

EFEITO ESTÉTICO E DISCURSO ARTÍSTICO (VEREDAS FREUDIANAS)

Francisco Ricardo Rüdiger

(Professor da Universidade de Caxias do Sul
e pesquisador do Museu de Comunicação Social,
em Porto Alegre)

1. Introdução

A tematização da arte como prática social implicou uma série de reformulações na problematização dos fenômenos estéticos. A denúncia dos fundamentos idealistas da Estética evidenciou seu equívoco como Filosofia da Arte em geral. Fundada em juízo de recepção particular, a Estética, enquanto teoria da obra de arte, fazia de seu objeto o álibi de uma prática ideológica de classe, agindo como deontologia de belo e do artístico, erigidos em valores sociais de distinção.

Assim, visando definir seu objeto no quadro de uma sociologia ou da ciência da história, a teoria da prática artística trabalhou no sentido de eliminar os obstáculos epistemológicos antepostos a seu projeto. Entretanto, nesta tarefa, ela procedeu por vezes de modo a obstaculizar seus próprios avanços, impedindo-se de equacionar questões levantadas por sua problemática. A posição anti-psicologista é um exemplo disso.

Com efeito, embora admitidas as banalidades que a aplicação da psicologia à crítica e à história da arte em geral resultou, bem como a rejeição de uma "Psicologia da Arte", que não é senão a psicologia dos produtores de arte, o desembaraço de uma dimensão psíquica na tematização dos fenômenos estéticos não é evidente.

As notas seguintes procuram indicar de que modo a operacionalização de uma dimensão psíquica, num autêntico retorno do reprimi-

do, pode contribuir para preencher certos lapsos teóricos verificados no tratamento da arte como prática social.

2. Efeito estético e prática artística

A problemática materialista da História da Arte define seus objetos pelos sistemas de produção, circulação e consumo dos diferentes discursos artísticos, considerados como práticas ideológicas¹. A consequência dessa **démarche** é uma dissolução progressiva da Estética enquanto ciência do belo. Como observa Canclini:

“O estético não é nem uma essência de certos objetos, nem uma disposição estável do que se chamou “a natureza humana”. É um modo de relação dos homens com os objetos, cujas características variam segundo as culturas, os modos de produção e as classes sociais.”²

Nesse sentido, a desconstrução da Filosofia da Arte dessacralizou a própria categoria, elaborada pela ideologia estética burguesa a partir do século XVIII. A emancipação progressiva dos discursos artísticos com relação às ideológicas religiosa e política é resultado de um processo social particular, determinado pelas condições históricas de montagem da máquina social capitalista³. É por um único movimento, desigual e defasado, que se deram a formação do gosto propriamente estético, a delimitação do efeito estético legítimo (do qual Kant é o primeiro grande ideólogo⁴) e a emergência das ideologias estéticas.

“O que nos interessa é deixar claro que a distinção entre as obras de arte e os demais objetos, e a especificação da atitude estética adequada para captar ‘o artístico’, são resultado de convenções relativamente arbitrárias, cuja única ‘legitimidade’ é dada pelas necessidades do sistema de produção e pela reprodução das atitudes consagradas como estéticas pela educação.

Se o gosto pela arte, e por certo tipo de arte, é produzido socialmente, a estética deve partir da análise crítica das condições sociais em que o artístico se produz.”⁵

Levando a termo essa posição, Hadjinicolaou, cujas reflexões teóricas não dispensam devida atenção ao campo cultural em que funcionam as práticas artísticas, conclui:

“**Negamos** a existência de um efeito estético dissociável da ideologia imagética de cada obra. [...] É preciso ver e reconhecer que o prazer experimentado diante de uma imagem [por exemplo] e o reconhecimento ideológico do espectador da ideologia imagética da mesma obra não são senão uma e a mesma coisa.”⁶

O prazer estético experimentado pelo receptor do discurso artístico não é senão o efeito dominante desse discurso. Ora, todo problema reside na determinação desse prazer estético. Sem analisar o estatuto desse prazer, que é o efeito estético produzido pela relação das obras com sua recepção, a teoria da prática artística corre o risco de perder a especificidade do funcionamento ideológico dos discursos plástico, literário, musical, coreográfico, etc.

A eficiência dos discursos artísticos deriva de sua inscrição num campo cultural determinado, enquanto pressuposto histórico de sua produção, circulação e consumo. Mais além de um antropologismo ou de um condutismo funcionalista, a teoria conceitua o prazer estético como efeito da incidência das obras na gramática de recepção disponível por seus consumidores. Como observa Bourdieu:

“A aptidão para perceber e decifrar as características propriamente estilísticas de uma obra é função da competência propriamente artística que se traduz em conhecimento prático (adquirido pelo convívio com as obras ou por intermédio de uma aprendizagem explícita) de sistemas de classificação que permitem situar cada elemento de um universo de representações artísticas em uma classe necessariamente definida em relação à classe complementar (constituída por todas as representações artísticas consciente ou inconscientemente excluídas).”⁷

A recepção efetiva do discurso artístico depende da capacidade, mais ou menos consciente conforme o capital cultural de cada consumidor, de reconhecer as operações ideológicas presentes num discurso particular. O prazer estético é, desse modo, um efeito desse reconhecimento propriamente estético de um discurso artístico, uma satisfação sócio-cultural resultante da capacidade de reconhecer distintivamente um discurso de alta rentabilidade simbólica.⁸

