilhas de objetos guardados em um mezanino e até mesmo o interior de dois banheiros que foram também incorporados neste trabalho. Logo na entrada da porta principal do museu nos surpreendemos com uma escada que termina em uma parede. Do local que foi retirada, avolumou-se o espaço do vão. Uma escada fora de lugar provocando nosso olhar com um desejo de profundidade. Uma espécie de “brinquedo da profundidade”, proposição de Gaston Bachelard quando se refere à curiosidade da criança que destrói seu brinquedo para ver o que há dentro.

“A vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão *aguçada*, a visão *penetrante*. Transforma a visão numa violência. Ela detecta a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode *violar o segredo* das coisas ocultas. A partir dessa vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se deve ver, formam-se estranhos devaneios tensos. ...). (BACHELARD, 2003., p.7).

Perturbador de todas essas portas estáticas e reflexivas, em sua inércia junto à parede. Por estarem fora de sua “função”, faziam surgir com mais ênfase a sua forma e a sua cor. Uma das portas, ao ser colocada na parede horizontalmente, abriu uma espécie de sonho de janela. Deslocamento vertiginoso do espaço de circulação do corpo (porta) para o espaço de circulação do olhar (janela). Uma série de vidros retirados de suas molduras foram fixados em uma das paredes. Alguns deles quebraram ao serem retirados e foram fixados como se fossem peças de um quebra-cabeça infantil. A cicatriz do corte sempre aparente. Esta é a operação artística por excelência: encontrar este ponto de corte que nos ajude a olhar o mundo desde outras perspectivas, fazer outras perguntas, imaginar outros espaços possíveis.

“Toda obra de arte é um crime não realizado” escreve Adorno em um dos seus aforismas no livro *Minima Moralia - reflexões sobre a vida mutilada* (ADORNO, 1980, p. 53). Esta indicação inicial será nossa primeira bússola. A pergunta que surge é: O que fracassa neste crime? Como entender este não realizado? Responder a esta interrogação é fundamental no sentido de podermos nos aproximar um pouco mais de que significa *transgredir* para o campo da arte. O não realizado indica, com todas as letras, que se a arte é um curativo do vazio

(PASSERON, 2001), não podemos confundir o curativo com a ferida. Isso significa dizer que o vazio não se cura, mas podemos, que sabe, encontrar algumas mediações no campo da linguagem e do simbólico que façam um mínimo contorno em torno dele. A arte é uma operação de linguagem e responde, portanto, às suas leis. A obra de arte, por mais transgressiva que seja, sustenta sempre o campo da mediação. Refiro-me *aqui à obra de arte, obra de espírito* e não a uma série de obscenidade, ditas "artística", tão cultuadas por nossa sociedade, e que nada agregam em tornos de valor a uma reflexão sobre linguagem no campo das artes.

O "não realizado" é, portanto, esta infecção à espreita, que nos escapa todo o momento, mas da qual podemos sentir o cheiro, as fisgadas de dor e de êxtase. A arte renova sempre este curativo, esconde e trata a ferida, mas a ferida nunca cicatriza totalmente. Como poderíamos cicatrizar (e fracassada) também de acreditar que cicatrizar o vazio fosse possível.

A tese que vou buscar demonstrar e a seguinte: a arte coloca em cena, necessariamente, uma transgressão. A arte precisa da transgressão, pois é este o fundamento de sua existência, contudo nem toda a transgressão nos salva de nos vermos capturados em uma instrumentalização do objeto que fica ali congelado em uma instrumentalização do objeto que fica ali congelado em uma posição fetiche para nosso gozo.

O não realizado abre, como sabemos, outra relação ao tempo e foi isto fundamentalmente que Freud nos mostrou com o conceito de inconsciente. É segundo esta lógica que Jacques Lacan, em seu *Seminário XI - Os quatro conceitos fundamentais em psicanálise*, vai propor pensar o inconsciente como da ordem do não realizado (LACAN, 1988).

É esta a falta constitutiva que nos faz olhar para este lugar potencial que nos inunda de enigmas. Marcel Duchamp vai propor justamente o ato criativo como este corte na continuidade do discurso e que revela o descompasso entre intenção e expressão. Outra forma de marcar o que Freud já anunciara sobre a divisão que nos constitui (DUCHAMP, 1975).

