

# FREUD E A ESTÉTICA DA ESTRANHEZA

## FREUD AND THE AESTHETICS OF STRANGENESS

### FREUD Y LA ESTÉTICA DE LA EXTRAÑEZA

Fernanda Pereira Medina<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A autora é psiquiatra e historiadora da arte, mestre em Artes Visuais e doutoranda em História da Arte na Universidade de Rennes 2, França. O presente artigo é um fragmento da pesquisa de doutorado intitulada *L'art conceptuel, la psychanalyse et les paradoxes de l'image. Un dialogue à partir de l'oeuvre de Joseph Kosuth*. Esta pesquisa foi parcialmente financiada pelo programa da CAPES de bolsas de doutorado pleno no exterior.

Contato: [fernandape.medina@gmail.com](mailto:fernandape.medina@gmail.com).

**RESUMO:** O artigo examina a contribuição de Freud no campo particular da estética e o diálogo entre a obra freudiana e a arte contemporânea. *O Estranho (Das Unheimliche)*, texto de 1919 em que o psicanalista investiga o conto "O Homem de Areia" e a novela *O Elixir do Diabo*, do escritor E.T.A Hoffmann, serve de fio condutor para a análise que se segue, assim como para toda a estética de inspiração psicanalítica.

**ABSTRACT:** The article examines Freud's contribution to aesthetics and the dialogue between his work and contemporary art. *The Uncanny (Das Unheimliche)*, published in 1919, text in which the psychoanalyst analyzes the short story "The Sandman" and the novel *The Devil's Elixir*, by the writer E.T.A Hoffmann, is the main thread for this analysis, as well as for all aesthetic inspired by psychoanalysis.

**RESUMEN:** El artículo analiza la contribución de Freud en el campo particular de la estética y del diálogo entre su obra y el arte contemporáneo. Lo siniestro (De Unheimliche), texto de 1919, en el que el psicoanalista investiga el cuento "El hombre de arena" y la novela "Los elixires del diablo" del escritor E.T.A Hoffmann, sirve como un hilo conductor para este análisis, así como toda la estética de inspiración psicoanalítica.

**PALAVRAS-CHAVE:** estética freudiana; arte contemporânea; O Estranho; E.T.A Hoffmann.

**KEYWORDS:** freudian aesthetics; contemporary art; The Uncanny; E.T.A Hoffmann.

**PALABRAS CLAVE:** la estética de Freud; el arte contemporáneo; lo siniestro; E.T.A Hoffmann.

Ainda que a relação da psicanálise com a arte tenha sido amplamente discutida por psicanalistas, artistas e críticos, não se pode dizer que o assunto esteja esgotado. O problema da estética, por exemplo, permanece polêmico. Teria a psicanálise legitimidade para interrogar a estética? É possível pensarmos uma estética de inspiração psicanalítica? Do mesmo modo, as possíveis intersecções da obra freudiana com a arte contemporânea são vistas com desconfiança, quando não são negligenciadas. Boa parte dos autores que avançam

nesse terreno de pesquisa rejeita a ideia de um diálogo entre Freud e a arte contemporânea. É exatamente essa a discussão proposta no presente artigo: primeiramente, um olhar sobre a estética a partir de uma perspectiva freudiana e, num segundo momento, uma análise crítica da relação entre a teoria do psicanalista e a criação artística contemporânea.

Antes de mais nada, a pergunta que deve ser feita é: existe uma estética freudiana? A questão se justifica pois Freud mesmo põe em dúvida o alcance de suas intervenções nesse terreno particular. Ele declara em diversas ocasiões que os interesses da psicanálise pela arte são limitados e que ele nunca pretendeu elaborar uma teoria psicanalítica da arte. Além disso, há uma questão metodológica que não deve ser menosprezada. A aplicação da teoria psicanalítica a um domínio diferente da clínica é sempre arriscada. O valor epistêmico dessas iniciativas, agrupadas sob a etiqueta de psicanálise aplicada, é frequentemente questionado. Não sem razão. A noção de aplicação supõe que um corpo teórico mais ou menos formalizado possa ser aplicado sem modificações a um domínio de interpretação diferente daquele sobre o qual ele foi construído. Se do ponto de vista da epistemologia esta ideia é mal recebida, ela não é menos controversa aos olhos do psicanalista. A rigor, a psicanálise só se aplica como tratamento a um sujeito que fala e que escuta sua própria fala. Por isso, pode-se sempre desconfiar de trabalhos do gênero psicobiográfico em que o artista ou o personagem são postos no divã a sua revelia. Esse tipo de análise raramente escapa de uma interpretação reducionista. Freud reconhecia tal risco da psicanálise aplicada. Ele procurou atravessar com prudência a barreira que separa a clínica da cultura. Segundo ele, tudo o que a psicanálise pode oferecer são esclarecimentos quanto à criação artística, assim como a qualquer produção humana; sem, contudo, fixar-se em eventuais tendências patológicas dos escritores ou dos artistas.