Incontestáveis, essas considerações não descartam, contudo, o fato de que as gramáticas de recepção dos discursos artísticos estão enraizadas na subjetividade. A despeito das descrições filísticas, a fenomenologia da experiência estética revela um espectro de sensações que, intraduzíveis semioticamente, foram associadas com a noção de prazer. Limitar essas sensações ao plano ideológico *strictu sensu*, recusando uma fenomenologia aceita intersubjetivamente no campo cultural, equivale a reduzir o domínio dos fatos psíquicos ao registro semiótico. Mais ainda, essa posição, ao estabelecer uma funcionalidade entre **discurso artístico – reconhecimento adequado – prazer estético**, arrisca-se a constituir um condutismo culturalista.

“O que a consciência universal e uma estética condescendente concebem, segundo o modelo do prazer real, sob o ‘prazer

artístico' de nenhum modo existe provavelmente. O sujeito empírico não participa senão de um modo muito limitado na experiência artística *telle quelle*; deveria reduzir-se à medida que a obra adquire qualidade cada vez maior. [...] Mas, se se extirpasse todo o vestígio de prazer, levantar-se-ia então a questão embaraçosa de saber porque as obras de arte ali estão.”⁹

O prazer estético é indissociável do reconhecimento ideológico do discurso artístico. Entretanto, ele não se reduz a esse reconhecimento¹⁰. Para apreendê-lo, devemos supor a existência de um mecanismo psíquico em que as gramáticas de produção e recepção das ideologias artísticas se articulam, constituindo unidade na qual se produz o prazer estético. Sustentar tal hipótese não nos lança para fora da teoria da arte enquanto prática social. Perguntar por esse mecanismo, que assegura a produção dos efeitos do discurso artístico, não é senão tentar resolver o problema da eficácia das ideologias estéticas nos agentes sociais.

3. Sobre o prazer estético

A concepção do gozo como paradigma da experiência estética é um tema recorrente na história da Filosofia da Arte. Só recentemente têm aparecido estudos com a proposta de dotar essa concepção de conteúdo científico, precisando as estruturas responsáveis pelo prazer estético.

A propósito desse tipo de tematização num contexto sócio – cultural, é possível identificar duas orientações destacadas. A primeira delas, que remonta a Kant, remete a fundamentação do prazer estético a uma faculdade antropológica; a segunda, derivada dos desdobramentos recentes da psicologia, tem procurado determinar as estruturas psicológicas implicadas nesse prazer. Relativamente a elas, é preciso contrapor a contribuição da teoria psicanalítica, que, muito cedo, procurou estender seu âmbito de aplicação ao estudo da arte. Ao supor que o curso tomado pelos eventos mentais está regulado pelo princípio do prazer, a psicanálise coloca a questão do gozo proveniente da obra de arte no centro de sua reflexão sobre o artístico.

Após discurtir as duas orientações referidas, tentaremos demonstrar de que modo a reflexão freudiana, relativamente simples a propósito do prazer estético, abre a possibilidade de elaborar teoricamente o conceito das relações entre ideologia e prazer estético na unidade de um **mecanismo de base**.

A reflexão estética tributária da tradição ocidental moderna (i. é., aquela que parte de Kant) distingue o prazer da experiência estética do prazer dos sentidos. A arte pertence ao domínio da cultura. Segundo H. Osborne, que sintetiza bastante bem essa orientação, a atividade artística resulta de uma **aptidão**, uma faculdade adestrada ou cultivada de executar determinado trabalho ou tarefa. Em seu livro **A Apreciação da Arte**, ele afirma:

“Procuraremos demonstrar que a apreciação das coisas bonitas, e em especial das belas-artes, requer uma aptidão resultante do cultivo de faculdades comuns à maior parte das pessoas, embora tanto as faculdades mesmas como o impulso para desenvolvê-las varie muito em cada pessoa.”¹¹

A experiência estética procede a uma subordinação da própria percepção. Nesse contexto, o prazer estético resulta do desenvolvimento da aptidão artística, faculdade adquirida na interação de um sujeito empírico com o universo das obras. Ele encontra sua fundamentação numa faculdade antropológica.

“O prazer que experimentamos na apreciação estética é, pois, um prazer que se tem no exercício livre e desimpedido dos nossos poderes de apreensão de um objeto adaptado a dar-lhes toda a liberdade, levando-os ao máximo de sua capacidade e mantendo-os em atividade intensificada. É o prazer que experimentamos no exercício livre e bem sucedido de uma faculdade adestrada e excitada até a uma condição de excepcional vivacidade...”¹²

Diferentemente dessa orientação, os trabalhos realizados na área da Psicologia têm subordinado o equacionamento do problema do prazer estético à teoria da motivação/percepção¹³. Nos últimos anos, entretanto, algumas linhas de investigação têm procurado considerar a questão de modo mais autônomo, integrando-a numa perspectiva sócio-histórica. Exemplo disso é o trabalho de César Lorenzano, que pretende explicar o domínio dos fenômenos artísticos a partir da psicologia genética de Piaget. Como afirma o autor na introdução de seu **La Estructura Psicosocial del Arte**:

“Homologar ciência e arte; definir a subjetividade como estruturas operatórias, e a estas como produto de um desenvolvimento social; estender e corrigir a teoria de Piaget quanto ao símbolo e ao mito; esboçar um uso adequado dos predicados ‘objetivo’ e ‘ideológico’; entender a obra de arte como uma exteriorização projetiva de estruturas psicossociais provenientes da intersecção da epistemologia genética e dos processos histórico-sociais, com as quais se identifica introspectivamente um espectador qualquer, na medida em que uma

mesma objetividade transpassa as estruturas do autor, da obra e do espectador: tais foram alguns dos problemas colocados neste trabalho.”¹⁴

Coerente com esses pressupostos, baseados na homologia das estruturas operatórias (esquemas de ação interiorizados) do autor, da obra e do receptor, Lorenzani determina o prazer estético no reconhecimento daquelas do receptor nas da obra. Toda ação está ligada a uma quantidade de energia, que é liberada em ato. A interiorização dos esquemas de ação é acompanhada da acumulação no aparelho mental da quantidade de energia comprometida na ação interiorizada. Nesse processo, onde se dá também uma valoração distintiva de pessoas e objetos, se constitui o esquema afetivo.

“Esse esquema afetivo — como o esquema cognoscitivo — é o esqueleto formal no qual a emoção atual se identifica ou assimila situações afetivas anteriores esquematizadas e no qual se efetuam as mencionadas regulações dos instintos e do afeto valorativo.”¹⁵

A interação do sujeito com a obra se dá mediante jogos, nos quais esquemas afetivos são reconhecidos e símbolos identificados. Através desses processos, que ativam e descarregam os afetos correspondentes no sujeito, se produz o prazer estético.¹⁶

Ora, enquanto em Osborne a relevância dada ao aspecto cultural do prazer estético se dissolve numa faculdade antropológica, em Lorenzani se assiste à evaporação das estruturas ideológicas que regulam o funcionamento dos discursos artísticos. Se, por um lado, o problema se resolve como atributo transcendental do sujeito de sua experiência, por outro, a tentativa de pensá-lo em relação ao ideológico torna-se alibi para a afirmação de estruturas psico-genético objetivas:

“Não é o ideológico, mas sim o objetivo e permanente da obra de arte, o que provoca ressonâncias em todas as estruturas internas do espectador, mais além e apesar dos fatores ideológicos.”¹⁷

Desse modo, a experiência estética descamba para um automatismo psico-genético, no qual as ideologias se reduzem a epifenômenos.¹⁸

Não se trata de negar a validade das hipóteses formuladas por Lorenzani. Trata-se sim de precisar seu nível de funcionamento. Efetivamente, as estruturas referidas por Lorenzani operam como pressuposto da incorporação das ideologias em geral pelos sujeitos. Dentro da superação piagetiana da **Gestalt**, elas equacionam, por exemplo, o problema da organização da experiência perceptiva, sobre a qual se instalam as ideologias¹⁹; e a partir da qual se colocam os problemas das ciências histórico — sociais propriamente ditos.

No sentido da última perspectiva, é preciso considerar as proposições freudianas sobre a arte, que julgamos via para a elaboração teórica do conceito do mecanismo de base onde se articulam as ideologias e se produz o prazer estético.

Como se sabe, o conceito central da reflexão psicanalítica sobre a arte é o conceito de sublimação.²⁰ A arte inclui-se no rol das satisfações substitutivas das pulsões sexuais. Devido ao papel desempenhado pela fantasia na vida psíquica, a arte equivale a um suave narcótico. Através dela gozamos de nossos próprios fantasmas, modelados socialmente pelos artistas²¹. Quanto ao prazer estético, Freud o interpreta economicamente, como liberação de tensões acumuladas no aparelho psíquico por intermédio da permissão dada ao receptor de gozar de suas fantasias.

No final de **Escritores Criativos e Devaneios** (1908), comentando o prazer sentido pelo leitor diante do texto literário, ele escreve:

“O escritor atenua o que o sonho tem de egocêntrico, transformando-o e dissimulando-o, e nos seduz por um benefício de prazer puramente formal [...] com o qual nos gratifica pela maneira como apresenta suas fantasias. Chamamos **ganho de sedução**, ou **prazer preliminar**, semelhante benefício de prazer que nos é oferecido a fim de permitir a liberação de um gozo superior que emana de camadas psíquicas muito mais profundas [...]. O verdadeiro gozo diante da obra literária resulta de que nossa psique, através dela, acha-se aliviada de certas tensões.”²²

Na verdade, a importância da concepção freudiana, que a distingue inclusive de outras visões psicológicas do mesmo problema, reside na determinação de dois prazeres distintos na unidade de uma mesma experiência. Primeiro, um prazer preliminar, resultante do jogo formal envolvido na experiência estética; segundo, um prazer psíquico, liberado através do primeiro, e para o qual a teoria psicanalítica procura fornecer uma explicação.

A evolução posterior dos trabalhos psicanalíticos sobre a arte, enfatizando a perspectiva delineada no segundo capítulo de **O Mal-Estar na Civilização**, acentuou demasiadamente a segunda linha de força presente na análise freudiana.²³ Dessa forma, expulsando toda especificidade das obras para os conflitos pulsionais de sua gênese e recepção, rompeu a tensão entre prazer formal (dependente do reconhecimento ideológico) e prazer propriamente psíquico indicada por Freud²⁴. O desenvolvimento da visão psicanalítica da arte, que, no seu conjunto, é radicalmente estranha à teoria da prática artística²⁵, se deu às custas de uma redução do social-histórico ao pulsional, mediante a dissolução da unidade entre prazer estético e prazer psíquico.

J.-F. Lyotard, que parece constituir exceção nesta linha, faz da captação/desconstrução das formas artísticas pelo processo primário o elemento central do gozo estético²⁶. A desconstrução do que ele chama figuras-imagem e figuras-forma é uma oportunidade pela qual o inconsciente efetua uma descarga sem realizar-se num fantasma, justamente contornado.

Tal posição nos parece válida, desde que restrita aos movimentos artísticos modernos, aparecidos a partir do final do século XIX. Com efeito, salvo algumas antecipações anunciadoras, parece difícil sustentar sua pertinência para o grosso dos discursos artísticos anteriores. A irrupção do trabalho pulsional na pintura, na música e na literatura, como detecta Lyotard, está ligada às transformações na superestrutura ideológica do capitalismo e à completa autonomização do campo artístico que lhe acompanha. Por outro lado, essa aceitação está vinculada à teorização do papel das ideologias na produção do efeito estético, teorização para a qual os trabalhos de Lyotard não dispensam a devida atenção. A descarga do processo primário, tal como descrita pelo autor²⁷, se dá, em maior ou menos grau, através de ideológicas programadas para aceitar os discursos artísticos modernos²⁸.

Posto isto, é válido supor que a reelaboração das teses freudianas nos quadros de uma teoria da prática artística permita equacionar o problema do prazer estético, pensado na forma de um mecanismo de base psíquico, no qual as ideologias estéticas se articulam.

4. O mecanismo de base

Em primeiro lugar, convém precisar o conceito de prazer em Freud, tal como aparece em **Além do Princípio do Prazer**:

“Decidimos relacionar o prazer e o desprazer à quantidade de excitação presente na mente, mas que não se encontra de maneira alguma vinculada, e relacioná-los de tal modo que o desprazer corresponda a um **aumento** na quantidade de excitação e o prazer a uma **diminuição**.”²⁹

O conceito de prazer diz respeito a uma descarga de tensão, como já ficara evidenciado na citação referente ao gozo estético. Ora, a emergência da arte e, mais particularmente, a autonomização do campo artístico coincidem com a intensificação do labor repressivo da cultura, verificada na época de montagem e consolidação da máquina social capitalista. Nesse sentido, pode-se afirmar que é por um único e mesmo processo que uma nova formação ideológica se soma ao trabalho de mediação dos investimentos libidinais no campo social e, integrando-se à dinâmica do aparelho psíquico, adequa-se ao princípio do prazer. Isto é, estabelecendo uma negociação entre os imperativos do campo social e as exigências do aparelho psíquico, torna-se meio onde se produz um prazer.

No fundo, trata-se de uma modificação no princípio da realidade, cuja formulação havia justamente obrigado Freud a rever seu conceito de prazer:

“O prazer e o desagrado [...] não podem referir-se ao acréscimo ou decréscimo de uma magnitude (que chamaremos ‘tensão devido ao estímulo’), ainda que evidentemente tenham muito a ver com esse fator. Ao que parece, dependem não desse fator quantitativo, mas sim de alguma característica da qual só podemos dizer que é qualitativa. Quando formos capazes de dizer qual é esta característica qualitativa, teremos dado um grande passo adiante em psicologia.”³⁰

Ora, se considerarmos este fator qualitativo como pertencente ao domínio do simbólico (ou seja: das ideologias), resultante da introdução do princípio da realidade no aparelho psíquico, teremos dado um passo adiante no perfeito entendimento da reflexão freudiana sobre o prazer estético. Como foi visto, no efeito estético há uma superposição de dois esquemas de prazer numa só unidade. Submeter essa proposição à nossa última hipótese significa dizer que as ideológicas estéticas, enquanto elemento ligado ao princípio de realidade, isto é, enquanto moduladoras do princípio do prazer, são elemento através do qual o princípio do prazer obtém satisfação.

Como argumentamos noutro trabalho³¹, o processo de constituição dos agentes sociais pelos aparelhos ideológicos é concomitante de um processo pelo qual as ideologias se fixam no sistema pré-consciente. Desse modo, grandes quantidades de energia circulante são neutralizadas, ligando-se às gramáticas de produção e recepção dos discursos sociais. A manutenção dessa ligação, através da qual o sujeito se mantém na normalidade social, exige um gasto energético, que, aliás, serve aos desígnios do princípio do prazer, ao manter baixa a energia circulante no aparelho psíquico.

As ideológicas estéticas não fogem à regra. O prazer estético verificado no reconhecimento ideológico (no caso, estético) do discurso artístico decorre do fato desse reconhecimento se colocar à serviço do princípio do prazer.³² Através dele, o aparelho mental realiza uma poupança de gasto psíquico, à medida que o consumo de um discurso previsto na gramática de recepção de seu público reduz a carga de energia vinculada a essa gramática. O reconhecimento do discurso é um meio pelo qual quantidades de energia ligada diminuem sua intensidade (medida pela relação carga/gramática), deslizando nas figuras textuais e imagéticas introduzidas pelo discurso no aparelho psíquico.

Entretanto, o efeito estético não se reduz a esse mecanismo, cuja validade se estende ao funcionamento em geral das ideologias. A especificidade dos discursos artísticos reside também na especificidade do

mecanismo de base no qual se produz o prazer estético. Aliás, é nesse sentido que cumpre retrabalhar a concepção freudiana, sintetizada em **O Interesse Científico da Psicanálise**:

“A psicanálise não tem nenhuma dificuldade em assinalar, junto à parte manifesta do gozo artístico, outra que é latente, mas muito mais poderosa, e que procede das fontes ocultas da liberação instintiva.”³³

O efeito estético não se esgota no mecanismo de recepção do discurso artístico, com relação ao qual não é senão uma satisfação do princípio do prazer. A especificidade do prazer estético deriva de sua produção num mecanismo de base que articula ideologias estéticas; isto é, gramáticas de recepção programadas para um reconhecimento determinado de um tipo particular de discurso social. A partir do mecanismo de base geral, a especificidade da relação ideologia estética-discurso artístico aciona um processo mais profundo, do qual emerge o efeito estético. No fundo, trata-se de seguir a indicação de Freud, segundo a qual:

“Quando não precisamos de nosso aparelho psíquico para a consecução de alguma de nossas necessidades imprescindíveis, o deixamos trabalhar por puro prazer; isto é, buscamos extrair prazer de sua própria atividade.”³⁴

Comentando a **beleza**, que é um componente importante no efeito estético, Freud nota que “a idéia do belo tem suas raízes na excitação sexual e que originariamente não designa outra coisa senão aquilo que excita sexualmente.”³⁵ Ou seja, a noção de beleza está ligada a uma certa excitação do aparelho psíquico, excitação que, no contexto de nossas considerações, determinaríamos nas gramáticas de recepção estética. Conforme observa Umberto Eco:

“No campo dos estímulos estéticos, os signos aparecem ligados por uma necessidade que apela a hábitos enraizados na sensibilidade do receptor (ou seja, ao gosto; uma espécie de código que se sistematizou historicamente); ligados pela rima, pelo metro, por convenções proporcionais, por relações intuitivas através de referência ao real, ao verossímil, ao “segundo se diz” ou ao “conforme o hábito estilístico”, os estímulos apresentam-se num todo que o fruidor percebe não poder romper.”³⁶

Assim, o discurso artístico, a partir de sua recepção como tal, produz uma tendência a obter sentido. Conseqüentemente, a recepção da obra consiste numa apreensão progressiva e gradual da relação forma-conteúdo, mediante o reconhecimento dos traços esteticamente pertinentes que a obra partilha ou não com as obras do mesmo estilo ou de estilos diferentes. A fruição do discurso artístico

desencadeia uma dialética entre atenção e jogo com a obra, dialética resolvida no reconhecimento de um sentido na obra.

Noutros termos, o reconhecimento da obra pressupõe uma mobilização da energia circulante do aparelho psíquico nas gramáticas de recepção do discurso artístico. A partir do ego, que controla os sistemas perceptivos, há uma sobrecarga das ideológicas estéticas, fixadas no sistema pré-consciente. Verifica-se então uma aproximação dos sistemas pré-conscientes aos sistemas perceptivos e, desse modo, uma tendência para esses últimos sistemas focalizarem sua atenção na obra. Isolando-a de seu contexto, eles partem à procura dos traços pertinentes que oferecem possibilidades de condenar um sentido estético. Por outro lado, a apreensão desses traços se dá conforme o princípio de minoração de gasto psíquico; a atenção do receptor tem também de desviar-se de rotas mentais excessivamente obstaculizadas na obra para evitar o excesso de atenção do ego, gerador de ansiedade. A atenção tem de deslocar-se mais ou menos livremente na estrutura do discurso artístico.

Ora, a consequência da combinação desses dois processos operados na recepção do discurso artístico é uma elevação das tensões no aparelho psíquico, tensões para as quais o reconhecimento de um sentido na obra é uma resolução. Os deslocamentos impostos aos sistemas perceptivos, efetuando cortes na energia ligada às gramáticas de recepção, servem para manter algumas cargas em liberdade, elevando a tensão no aparelho. No plano simbólico, verifica-se um aumento de expectativa pela resolução (necessariamente parcial) do problema significante colocado pela obra. Em tal caso, superados os obstáculos antepostos à produção de um sentido em relação à obra, irrompe um espasmo emotivo; um gozo derivado da descarga de uma tensão imposta ao aparelho psíquico.

Em outras palavras, a obra de arte apresenta-se ao consumidor habilitado como um enigma. Ela aciona as gramáticas de recepção propriamente estéticas disponíveis pelo consumidor, ativando uma complexa dinâmica de atenção e jogo, destinada a resolver progressivamente (ao longo da história da recepção da obra) os problemas de sentido (estético, moral, político, etc.) que ela coloca.³⁷ Nesse particular, o ato de reconhecimento de um sentido no discurso artístico é um operador pelo qual a energia retida nas ideológicas fixadas no sistema pré-consciente é repentinamente tornada supérflua, resultado numa descarga, através da qual se produz o efeito estético como prazer.

A pertinência teórica desse esquema pode ser avaliada por sua aplicação a outros efeitos produzidos pelos discursos artísticos no campo cultural. Tomemos, por exemplo, os juízos de gosto negativos, dos quais a rejeição da arte moderna por certos grupos do campo cultural no início do século fornecem ilustração. Neste caso, as gramáticas de recepção dos consumidores aceitam a obra, identificam sua pertinência artística, mas são

incapazes de reconhecer um sentido propriamente estético. A obra carrega as ideológicas estéticas disponíveis pelo receptor, mas não permite sua descarga, gerando tensões que se traduzem em desprazer. Então, para contorná-lo, o ego mobiliza as demais ideologias de que dispõe. Estas, atuando como contra-cargas, tornam-se autênticas formações reativas, produzindo discursos condenatórios nos quais a tensão encontra um escoador.

Processo análogo, mas com efeito distintos, podemos verificar na recepção de discursos de baixa informação estética, como ilustram muitos produtos da indústria cultural, por consumidores habilitados exclusivamente ao consumo de obras ligadas à tradição artística do Ocidente. Neste caso, esses discursos não mobilizam as gramáticas de recepção do público que atinge, não criam expectativas de resolução de um sentido. Apenas evidenciam a impertinência das ideológicas estéticas disponíveis pelo receptor, gerando, quando não são simplesmente rejeitadas, o risco ou a irritação, reações estas que, no fundo, indicam inutilidade do gasto psíquico despendido na manutenção das ideológicas referidas.

Portanto, a partir dessa argumentação, é válido afirmar, como hipótese de trabalho, que: o efeito estético, e o prazer com o qual esse se identifica, resulta da elevação agradável de tensão no aparelho psíquico e da conseqüente descarga das catexias mobilizadas nas gramáticas de recepção fixadas no sistema pré-consciente, através do reconhecimento de um traço esteticamente pertinente, de um sentido, num discurso artístico particular.

Eis porque, enfim, a comutação da gramática de recepção em gramática de produção (isto é, o momento em que o reconhecimento de sentido concretiza-se enquanto produção de sentido) no efeito estético, ao contrário do que ocorre no funcionamento de outras ideologias, assume uma forma semiótica falha. Por um lado, a descarga das catexias que forçavam os sistemas perceptivos desde o Pcs. provoca simultaneamente uma regressão do ego e a passagem de energias livres do inconsciente para os sistemas secundários. Nesse contexto, a fantasmática posta em cena pela prática artística não resulta de uma identificação com aquela supostamente presente na obra, mas sim da elaboração plástica das cargas móveis introduzidas no sistema Pos. desde os processos primários. Por outro, a retirada momentânea das cargas ligadas às ideológicas disponíveis pelo receptor desorganizam temporariamente sua capacidade produzir novos discursos. Em suma, na medida em que a descarga de energia se impõe, o efeito estético é marcado por enunciados desconexos e imagens fragmentadas, que tão somente uma elaboração secundária, direcionando a atenção de volta para os sistemas mnêmicos, logra articular.

5. Conclusão

O efeito estético não escapa às determinações do campo histórico-social. O mecanismo de base no qual ele se produz depende tanto do

estatuto das ideologias estéticas no campo cultural quanto do registro da economia libidinal no modo de produção.

A passagem da máquina social capitalista a seu estágio monopolista transformou ambas as relações. Ingressamos numa etapa de mercantilização industrial da sociedade e de uma industrialização estetizante do cotidiano. E, à sublimação localizada, sucede uma dessublimação generalizada, que promove uma libertação dirigida das pulsões. Desse modo, afirma Adorno:

“A liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após ter se desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da idéia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana.”³⁸

Na medida em que o efeito estético deriva de uma alucinação imaginária do mundo pela indústria cultural e os meios de informação, a arte afirma-se cada vez mais como mercadoria secundária de prestígio e distinção e bem simbólico de um mercado econômico secundário, disputado por uns poucos *connoisseurs* e bandos de arrivistas provindos das novas camadas médias.

Nesse contexto, o efeito estético produzido pelo mecanismo de base que articula as ideologias estéticas perde seu estatuto de condição necessária, não suficiente, de eficácia e agenciamento dos discursos artísticos – o que não implica afirmar seu desaparecimento, pois sondar essa possibilidade não é senão aceitar a redução definitiva da arte a uma ética, justificando a redação de seu atestado de óbito.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) Ver, entre outros, Bourdieu: *Eléments d'une Théorie de la Perception Artistique e Modos de Produção e Modos de Recepção Artísticos*; Nicos Hadjinicolaou: *História da Arte e Movimentos Sociais*; Francesco Poli: *Producción Artística Y Mercado*; Nestor Garcia Canlini: *A Produção Simbólica e A Socialização da Arte*; e Janet Wolff: *A Produção Social da Arte*.

(2) Nestor Garcia Canlini: *A Socialização da Arte*, p. 11.

(3) “Enquanto não se firmou, a partir do século XVIII, a noção das belas-artes como classe de ofícios manuais cujo propósito era servir à contemplação estética, não se evocou conscientemente (...) nenhum grupo especial de atitudes estéticas.” (H. Osborne: *Estética e Teoria da Arte*, p. 20) “Em sua forma moderna, o conceito de ‘literatura’ não surgiu antes do século XVIII e não se desenvolveu plenamente até o século XIX.” (Raymond Williams: *Marxismo e Literatura*, p. 51)

(4) Kant: *Crítica da Faculdade de Julgar*.

(5) Canlini, op cit., p. 12.

(6) Nicos Hadjinicolaou, op cit., pp. 180-181.

(7) Bourdieu: *Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos*, p. 283.

(8) Essa caracterização não impede que a incidência de uma obra em gramáticas de recepção desprovidas do capital cultural exigido para seu consumo propriamente estético produza esse efeito. Porém, devemos supor aí a existência de outros mecanismos, ligados a uma experiência mais imediata.

(9) Adorno: *Teoria Estética*, p. 26.

(10) A incapacidade de apreender o estatuto ideológico da arte como ideologia estética, incapacidade para a qual contribui a obra de Nicos Hadjinicolaou ao caracterizar a ideologia das obras por seu suporte significante (imagético, por exemplo) e por sua base social (burguesia holandesa do século XVII, por exemplo), leva a autores como J. Wolff, op cit., pp. 75-80, a distinguir entre arte e ideologia, cedendo terreno às condenações do reducionismo da primeira à segunda. Ora, as ideologias correspondem às gramáticas de produção e recepção (às ideológicas) dos discursos sociais, dos quais as diversas artes são tipos historicamente constituídos, cf. permitem indicar os trabalhos de E. Veron.

(11) Harold Osborne: *A Apreciação da Arte*, p. 9.

(12) Idem, ibidem, p. 46.

(13) Vide T. Munro: *La Psicología del Arte — Pasado, Presente Y Futuro*.

(14) César Lorenzano: *La Estructura Psicosocial del Arte*, p. 12. Perspectiva semelhante, de aplicação do estruturalismo genético de Piaget às superestruturas, foi pensada por Habermas: *Para a Reconstrução do Materialismo Histórico*.

(15) Idem, ibidem, p. 46.

(16) Idem, ibidem, cap. 12.

(17) Idem, ibidem, p. 96.

(18) Nesse sentido, empresas como esta perdem sua especificidade, aproximando-se daquelas realizadas com o referencial da *gestalttheorie*.

(19) "A percepção de um todo não é imediata a passiva: é um fato de organização que se aprende num contexto sócio-cultural; neste âmbito, as leis da percepção não são fatos de pura naturalidade, mas se formam dentro de determinados modelos de cultura (...), um sistema de preferências e hábitos, uma série de convicções intelectuais e tendências emotivas que se formam em nós como efeito de uma educação devida ao ambiente natural, histórico e social." (Umberto Eco: *Obra Aberta*, p. 139)

(20) Vide, para uma visão geral, Sarh Kofman: *El Nacimiento del Arte Una Interpretación de la Estética Freudiana*.

(21) Freud: *O Mal-Estar na Civilização*, cap. 2.

(22) Freud: *Escritores Criativos e Devaneios*, p. 158.

(23) Da visão clínica de Charles Baudoin: *Psicoanálisis del Arte (1929)* à interpretação Kleiniana de Peter Fuller: *Arte e Psicanálise (1980)*, a enumeração seria longa.

(24) Ver, por exemplo, Anton Ehrenzweig: *Psicoanálisis de la Percepción Artística e*, principalmente, *A Ordem Oculta da Arte*.

(25) "Verificamos que a psicanálise não pode aplicar-se em história da arte uma vez que, devido à sua própria natureza, ela só pode ocupar-se dos fenômenos históricos, que são sempre o resultado da ação dos grupos sociais. As respostas que ela dá às questões que levanta não podem explicar de modo algum os problemas que à ciência da história da arte se deparam." Nicos Hadjinicolaou: *História da Arte e Movimentos Sociais*, p. 42. (26) Jean-François Lyotard:

(26) Jean-François Lyotard: *Discurso, Figura e Dérive a Partir de Marx et Freud*, caps, 6, 11 e 12.

(27) Ver *infra*, nota 37.

(28) Como observa Bourdieu: "Uma vez que a própria lógica de sua reação contra o Impressionismo faz com que, paradoxalmente, leve às últimas conseqüências a afirmação da autonomia da arte e do artista, a arte pós-impressionista — cubismo, construtivismo, expressionismo, dadaísmo ou surrealismo — exige categoricamente do espectador uma disposição que antes lhe era exigida apenas de maneira condicional." Pierre Bourdieu: *"Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos"*, p. 274.

- (29) Freud: **Além do Princípio do Prazer**, p. 16.
- (30) Freud: **O Problema Econômico do Masoquismo**, citado in — Robert Waelder: **Vias Psicoanalíticas Hacia el Arte**, p. 85.
- (31) **Imaginário, História, Ideologia**.
- (32) Comentando a propósito dos chistes, Freud afirma: "Aceita-se também que a rima, a aliteração, o estribilho e outras formas de repetição de sons verbais análogos, na poesia, utilizam a mesma fonte de prazer, ou seja, o reencontro do conhecido." **El Chiste Y su Relación con lo Inconsciente**, p. 107.
- (33) Freud: **O múltiplo Interesse da Psicanálise**, p. 223
- (34) Freud: **El Chiste Y su Relación con el Inconsciente**, p. 82. Colocada sob o controle do ego, essa perspectiva foi levantada inicialmente por Ernst Kris: **Psicoanálisis del Arte**, p. 74.
- (35) Freud: **Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade**, citado in Jean Bellemin Noel: **Psicanálise e Literatura**, p. 38.
- (36) Umberto Eco: **Obra Aberta**, p. 85.
- (37) Em determinados discursos artísticos modernos, atenção e jogo podem tornar-se imediatamente meios de descarga do processo primário, abrindo inclusive a **Possibilidade** de uma não resolução da tensão criada no aparelho psíquico sem geração de ansiedade. Cf. Jean-François Lyotard: **Discurso, Figura**.
- (38) Adorno: **Teoria Estética**, p. 11.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. São Paulo, Martins Fontes, 1982.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo, Abril Cultural (Os Pensadores) 1980.
- ARNHEIM, Rudolf **Arte e Percepção Visual**. São Paulo, Pioneira, 1980.
- BALIBAR, Etienne & Macherey, Pierre. "Sobre a Literatura como Forma Ideológica". In — Maria Alzira Seixo: **Literatura, Significação e Ideologia**. Lisboa, Arcádia, 1976.
- BAUDOIN, Charles **Psicoanálisis del Arte**. Buenos Aires, Psique, 1955.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. **Literatura e Psicanálise**. São Paulo, Cultrix, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. 'Éléments d'une Théorie Sociologique de la Perception Artistique'. In — **Revue Internationale des Sciences Sociales XX (640-664) 1968**.
- _____. "Modos de Produção e Modos de Recepção Artísticos". In — **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **A Produção Simbólica**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- _____. **A Socialização da Arte**. São Paulo, Cultrix, 1980.
- CLÉMENT, Catherine. **Miroirs du Sujet**. Paris, UGE, 1975.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo, Perspectiva, 1971.

- EHRENZWEIG, Anton. **Psicoanálisis de la Percepción Artística**. Barcelona, Gustavo Gilli, 1977.
- A Ordem Oculta da Arte**. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- FREUD, Sigmund. **El Chiste Y su Relación con el Inconsciente**. Madrid, Alianza, 1981. e ed.
- _____. **Escritores Criativos e Devaneios**. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- _____. **O Múltiplo Interesse da Psicanálise**. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- _____. **Além do Princípio do Prazer**. Rio de Janeiro, Imago, 1975.
- _____. **O Mal-Estar na Civilização**. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- FULLER, Peter. **Arte e Psicanálise**. Lisboa, Dom Quixote, 1983.
- HADJINICOLAOU, Nicos. **História da Arte e Movimentos Sociais**. Lisboa, Martins Fontes, s.d.
- _____. **La Producción Artística Frente a sus Significados**. México D. F., Siglo XXI, 1981.
- HOOG, James. **Psicología Y Artes Visuales**. Barcelona, Gustavo Gilli, 1974.
- JAMESON, Frederic. "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic criticism and the Problem of Subject". In – **Yale French Studies** 55/56 (338-395) 1977.
- KANT, Immanuel. **Crítica del Juicio**. Buenos Aires, Losada, 1960.
- KRIS, Ernst. **Psicoanálisis Y Arte**. Buenos Aires, Paidós, 1955.
- KOFMAN, Sarah. **El Nacimiento del Arte – Una Interpretación de la Estética Freudiana**. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- LORENZANO, César. **La Estructura Psicosocial del Arte**. México D. F., Siglo XXI, 1982.
- LYOTARD, Jean-François. **Discurso, Figura**. Barcelona, Gustavo Gilli, 1980.
- _____. **Dérive a Partir de Marx e Freud**. Paris, UGE, 1973.
- MARQUIOR, José Guilherme. "Psicanálise, Arte e Literatura". In – **Colóquio de Letras** 44 (5-16) 1978.
- MUNRO, T. "La Psicología del Arte: Pasado, Presente y Futuro". In – James Hoog: **Psicología Y Artes Visuales**, op cit.
- OSBORNE, Harold. **A Apreciação da Arte**. São Paulo, Cultrix, 1978.
- _____. **Estética e teoria da arte**. São Paulo, Cultrix, 1980.
- POLI, Francesco. **Producción Artística y Mercado**. Barcelona, Gustavo Gilli, 1976.

SZASZ, Thomas. **Dor e Prazer**. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.

TAPIES, Antoni. **El Arte Contra la Estética**. Barcelona, Ariel, 1978.

VENTURI, Lionello. **Historia de la Critica del Arte**. Barcelona, Gustavo Gilli, 1980.

WAELDER, Robert. "Vias Psicoanalíticas Hacia el Arte". In – James Hbog: **Psicología Y Artes Visuales**, op. cit.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.