A arte interroga a norma instituída provocando uma expressão da metáfora como se mostrasse as fissuras possíveis da lei, contudo estes pequenos rasgos, ao contrário do que parece, não destitui a lei do seu lugar de fundamento, mas a interroga em sua consistência.

A transgressão dentro desta perspectiva do al artístico busca instaurar novos valores e o faz no embate com o campo do instituído. Contudo, seu tensionamento não pressupõe uma destituição de um lugar que possa regular as relações entre sujeito e objeto. O princípio que regula a linguagem é dentro da perspectiva de Bataille algo sagrado e como ele escreve, "o sagrado se abre para transgressão limitadas" (BATAILLE, 1987,p.75).

O que estou querendo sustentar aqui é a que a arte em seu movimento de transgressão jamais compactua com os traços do laço perverso, pois busca dissolver a estagnação e o congelamento de nossa relação ao objeto para melhor uso dos imperativos do gozar.

A pergunta talvez mais interessante é a de saber qual o poder da arte de bazar o gozo sem freio na enxurrada de captura, a qualquer custo, que o mundo dos objetos da lógica capitalista nos impõe.

O que pode a arte? A obra de arte instaura desordem, funda um fora de lugar, cria uma espécie de colapso no sujeito, lembrando que o desafio do artista e (também do psicanalista) é de encontrar o corte certo entre estrutura e colapso. Inspiro-me aqui em uma das proposições artísticas de Gordon Matta-Clark (MATTA-CLARK, 2010). É o movimento de acionar desordem, como evoquei no trabalho de Eduardo Frota, que desmarca e revela a violência da estagnação da imagem. Neste ponto, o ato de criação cumpre a função da navalha de Bunuel que vemos na abertura do seu clássico filme "O cão andaluz". A transgressão da arte destituiu o ideal perverso de capturar de forma meduzante os sujeitos anulando sua condição desejante. Nesse sentido, a arte abriria condição para que o desejo pudesse se recompor e de lançar novamente.

Poderíamos pensar a perversão como mais próximo do campo da ordem que garante posições de uso e que a máquina do capitalismo colocou de forma assustadora em cena, instaurando imperativos de valor que se apresentam como inquestionáveis. Voltamos aqui ao estilo das montagens perversas nos dispositivos burocráticos que, como lembra Christian Dunker, é uma forma regrada e metódica de produzir anonimato e alibi pra nosso desejo e, portanto, para confirmar a máxima perversa de que o outro deseja, mas segundo a lei que eu determino" (DUNKER, 2010, p.66).

O ato criativo é fundamentalmente crítico, é uma corrente contra outras formas de linguagens e respeita a uma gramática singular.

Apostamos que o ato de criação aponta caminhos de resistência e, como diz Bataille, "a transgressão que coloca em cena não é negação da proibição, ela a ultrapassa e a completa" (BATAILLE, 1987, p. 59).

Freud já antevia um fluxo do império monetário que varia infectando os circuitos desejantes. Percebia que deveríamos compreender minimamente a economia fantasmática de determinado tempo para poder se situar diante das litâneas do sofrimento de nossos pacientes. Escreve ele para Fliess, em uma carta de 11 de março de 1902: "Aprendi que nosso velho mundo é regido pela autoridade, como o novo mundo o será pelo dólar" (FREUD, 1950/1981, p.3656). Hoje, o dólar, mais que uma moeda que regula economias psíquicas, é um significante que diz de um estilo de estar com o outro. Então, como perceber este *american way of life* em nossos circuitos pulsionais? O que você precisa para ficar O.K?

Recorro a Jean Luc Goldard para continuar esta reflexão. Este revela em um de seus filmes que O.K. surgiu da boca de um general na guerra de secessão nos Estados Unidos que, ao voltar do front e ser interrogado como foi a ação, teria dito: "Zero (O) Killed (K)", ou seja, "O.K.". Afirmava, portanto, que se nenhum do nosso lado morreu, estamos O.K. Pouco importa se do outro lado da fronteira, ou da porta de minha casa, dezenas, centenas. Milhares de corpos compõem a paisagem.

A transgressão que a arte instaura tenta desfazer esta fronteira e nos empurra para os espaços que evitamos ver.