Entretanto, não se pode negar que o alcance do método analítico supera os limites da clínica. A interpretação da cultura através de uma perspectiva psicanalítica é um campo sempre rico de possibilidades. Freud nutria essa perspectiva com entusiasmo e satisfação. Não são raras as referências feitas à arte. Mesmo antes dos textos inaugurais da psicanálise, Freud se valia do discurso artístico para sustentar seus argumentos. E entre as diferentes formas de expressão, a tragédia e a literatura tiveram lugar privilegiado no pensamento freudiano e uma importância indiscutível para o desenvolvimento da

teoria psicanalítica. As cenas de Édipo e de Hamlet se transformaram, sob a pluma de Freud, no paradigma do destino da humanidade. *Édipo Rei* simboliza, na leitura freudiana, o desvelamento do enigma do inconsciente, enquanto *Hamlet* envia o leitor à ideia de uma culpabilidade universal. Tragédia e literatura participam assim da edificação do mito freudiano que confere à civilização suas bases edípicas. Já *Os Irmãos Karamazov*, de Fédor Dostoïevski, representa, segundo Freud, a pulsão parricida nua, sem a dissimulação de Édipo ou a dúvida de Hamlet. Assim, o drama edípico não é a ilustração de uma teoria, mas o substrato onde o incesto e sua interdição se fazem visíveis. Como disse Jean-François Lyotard, a obra de Sófocles e a de Shakespeare dão à clínica da neurose sua justificativa universal. Assim, se é possível dizer que a psicanálise se aplica à arte, pode-se afirmar que a arte se aplica igualmente à psicanálise.

Voltemos à pergunta inicial: a teoria freudiana contribui ou não para o campo da estética? A este respeito, não se pode negar uma certa contradição em Freud. Ao mesmo tempo em que se dedica com entusiasmo ao assunto, ele confessa sua incompetência no que se refere aos problemas da estética. Na verdade, ele exclui esse ramo da filosofia da esfera de investigação da psicanálise. Pelo menos é o que ele declara. Freud reitera em várias ocasiões que a avaliação estética das obras de arte e do trabalho técnico do artista são atribuições dos estetas. Do mesmo modo, a explicação do dom do artista e dos mistérios da criação seriam inacessíveis à psicanálise.

Nas primeiras linhas do artigo de 1919, *O Estranho*, Freud declara:

Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir. O analista opera em outras camadas da vida mental e pouco tem a ver com os impulsos emocionais dominados, os quais, inibidos em seus objetivos e dependentes de uma hoste de fatores simultâneos, fornecem habitualmente o material para o estudo da estética. (FREUD, 1919, p. 3)

Porém, é nesse mesmo artigo que o psicanalista aborda explicitamente o problema da estética:

Mas acontece ocasionalmente que ele tem de interessar-se por algum ramo particular daquele assunto; e esse ramo geralmente revela-se um campo bastante remoto,

negligenciado na literatura especializada da estética. O tema do “estranho” é um ramo desse tipo. Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador — com o que provoca medo e horror... Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime — isto é, com sentimentos de natureza positiva — e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição. (FREUD, 1919, p. 3)

*O Estranho* traz uma contribuição indispensável à teoria estética de inspiração psicanalítica. Nesse texto, Freud discute um gênero específico de representação capaz de despertar no leitor um sentimento particular de angústia definido em alemão pela palavra *Unheimliche*. As traduções não fazem justiça à riqueza semântica do termo germânico. Em português, traduz-se por *estranho*. Em espanhol, por *sinistro*. Em francês, por *inquiétante étrangeté*. Em inglês, por *uncanny*. Por isso, uma breve análise de suas nuances significativas é bem-vinda, pois a questão específica de tal artigo é determinada por um significante germanófono. Em toda a primeira parte do texto, Freud se preocupa com a etimologia e com a definição das diferentes aplicações da palavra. *Unheimlich* é o contrário de *heimlich*, que significa “familiar”. O leitor é assim tentado a concluir precipitadamente que uma coisa é assustadora porque é desconhecida. Entretanto, a investigação das origens e da evolução do termo mostra que *heimlich* pertence a dois grupos distintos, mas não contraditórios de representações: o do familiar, confortável; e o do secreto, dissimulado. O que o estudo minucioso de Freud indica é que é estranho (*unheimlich*) “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1919, p. 8). Esse sentimento particular de estranheza define, então, uma variedade do terror ligada à presença dissimulada de um próximo distante, desde muito tempo conhecido.

Freud interroga tal efeito suscitado pela literatura através da análise de duas obras do escritor alemão E.T.A. Hoffmann, um mestre da narrativa fantástica: *O Homem de Areia* e *O Elixir do Diabo*. O primeiro é um conto que traz a história da boneca Olímpia e do estudante Nataniel que, apesar de sua felicidade aparente, não consegue apagar as lembranças da morte apavorante e misteriosa de seu pai. Olímpia se assemelha em todos os aspectos a um ser humano, o que provoca a incerteza desconfortável em relação à sua natureza. Trata-se

de uma pessoa ou de um autômato? Este recurso literário, muito utilizado por Hoffman, explica de certa forma a estranheza transmitida pelo texto. Na análise freudiana, o tema do duplo ganha forma através da boneca “viva” e da repetição sistemática de personagens. Ele representa, originalmente, uma aparente segurança contra o desaparecimento do ego, um desmentido enérgico da morte. O fenômeno brota do solo amistoso do amor próprio ilimitado, do narcisismo que domina a mente infantil. Entretanto, desenvolve-se progressivamente no âmbito psíquico uma instância reguladora e crítica de auto-observação que se opõe obstinadamente ao ego. O duplo inverterá assim seu aspecto. De garantia de vida, ele se transforma em um estranho anunciador da morte.

Provavelmente, a alma “imortal” foi o primeiro “duplo” do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais idéias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o “duplo” inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. (FREUD, 1919, p. 16)

Esse tema é explorado de forma ainda mais pronunciada na novela *O Elixir do Diabo*, na qual uma série de alegorias criadas por Hoffmann trazem repetidamente a motivação do duplo. Temos personagens que se assemelham ou que se identificam uns aos outros, confundindo seu próprio *self*; uma narrativa que salta de um personagem para o outro, que compartilha suas experiências numa espécie de telepatia; a repetição das mesmas situações, crimes e nomes, através das diversas gerações que se sucedem. Tais recursos acentuam o efeito de estranheza despertado pelo texto, ainda que não se possa determinar exatamente como isto ocorre. Mas essa aparência superficial do fenômeno do duplo seria insuficiente como justificativa de tal efeito se o problema não fosse analisado em outros termos, isto é, sob o ponto de vista do funcionamento psíquico. Freud fala aqui, pela primeira vez, em compulsão à repetição, força primitiva submetida à pulsão de morte. Essa compulsão, poderosa o bastante

para prevalecer sobre o princípio do prazer, traz à superfície um aspecto demoníaco do inconsciente há muito “esquecido” e que é percebido como estranho pela consciência. Em 1920, Freud publica *Além do princípio do prazer*, em que essas questões são retomadas de forma mais profunda, tendo como resultado a elaboração do conceito de pulsão de morte.

Freud rejeita, entretanto, a motivação do duplo como justificativa única do efeito de estranheza provocado pela literatura. Segundo ele, o tema principal do conto “O Homem de Areia” é outro, algo que lhe dá o nome e que reaparece em todos os momentos críticos da narrativa. O “homem de areia” surge nas lembranças do jovem Nataniel como uma figura aterrorizante que joga um punhado de areia nos olhos das crianças que se recusam a dormir, de modo que eles saltam sangrando das órbitas. Essa anedota fantástica permanece associada, na fantasia do estudante, à morte dramática de seu pai amado. O escritor cria uma atmosfera de incerteza através da boneca Olímpia e da analogia entre os personagens Homem de Areia, advogado Copélio e pai de Nataniel. A relação é repetida através dos personagens professor Spalanzani e oculista Coppola. Cria-se assim uma série de pais para representar a ambivalência afetiva da criança em relação às figuras parentais, isto é, ambivalência entre o amor pelo pai bom e protetor e o ódio pelo pai ameaçador e castrador. O efeito de estranheza suscitado pelo conto deriva, assim, da angústia infantil reprimida de castração. O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensina que a angústia em relação aos próprios olhos (o medo de ficar cego, por exemplo) é muitas vezes um substituto do temor da castração. O autocegamento de Édipo foi, na verdade, uma forma simbólica de castração, o único castigo adequado pelo seu crime de incesto.

Importante dizer que *O Estranho* não é simplesmente uma reflexão sobre estética. Ele anuncia a grande revisão teórica dos anos 1920 que desemboca em uma nova teoria das pulsões. Freud passa a reconsiderar, nessa época, os limites do princípio do prazer, tido até então como tendência dominante do psiquismo. Ele reconhece aqui a existência de um tipo de prazer, mais primitivo que o primeiro, submetido à compulsão de repetição. Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que o estranho faz ver a dimensão pulsional da experiência da arte. A estética que nasce de tal revolução teórica representa, então, uma perspectiva da criação despida da ilusão do belo, da harmonia e do bom.

Assim, podemos dizer que a estética freudiana não é uma doutrina do belo na arte, nem um tipo de julgamento de gosto. Freud se interessava menos pelo aspecto formal das obras de arte que pelo enigma que elas escondem. Essa tendência a negligenciar a técnica e a forma em favor do conteúdo é o ponto fraco que os detratores da estética psicanalítica não cessam de denunciar. As contribuições freudianas nesse terreno apontam para outra direção: Freud se preocupou em tornar inteligíveis os meios pelos quais o artista obtém os efeitos afetivos despertados pela sua criação.

O ponto de partida da análise freudiana é o afeto ou a emoção provocada pela obra de arte. Segundo o psicanalista, a arte promove de uma forma ou de outra um ganho de prazer, mesmo que a expressão artística envolvida seja de outra ordem, como a dor ou a repulsa. Em *Além do princípio do prazer*, analisando a compulsão à repetição, Freud descreve certos mecanismos psíquicos capazes de transformar situações originalmente dolorosas em fonte de prazer. Nesse mesmo texto, ele sugere que tais situações poderiam ser objeto de interesse de uma estética de orientação econômica.

Entenda-se por “econômica” a hipótese que vem completar a metapsicologia de Freud, composta ainda pelas hipóteses dinâmica e tópica do funcionamento psíquico. A topologia freudiana propõe a diferenciação do aparelho psíquico em três instâncias: inconsciente, pré-consciente e consciente na primeira tópica; e id, ego e superego na segunda. O ponto de vista dinâmico considera que os fenômenos psíquicos são resultado de um conflito de forças de origem pulsional. Finalmente, o aspecto econômico leva em conta o investimento de energia libidinal, sua mobilidade e variação de intensidade. A partir dessa perspectiva, podemos afirmar que o prazer estético em Freud deve ser visto sob um ângulo metapsicológico; quer dizer, sob o ângulo da economia libidinal. Freud não leva em conta o prazer do belo, como as estéticas tradicionais de inspiração filosófica, mas a modulação das pulsões no sentido de uma transformação do desprazer em prazer. Desprazer que vem do eterno retorno do mesmo, o recalçado, que deveria permanecer oculto, mas que insiste em traçar seu caminho em direção à consciência. É esse o argumento introduzido em 1919, através de *O Estranho*, e desenvolvido em 1920, em *Além do princípio do prazer*. Mas, já em 1905, com *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, Freud indicava as bases da estética de orientação econômica, ainda que a obra não avance nesse terreno. No texto em questão, são descritas as sofisticadas técnicas através das quais o

aparelho psíquico deforma e mobiliza as pulsões de origem agressiva e sexual, que são originalmente fonte de desprazer, a fim de obter prazer como resultado final. Abre-se à criação artística uma dimensão afetiva que põe em relevo uma ambivalência pulsional, um conflito entre os impulsos de vida e de morte, entre o que é de Éros e o que é de Tânatos.

Para Freud, a obra de arte coloca em cena esse conflito de forças. Ela dissimula e desvela, ao mesmo tempo, os desejos inconscientes. Sua matéria prima é pulsional e sua estrutura edipiana. O artista não esconde seus fantasmas. Ao contrário, ele os comunica. Mas os fantasmas não mostram sua verdadeira face. O inconsciente só se deixa ver através de vestígios. Por isso, se o artista pode comunicar seu desejo através da obra de arte, é porque ele é capaz de transformar seus afetos. O trabalho de arte é, então, o produto de uma deformação, assim como os sonhos, as lembranças encobridoras ou os sintomas, deformação sem a qual o prazer estético não seria possível. A beleza serve a essa deformação. Ela seduz. Desperta um prazer preliminar e superficial, como um efeito narcótico, amansando a censura. Mas o prazer preliminar não explica a fruição artística. O verdadeiro prazer, segundo Freud, explica-se por uma anulação temporária do recalque, culminando com uma descarga energética. Tal é a essência da catarsis.