Voltemos à nossa pergunta inicial: Por que a arte precisa de transgressão? A arte produz o corte que vai recepcionar os sentidos e as formas instituídas. Abre, portanto, um novo

lugar de olhar, de sentir e de pensar. É justamente por isto que todo ato de variação é um ato utópico.

### **Ato de criação utopia**

Neste ponto, temos que pensar a utopia muito mais como interdição do presente que como promessa de um paraíso perdido. A utopia tem a função de interromper o fluxo das lógicas instituídas e abrir o caminho para outros mundos possíveis. A utopia, assim como a arte, abre um espaço crítico como censura e interrupção, revelando os avessos das “verdades”. A arte busca dar forma ao sem forma, dar expressão ao inexplicável. Imaculada Kungussu, em um artigo no qual busca pensar o conceito de sublime estabelecendo um rico diálogo ente as reflexões de Walter Benjamin e Kant, vai mostra quanto essas zonas do *sem expressão* podem nos aproximar do sublime. Ela lembra que Walter Benjamin afirmava que o *sem expressão* pode revelar a “sublime violência da verdade”. Diz ainda a autora: “O inexprimível é um poder que interrompe o discurso: ele obriga a uma expressão negativa; mostrando que totalidade não pode ser apresentada, revela a verdade da representação. A obra de arte é um fragmento do mundo verdadeiro: um torso da verdade. E a verdade só aparece como torso”. (KANGUSSU, 1999, p. 154).

Aqui percebemos que o ato artístico, mesmo transgressivo, não pode ser confundido com uma voracidade de forma, termo proposto por Lezama Lima (1996), típico da posição perversa que nega o que faz diferença.

Quando Freud (1981/1908) desenvolve uma reflexão sobre o movimento de criação, faz uma aproximação entre o trabalho do poeta e a relação da criança com a linguagem. Ambos experimentariam a liberdade de reinventar a linguagem. São, assim espécies de tradutores desvelando o mito da língua original, já que a própria tradução lança novos sentidos ao texto de origem. A tradução exige, portanto, novas traduções. Desta forma, podemos efetivamente sentir a impossibilidade estrutural da linguagem de revelar sentidos absolutos e inquestionáveis, como sonharia a estrutura perversa. O que se diz e o que se mostra são ensaios que revelam simultaneamente as zonas de luz e sombra das palavras e das formas. Podemos aqui evocar Paul de Man: ele afirma que a tradução “põe o original em funcionamento para descanonizá-lo, dando-lhe o movimento de fragmentação, um perambular de errância, uma espécie de exílio permanente” (BHABHA, 1998, p.313).

Retornemos à pergunta: “O que pode a arte?” A pergunta pelo “o que pode” implicar como sobra uma outra questão: “O que não pode a arte?” As duas interrogações nos impulsionam, portanto, a esboçar um caminho, tentando circunscrever um campo possível de definições. Traçar uma linha é dar forma. Contudo, o que aqui nos interessa mais é apreender como se dá a passagem de uma forma, abrindo espaço para outra. Temos que procurar mapear o intervalo entre as formas, desvendar a dissecação da forma, abrindo espaço para uma reflexão sobre o informe. O informe não é o avesso da forma, mas, ao contrário, a afirma, mesmo que em uma condição de provisoriedade, instabilidade, suspensão e incompletude.

A arte como transgressão aciona o informe como uma força capaz de mudar posições. Entre o que pode e o que não pode surge o desenho de uma interdição. A interdição adquire aqui uma função propulsora e positiva, à medida que nos permite indagar sobre as condições de possibilidade do ato de criação que funciona como uma espécie de estilete, recortando o espaço de totalidade e nos mostrando os território que interessam a arte. A arte busca os espaços do enigma. Paul Valery, ao lembrar que a obra de arte só existe como ato, recupera a condição de passagem à forma, movimento este que instaura a obra. Assim, nos alerta sobre a tentação de nos anestesiarmos com a forma, esquecendo a história que a fez nascer (VALERY, 1999). Desta história também não podemos saber tudo, já que ela é também composta pelos limites da expressão e da intenção. Dito de outro modo, devemos estar atentos para que a sedução da forma não cegue nossa capacidade crítica e de leitura do mundo, não fetichizando assim o objeto. Quando fazemos do objeto um fetiche, simplesmente anulamos a força do ato que lhe deu origem. O fetiche produz um saber sobre o objeto e o gozo. Este saber vem enclausurar a verdade, tentando reequilibrar nosso desamparo diante do mundo. Para a psicanálise este saber pode ser nomeado como sintoma. O ato de criação vem, portanto, reintroduzir um campo de resistência à forma silenciadora deste saber.

Gilles Deleuze chega à reflexão sobre existência do corpo através de um método que eu nomearia como negativo. É a sombra que revela a existência. "Devo ter um corpo; é uma necessidade moral, uma 'exigência'. Em primeiro lugar devo ter um corpo, porque há o obscuro em mim." (DELEUZE, 1991, p.129). Seguimos esta pista do obscuro. Como identificá-lo? Que elementos mínimos precisam estar presentes para percebemos sua presença? O obscuro remete a um campo que dissolve literalmente as imagens e a certeza de um campo que dissolve literalmente as imagens e a certeza de um ponto de foco. Como então dar visibilidade ao que é da ordem do obscuro? Neste ponto, a arte tem muito a dizer, pois tal questão está nos fundamentos mesmo de sua função. A arte institui o espaço de uma mediação entre "a coisa" e a imagem. Eliane Robert de Moraes, em seu ensaio sobre as relações entre corpo e arte. Lembra a célebre escultura de Man Ray de 1920, "O enigma de Isidore Ducasse", também chamado de "Objeto desconhecido embrulhado num pano". "Man Ray empacotou uma mesa de dissecação onde se encontrava um guarda-chuva e uma máquina de costura. Inventar um objeto implicava, a princípio, escondê-lo". (MORAES, 2002, p. 15).

O trabalho de Christo, artista búlgaro, que empacota prédios, pontes, objetos e a própria natureza, segue este mesmo princípio. O obscuro metaforizado pela forma atrás do pano revela seu desejo de visibilidade e convoca o olhar. Adquire, portanto, certa quantidade de informe - que em maior ou menor grau, todo espaço sem luz possui. George Bataille se recusou a definir o informe em seu dicionário. Para ele, "se trata de um termo que serve a desclassificar" (citado por ALAIN-BOIS, Y.; KRAUSS, R., 1966, p. 15). Esta é a atitude fundamentalmente transgressiva na arte, injetar desordem nas classificações.

Entre o campo do que pode a arte e o que não pode a arte encontramos o ato de criação. Todo ato nos coloca diante do obscuro, pois é deste ato que o sujeito pode se ressituar diante do objeto. É o ato que indica a posição do sujeito, a condição de enunciação da obra. Este ato que indica a posição do sujeito, a condição de enunciação da obra. Este ato necessariamente produz uma zona de sombra, um intervalo que dissolve nossas intenções e nos faz nascer para o que é horizonte em nós. O obscuro é, portanto, nosso ponto de

perspectiva. Toda criação implica uma marca de interdição materializada pelas zonas obscuras. Estamos, assim, diante do que Paul Celan buscava em seus poemas como função do interditar. Celan definia suas poesias como o “cercamentos em torno do sem-palavra, sem limites” (citado por Lacoue-Labarthe, 1986, p.23).

Não há passagem direta da intenção à expressão como sonharia a lógica perversa. Pensar no resíduo, na passagem de um para outro é fundamental, pois faz obstáculo a arrogância que quer controlar a intenção e coloca-la no mercado de ideias e dos objetos. A arte vem instaurar a descontinuidade que permite que novos sentidos possam se fazer, desde que hajam perguntas. Como muito bem definiu Paul Valery: “A obra oferece-nos em cada uma de suas partes o alimento e o excitante ao mesmo tempo. Ela desperta continuamente em nós uma sede e uma fonte” (VALERY, 1999, p.189).

E o que não pode a arte? Inicialmente poderíamos dizer que não pode suprimir o abismo, o intervalo, a descontinuidade entre a intenção e a expressão. Há uma diferença fundamental ente o sujeito /autor e seu plano de intenções e o ato que o mesmo produz. As estratégias de suturar o intervalo entre autor e obra, minimizando assim o que há de noturno no ato, são assustadoras e a lógica perversa da burocracia que regula a vida goza com isto. Vivemos no império da economia de mercado. Então, diz o consenso: não temos tempo a perder em derivações transcendentais e ainda correndo o risco de uma abstração vazia, pouco “eficiente” e complexa. Mostremos logo o real! Mostremos o corpo do real! É possível mostrar o real de forma direta, sem mediações? De que real estamos falando? O real que ainda faz questão é justamente o que produz um furo no saber. Este furo é o que pode nos deixar com um resto na mão, com um “eu não sei” e que possa instaurar um desejo de saber.