Freud toma emprestado de Aristóteles a noção de catarsis. Ela entra originalmente no contexto da cura analítica. O método catártico, definido em *Estudos sobre a histeria*, de 1895, é o processo pelo qual o paciente consegue aliviar seus sintomas revivendo o elemento traumático. O método psicanalítico propriamente dito passa pela catarsis antes de chegar à sua regra de ouro, a associação livre. Do contexto clínico, volta-se à estética. A arte teria também a função de promover uma fruição através de uma transformação de emoções que são por si só dolorosas. Mas, para que a catarsis aconteça, é preciso que uma identificação se estabeleça entre espectador e artista. Só se obtém prazer com a arte se o espectador for também capaz de gozar de seus fantasmas, em toda segurança, pela via aberta pela obra de arte. Pois ele é também habitado pelo desejo incestuoso, pelo terror da castração e pela falta que constitui todo sujeito. A obra fala ao espectador porque ela fala ao seu enigma. A fruição artística supõe então a identificação do espectador ao fantasma do artista, o que nos permite supor a natureza narcísica da experiência estética.

Por narcisismo, entende-se a modalidade de investimento libidinal sobre o eu, que atravessa o desenvolvimento sexual normal de todo indivíduo. O eu é o reservatório primário de investimento amoroso. Se o mundo se torna atraente e prazeroso é porque uma identificação se opera entre o eu e o outro. Toda experiência humana é permeada pelo narcisismo, sua relação à alteridade, suas identificações, a constituição de seus ideais e, é claro, sua relação à arte.

A questão da relação entre a experiência estética e o narcisismo servirá de ponto de partida para nossa discussão a respeito do diálogo de Freud com a arte contemporânea. Ela nos permite interrogar a aura do artista na contemporaneidade, assim como a recepção da obra de arte pelo espectador. Mas a possibilidade desse diálogo é rejeitada por vários autores. É o caso, por exemplo, do historiador de arte Gombrich. Segundo ele, em matéria de apreciação da arte, Freud estaria preso às tradições do século XIX, quando o conteúdo ou a narrativa contavam mais que a forma. Toda obra de arte estaria submetida, para Freud, aos critérios da representação mimética. Esse ponto de vista teria impedido o psicanalista de apreciar a arte que lhe foi contemporânea, isto é, uma arte da *apresentação*, refratária à interpretação. O argumento não é falso. Freud mesmo confessava uma intolerância em relação às expressões da arte moderna, contemporâneas do nascimento da psicanálise. Suas referências como amador da arte e como pesquisador pertencem de fato ao domínio da representação clássica. Entretanto, essa aparente contradição resulta de uma leitura superficial da obra freudiana. Antes de mais nada, não se pode falar em realidade psíquica como se fala em realidade material e objetiva. Tal diferença importa quando se trata do conceito de representação. A representação, em Freud, não é a reapresentação sensível de um referente. A noção freudiana de representante da representação leva em conta a distância entre realidade material e realidade psíquica. Ela define uma função essencial dos processos psíquicos através da qual a pulsão se faz representar no inconsciente antes de ter acesso à consciência. A estética freudiana não diz respeito, então, à representação sensível da arte. Esta é objeto da consciência. O efeito afetivo diz respeito à mobilização das forças pulsionais que são, por definição, inconscientes. Por isso, ainda que a obra de arte se apresente em uma dimensão sensorial, temporal e espacial, a experiência estética pertence à dimensão psíquica. Além disso, Freud não presta homenagem à beleza. Ao contrário. Ele denuncia a fragilidade do prazer preliminar proporcionado pelo belo. Ele denuncia a ilusão

narcísica perpetuada pela arte mimética. Ilusão que traduz a crença da humanidade na perpetuação da vida. A psicanálise desmascara a ineficácia dessa pretensão, pois a morte é o único e verdadeiro destino. Freud prepara, assim, o terreno para as discussões contemporâneas que denunciam igualmente o engodo alienante da beleza.

Ao falar do narcisismo na arte, Freud desmistifica a figura do artista ao mesmo tempo em que revela seu caráter infantil. Segundo ele, o artista se recusa, como todo neurótico, a renunciar às satisfações pulsionais. Entretanto, sua vocação para a sublimação o diferencia do doente. O artista encontra um caminho de conciliação entre os dois princípios que regem o funcionamento psíquico: o princípio de prazer e o de realidade. Mas a sublimação é apenas um dos destinos possíveis das pulsões, assim como o recalque. Ela não é nada além de uma satisfação substitutiva da pulsão. Do mesmo modo, a criação artística não é o produto de um dom miraculoso do criador. Freud pretendia desmascarar as ilusões que se escondem nessa concepção teológica, quase religiosa, da criação. Ilusões às quais o homem se prende por medo da morte. A ideia de que o artista é uma espécie de herói contribui para a falsa analogia entre a criação artística e a criação divina. Mas a arte não é divina, segundo o ponto de vista freudiano. E o artista nunca é o Pai de sua criação. Ele é superado por ela, preso em seu próprio jogo, gerado pela obra. É a obra que cria o artista.

Não se pode negar que o argumento de Freud a propósito do gênio se insere no pensamento moderno que questiona a aura do artista. Marcel Duchamp inaugura essa reflexão no contexto das vanguardas artísticas. De certa forma, ele também coloca em dúvida a concepção teológica da criação. O *ready-made* não questiona apenas a posição do objeto de arte, mas também a do artista. Ele elimina a competência técnica do artista. Ele apaga seus privilégios em relação ao homem comum. Ele aproxima a atividade artística da vida cotidiana. Não foi por acaso que Duchamp decidiu se eclipsar como criador ao apresentar *A Fonte* sob o pseudônimo de um R. Mutt qualquer. Estava em questão o apagamento da aura do artista. A escolha e o arranjo de objetos cotidianos se traduzem na indicação de Freud segundo a qual o artista não cria; ele recompõe. A imaginação criativa não é capaz de inventar. Ela se contenta em reorganizar elementos já existentes.

O debate iniciado no início do século XX continua na atitude performática da arte dos anos 1960. Aqui, é possível pensar no

minimalismo e na arte conceitual. E vale retomar a leitura de Jean-François Lyotard a esse respeito. Segundo o filósofo, a cultura contemporânea é obcecada pela performance. Celebra-se a pura performatividade do *Fiat Lux* que faz do artista um criador no lugar de Deus (LYOTARD, 2012). Um criador pelo pensamento ou pela palavra. Uma ideologia teológica se perpetua nesses movimentos. O que nos leva de volta a Freud, para quem tal concepção quase religiosa da criação vale como uma tentativa de denegação da morte. É possível identificar aqui a recusa infantil do artista, como em qualquer sujeito, a renunciar ao narcisismo que sobrevive de certa maneira como defesa do eu.

Ainda na perspectiva do narcisismo, como pensar a questão da experiência estética no contexto da arte contemporânea? Desde Duchamp, a indiferença estética está no centro das discussões em torno da criação artística. A suposta indiferença não estaria de acordo com o fracasso das identificações narcísicas? É possível identificar nas produções contemporâneas qualquer coisa como uma sedução ou um efeito catártico? Como pode o espectador obter prazer com um tipo de arte onde ele não se reconhece? A meu ver, este é um ponto sensível quando se trata da recepção da arte. O não reconhecimento de sua própria figura perturba de maneira incontestável a relação do público com a obra contemporânea. A criação contemporânea põe em cheque todo paradigma da arte, como a representação, a mimese, a harmonia e, é claro, o belo como categoria de julgamento. O espectador agora é convidado a deixar sua atitude passiva de contemplação para participar ativamente da obra. Ele é encorajado a renunciar à sedução plástica da obra, às ilusões perpetuadas pelas identificações narcísicas. Em outras palavras, às ilusões de conservação da vida. As produções contemporâneas jogam com o frágil equilíbrio entre as forças de vida e de morte. Conseqüentemente, as estéticas tradicionais não podem responder a esse novo tipo de experiência, que é da ordem do mal-estar e da estranheza. Mas a estética freudiana sim. É por isso que podemos pensar em uma estética da estranheza (*Unheimliche*) como a melhor tradução da experiência despertada pela arte na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. (1919) Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. (1920) Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KOFMAN, Sarah. *L'Enfance de l'art*. Une interprétation de l'esthétique freudienne. Paris: Payot, 1970.

LYOTARD, Jean-François. Par-delà la représentation. In: EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'art*. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique. Paris: Gallimard, 1974, p. 9-24.

LYOTARD, Jean-François. Le fait pictural aujourd'hui. (1993). In: LYOTARD, Jean-François. *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*. Bruxelles: Leuven University Press, 2012.