Vamos brevemente examinar uma imagem que me foi sugerida pela leitura do livro de Henri-Pierre Jeudy: *O corpo como objeto de arte*. Numa primeira cena alguém corta a orelha, embrulha num pequeno pacote e envia para outra pessoa. Em uma segunda cena pinta um autorretrato com o curativo. Será que temos hoje discernimento para diferenciar entre a primeira e a segunda cena? O que faz a diferença? Sem dúvida, é a ideia de mediação instaurada pelo ato. A mão não toca no mesmo ponto das duas cenas. Seria está a ideia de mediação um limite para a arte? Não precisamos ficar capturados no exemplo do van Gogh para avançarmos nossa interrogação já que ele mesmo situava as duas ações em contexto distintos. Contudo, hoje esta não parece ser uma questão consensual. O que a arte corta? O que não pode cortar? Insisto, portanto, que não pode cortar este lugar de mediação. Jeudy discorre sobre uma serie de exemplos em que identifica um excesso de frenesi exibicionista, nos indagamos se não deveríamos ainda guardar algum pudor e angustia diante dos excessos de visibilidade (JEUDY, 2002). Haveria uma imagem que é obscena? Gunter von Hagens, professor e anatomista alemão disseca (corta) cadáveres em público. Não o faz para estudantes de medicina, mas para o público em geral que lota os espaços de museu e de ate em galerias para assisti-lo. Ele inventou uma nova técnica de preservação dos corpos, a plastinação. Trata-se de uma tecnologia científica, desenvolvida no Instituto de Plastinação de Heidelberg e que consiste num processo químico que substitui os fluidos orgânicos do corpo por produtos sintéticos (silicone e resinas) impedindo assim a decomposição das peças anatômicas. A plastinação produz, portanto, um corpo que permanece maleável, mantém sua cor e torna-se inodoro. Vemos aí a obscenidade pela irrupção do espaço intimo da morte em espaço público.

Aponta também o ideal da ciência de tornar tudo visível e transparente. Quak o corpo que esta aí em questão? Será que a lição de anatomia de Rembrandt não teria muito mais a nos responder sobre esta pergunta?

A transgressão da arte interrompe o fluxo dos circuitos automáticos, abrindo outros espaços de significantes que nos ajudam a desenhar outras geografias de mundo.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. (1980). *Minima moratia - réflexions sur l'avie mutilée*. Paris: Payot.

ALAIN-BOIS, Y.; KRAUSS, R. (1996). *L'informe: mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou.

BACHELARD, G. (2003). *A terra e os devaneios do repouso - ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo : Martins Fontes.

BHABHA, H. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG

BATAILLE, G (1987). *O Erotismo*. Porta Alegre: LPM

DELEUZE, G (1991). *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas; Papirus.

FREUD, S. (1950/1981). Los origeres del psicoanalysis- Cartas a Wilhelm Fliess. In: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

FREUD, S. (1950/1981). O poeta e os sonhos diurnos. In: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

KANGUSSU, I. (1991). Walter Benjamin e Kant: Inexprimível - a herança do sublime na filosofia de Walter Benjamin. In: SELIGMANN, M. (orgs.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume.

JEUDY, H. (2002). *O Corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade.

LACAN, J. (1988). *Seminário XI - Os quatro conceitos fundamentais em psicanalise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LACQUE-LABARTHE, P (1986). *La poeie comme experience*. Paris: Christian Bourgois.

LIMA, L (1996) *A dignidade da poesia*. São Paulo: Ática;

MATTA-CLARK, G (2010). *Desfazer o Espaço*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

MORAES, E. R (2002). *O corpo impossível*. São Paulo: iluminuras.

PASSERON, R. (2001). Por uma poianálise. In SOUSA, E.; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (orgs.). *A intervenção da vida- arte e psicanalise*. Porto Alegre: Arte e Ofício.

VALERY, P. (1999). Primeira aula do curso de Poietica. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras.