

Sobre a perda da simbolização: arte e inveja na era do vazio

João A. Frayze-Pereira

Este texto se inscreve numa linha de pesquisa sobre “recepção estética e psicanálise”, que iniciei no começo dos anos 80¹ e desenvolvi com o projeto “recepção estética em museus de arte contemporânea”,² cujo marco foi a conferência “Arte contemporânea e banalização do mal: a posição do espectador”, que proferi na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, em 1997. Escrito para ser falado, este trabalho passou por muitas transformações até ser reapresentado na USP e, posteriormente, publicado.³ Mais recentemente, no Seminário “Reconstrução”, da 27ª Bienal de São Paulo, retomei a reflexão que iniciara, abordando agora a articulação entre “arte e trauma” com o propósito de analisar a questão da possibilidade da restauração da subjetividade a partir da experiência com obras que tematizam situações de excesso do ponto de vista emocional.⁴ Dado esse contexto, na ocasião do convite para participar deste seminário sobre a “indigência do nosso tempo”, senti-me convocado a dar continuidade a este último trabalho, considerando a questão da “perda da simbolização”, idéia cunhada em Julia Kristeva⁵ como um dos sinais da indigência contemporânea.

Assim, como procedi anteriormente, tomo como referência inicial a proposição de Hal Foster⁶ que pensa ser a noção freudiana de “trauma” significativa para interpretar certa tendência da arte contemporânea que propõe situações marcadas por violência e repetição. Tais aspectos podem ser encontrados, desde os anos 60, em trabalhos de Andy Warhol como, por exemplo, *Lavender disaster* (1963); *Disaster* (1963) e *White burning car* (1963). E, duas décadas depois, também nos de Cindy Sherman como, por exemplo, aqueles em que a imagem da mulher é apresentada em cenas de excesso e abuso que primam pelo antiglamour e negam o prazer apregoado pela publicidade: *Untitled 153* (1985) em que o corpo da artista é retratado depois de

¹ J. A. Frayze-Pereira. *Olho d'água. Arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta-Fapesp, 1995.

² USP/COFECUB, 1996-2000.

³ J. A. Frayze-Pereira. *Arte, dor. Inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

⁴ J. A. Frayze-Pereira. “Arte e trauma: restauração da subjetividade”. *Seminário “Reconstrução”* (2006). 27ª Bienal de São Paulo (no prelo).

⁵ J. Kristeva. *As novas patologias da alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

⁶ H. Foster. *The return of the real*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1996.

morte aparentemente violenta; *Untitled 175* (1987) em que se registra o vômito, possivelmente da própria artista, talvez violentada e morta, cujo rosto é refletido nas lentes de um par de óculos escuros. Tais exemplos são indicativos de certa tendência do imaginário artístico contemporâneo, que elaborou a denúncia da finitude humana de maneira cruel, elegendo o corpo como uma das suas figuras, no confronto do público com temáticas transgressivas ■

Arte contemporânea e banalização do mal

Com efeito, na segunda metade do século XX, no contexto do pós-guerra e em decorrência do desenvolvimento da filosofia, da ciência e da tecnologia, surgem várias linhas de pesquisa artística do corpo, nem sempre do corpo representado, freqüentemente o corpo próprio do artista. Ao longo dos anos 60, sobretudo, o corpo ocupa o centro de ações ritualizadas, muito violentas, inspiradas em cultos e religiões tradicionais. Duas décadas depois, anos 80, o corpo do artista gravemente doente, sobretudo depois da Aids, se torna foco de alguns trabalhos que se desenvolvem, por um lado, como um processo de purificação simbólica, e por outro, como um registro da transfiguração da matéria viva, a ser exposto depois da morte do autor como uma espécie de auto-retrato póstumo. Nessa perspectiva, em 1991, o New Museum de Nova York, numa exposição coletiva polêmica intitulada “Interrupted life”, apresentou ao público artistas que deram tratamento plástico à questão da Aids. Em 1994, a revista *Polyester* dedicou um número especial ao tema *Doença*, reunindo artistas, cujas obras são retratos de suas próprias enfermidades fatais, por exemplo, malformações genéticas, disfunções coronárias, câncer. E, indo mais longe ainda, há artistas que, trabalhando sobre os seus próprios corpos, não necessariamente doentes, exploram as suas possibilidades, assim como as limitações sociais que as constroem, de sorte que as intervenções sobre o corpo individual remetem às imposições historicamente feitas ao corpo social. Essa perspectiva crítica se mostrou, entre outras, na exposição “Big bang – destruction et création dans l’art du XX^{ème} siècle”, que aconteceu no Centro Georges Pompidou, Paris, em 2005. Quer dizer, os artistas contemporâneos, aparentemente, rejeitam a doença como metáfora, parodiando Susan Sontag. Mas a recusa da representação metafórica da dor e a maneira cruel com que a fragilidade dos limites

M. Gagnebin. *Du divan à l'écran*. Paris: PUF, 1999. p. 226.

entre a vida e a morte é mostrada sem retoques não impedem a associação entre poética e luta micropolítica.

Nessa linha de crítica à realidade instituída e convencionalizada pelos hábitos, isto é, pela disciplina,⁸ a *body art* se forma como movimento artístico, a partir dos anos 60, considerando o corpo a única realidade digna da arte. Em suas manifestações é utilizado todo e qualquer tipo de vestígio humano: fotos, raios X, voz, exames clínicos, cabelos, unhas, excrementos etc. Nesse sentido, trata-se de uma poética contradisciplinar que abrange vasto espectro de expressões diferenciadas e profundamente subjetivas: ações sadomasoquistas, autoflagelações, questionamento da sexualidade, quadros vivos, performances, máscaras e toda uma série de experiências plásticas que articulam experiências teatrais, crítica social e proposta estética. A partir do sentimento agudo de sua própria fragilidade, esses artistas buscam ocasiões de doloroso renascimento que querem compartilhar com seu público. Tais artistas, reunidos num movimento coletivo, recusam a mercantilização da arte e suas conseqüências alienantes. E não apenas utilizam todo e qualquer tipo de vestígio corporal como coagem o corpo a manifestar sentidos através do sofrimento, da purgação de uma ferida, do registro da cicatriz. Assim, não modificam apenas a natureza dos suportes tradicionais, pois fazem emergir o “si” como entidade suscetível de informação estética e ética.⁹ Mais ainda, ao definirem a articulação entre arte e vida, as operações desses artistas interrogam o domínio estético que a modernidade passou a exercer sobre os corpos, disciplinando-os com padrões de beleza cada vez mais exigentes, e denunciam a relação de exterioridade entre indivíduo e corpo próprio.

Considerando a ampla pesquisa feita por Warr e Jones¹⁰ acerca dos usos do corpo na arte, verifica-se que além da presença literal do corpo em “pinturas corporais” (ex.: Yves Klein, Andres Serrano etc.) e da transformação do corpo do artista em “corpo gestual, ritualístico e transgressivo” (ex.: Herrmann Nitsch, Otto Mühl etc.), há toda uma linha de trabalho que problematiza a identidade. Nessa vertente, pode-se mencionar trabalhos como o de Katharina Sieverding que problematiza seu auto-retrato com mais de cem fotografias de seu próprio rosto cuja permanência ela persegue sem encontrar (*Ação*, 1972-73); ou, ainda, aqueles que interrogam violentamente os “limites do corpo”, entre os quais Gina Pane é um nome expressivo. Trata-se de uma artista cuja

⁸ M. Foucault. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.

⁹ A. Fabris. “Il corpo como spettacolo nel dolore”. *Estetica news*, ano VII, nº 19, 1996.

¹⁰ T. Warr & A. Jones. *The artist's body*. Londres: Phaidon, 2000.

obra apresenta uma notável coerência conceitual, que tem como tema principal o absurdo e o *nonsense* da existência, celebrada com uma grande retrospectiva (“Terre-Artiste-Ciel”) no Centro Pompidou, Paris, em 2005. É uma artista que privilegia a pura violência em vez das suntuosas *mise-en-scènes* de outros artistas *body art*, elaborando as suas “ações” em oposição ao *happening* e à *performance*, a fim de evitar toda conotação teatral, com *storyboards* muito rigorosos que prevêm a incorporação da experiência da dor. Assim, as feridas que ela provoca em si mesma exprimem a fragilidade do corpo humano e o sangue, a energia vital que esse mesmo corpo contém. O que significa a ferida na poética da artista? Diz ela: “identificar, inscrever e reparar certo mal-estar, que se encontra no centro”¹¹ Assim, em 1974, por exemplo, realiza a ação *Controle da morte*. Filmada em cenas simultâneas, tal ação consiste basicamente no seguinte: no início, com o rosto e partes do corpo cobertos com vermes, a artista propõe a visão de um tempo *post-mortem*. São duas carnes em contato, uma se alimentando da outra. Depois, numa festa de aniversário, um grupo de crianças devora um bolo. A artista propõe a visão de que destruição e morte são celebradas a cada aniversário. E interroga a morte como um evento intolerável porque começa com o nascimento de cada um. Portanto, a partir do sentimento agudo de sua própria fragilidade, a artista busca ocasiões de renascimento que ela propõe ao seu público. Com suas ações, mantém a coerência conceitual de seu trabalho que, desde 1960 até sua morte em 1990, busca dialetizar entusiasmo e mal-estar, transcendência e sofrimento.¹² Mas, além dessa linha de trabalho, há uma outra vertente que envolve o uso de próteses, acrescentadas ao corpo do próprio artista para interrogar radicalmente a identidade pessoal e criar um ser híbrido, às vezes abjeto, sempre além dos limites físicos da escala humana. Nessa perspectiva, encontramos os trabalhos de Linda Benglis, Louise Bourgeois, Rebeca Horn, Orlan, sendo esta última a que levou mais longe esse processo de transformação de si. Vinculando arte e medicina, performance e cirurgia plástica para interrogar os limites e as possibilidades da carne, a artista interroga radicalmente os cânones da beleza, considera-os disciplinares, e passa a refigurar (alguns diriam monstruosamente) seu próprio rosto. E, com a “performance cirúrgica” televisada, gravada em vídeo e fotografada para ser exposta em galerias e museus, abre literalmente o corpo ao debate público, radicalizando com ironia o caráter espetacular das mega-

¹¹ G. Pane. *Les revues parlées*. Paris: Centre Georges Pompidou, Colloque International, 29 mai 1996.

¹² J. A. Frayze-Pereira. “Arte e trauma: restauração da subjetividade”. Op. cit. (no prelo).

exposições artísticas. Em suma, trata-se de uma artista cujo projeto é levar a vida e a arte aos seus extremos (Frayze-Pereira, 27ª Bienal, no prelo)¹³ No entanto, de todos esses artistas, o vienense Schwarzkogler é certamente quem mais radicalmente concretizou a proposta estética *body art* ao transformar o nu artístico em exercício de automutilação: atingindo a sexualidade em seu âmago, em uma de suas performances, “o artista vai seccionando sistematicamente o próprio pênis com uma navalha, como se quisesse se livrar de uma presença incômoda ou perturbadora, desencadeando um mecanismo de destruição que culminará em sua morte prematura, em 1969, aos 29 anos¹⁴ E, diante de manifestações como essas, podemos imaginar, só restará ao público um imenso mal-estar. No entanto, posteriormente, a pesquisa desvendará que a morte desse artista foi um mito construído, em 1972, com o uso da fotografia, pelo crítico Robert Hughes.¹⁵

Ora, é sabido que muitas ações corporais desses artistas são construídas como ficções teatrais. E, diante do “ilusionismo traumático¹⁶ de tais manifestações, cabe perguntar o que elas pretendem com o espectador: traumatizá-lo, impedindo-o de pensar ou, ao contrário, fazê-lo pensar? Considerando que o ego é corporal¹⁷ que corpo e identidade são fenômenos intrinsecamente ligados, tais manifestações abrem as portas da arte para certo tipo de reflexão que se aproxima da psicanálise, pois independentemente do sacrifício de certos artistas acontecerem praticamente ou não, a implicação da proposta feita por eles é mais ampla e pode nos levar a ter de considerar o campo da pulsão de morte e o trabalho psíquico da negação que, às vezes, põe a vida em perigo, como observa André Green.¹⁸ Quer dizer, se o “trabalho do negativo” pode subverter o mesmo e também pode pôr a vida em perigo, podemos perguntar: qual o

¹³ Orlan et al. *Une oeuvre de Orlan*. Marselha: Muntaner, 1998. p. 64. V. também J. A. Frayze-Pereira. “Arte e trauma: restauração da subjetividade”. Op. cit. (no prelo).

¹⁴ A. Fabris. “Il corpo como spettacolo nel dolore”. Op. cit. p. 2. E também L. Vergine. *Il corpo come linguaggio*. Milão: Prearo, 1974. p. 21

¹⁵ P. Schimmel (ed.). *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art-Thames and Hudson, 1998.

¹⁶ H. Foster. *The return of the real*. Op. cit. p. 136.

¹⁷ S. Freud. *El malestar en la cultura* (1930), A. E., vol. XXI. Madri: Biblioteca Nueva, 1999. p. 57-140

¹⁸ A propósito, André Green observa que *uma anoréxica pode morrer de caquexia hipofisária, continuando sempre a não sentir fome [...] Isso se complica quando sabemos que também se pode deixar de sentir fome por motivos políticos. A diferença é que, diz Green, num caso, trata-se de intenção deliberada. E noutro caso, de algo que escapa totalmente à vontade do sujeito que só sabe dizer – não tenho fome. Portanto, quanto mais o trabalho do negativo se aproxima do representante psíquico da pulsão, mais a vida está em perigo. Ao contrário, quanto mais o trabalho do negativo se aproxima da repressão, mais a pulsão de vida está em ação*. A. Green. *Conferências brasileiras*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 81.

sentido da proposta criativa que essas manifestações artísticas perigosamente põem em ação?

Cabe lembrar que essa forma de arte será inventada após a Segunda Guerra. E, como ruptura radical com a própria arte, as artes do corpo são efêmeras. Registradas pela fotografia, pelo cinema e pelo vídeo, permanecerão em nossa cultura sempre sob a marca do “é algo que aconteceu...”, sob a forma de indícios de uma ação transgressiva, destrutiva e violenta que para os espectadores permanece como interrogação: “por que isto foi?” Em suma, toda dificuldade é compreender a arbitrariedade de uma ação maligna, destrutiva do próprio agente, pois, como pensava Hannah Arendt¹⁹ só é possível compreender a maldade calculada, a gratuidade do mal é incompreensível. Quer dizer, quando os motivos de destruição de algo são tão baixos ou supérfluos a ponto de estarem além da compreensão humana, é porque o mal se tornou uma banalidade. E, na sua banalidade, o mal destrói o pensamento, destruição dissimulada, generalizada, não-percebida, pois, entre os acontecimentos diários, o mal se relativiza. Tal relativismo é perigoso. Ele prefigura o aniquilamento da vida, leva o indivíduo a renunciar a pensar por si mesmo, submete-o a modelos disciplinares. Entretanto, quando é no campo da arte que a destrutividade se manifesta, portanto, associada ao absolutamente artificial, cria-se um paradoxo que, junto do público, poderia se transformar em disposição para interrogar²⁰ Em nome de que o artista deliberadamente ataca a si mesmo? Que motivos subjazem à arbitrariedade desse auto-sacrifício? E qual é a sua destinação, o que se salva a partir dele? É possível considerar essas interrogações como o ponto extremo da ação dos artistas com o público. Porém, a estética e a psicanálise contemporâneas têm algo mais a dizer sobre isso.

A arte entre o vazio e a inveja

No século XX, também cabe lembrar, o pensamento estético se torna pouco interessado na questão do sentir entendido na sua autonomia e não subordinado a outras instâncias. E, de fato, ao analisar esse pensamento, o esteta Mario Perniola²¹ destaca a noção de *diferença* que aponta para o caráter não-puro do sentir, para o aspecto ambíguo das experiências artísticas contemporâneas, insólitas e perturbadoras, ambivalentes e excessivas, irredutíveis à identidade, experiências entretecidas na existência de homens

¹⁹ H. Arendt. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Cia da Letras, 2000.

²⁰ J. A. Frayze-Pereira. *Arte, dor. Inquietudes entre estética e psicanálise*. Op. cit.

²¹ M. Perniola. *Estética no século XX*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 155 e ss.

e mulheres da segunda metade do século XX. De resto é exatamente nesse tipo de sensibilidade que mantém relações de vizinhança com os estados psicopatológicos, as toxicomanias, as perversões, as culturas primitivas e as práticas sociais alternativas, que a arte contemporânea encontrou importante inspiração. Nesse sentido, vale lembrar que os artistas não atuam inconscientemente em suas performances. Ao contrário, suas manifestações são bastante calculadas com recursos extraídos da história da arte, da antropologia, da filosofia e da própria psicanálise. Nessa medida, o que muitas das manifestações artísticas a que nos referimos colocam em cena é justamente a relação primordial do homem com tudo aquilo que nega a sua existência. E não há dúvida de que é na superfície do corpo que se trava a batalha mais insidiosa e desesperadora porque perdida de antemão, pois “a sabedoria da morte desaparece com quem a experimenta”²² Assim, corpo mutilado, transformado ou destruído, as diferentes manifestações corporais são regidas por uma paradoxal exigência comum: elas negam o imediato com a presença literal do corpo diante do espectador, não um corpo qualquer, mas um corpo artificial, um corpo cuja expressão patológica paradoxalmente transcende qualquer patologia, pois se trata de um corpo construído como obra de arte.

No entanto, as obras que elegem o corpo do artista como suporte não são as únicas formas de manifestação artística do mal-estar contemporâneo. Na posição de participante, espectador e crítico de sua época, como sabemos, os artistas contemporâneos fazem experiências com as linguagens da fotografia, do cinema, do vídeo e das instalações, linguagens largamente utilizadas porque permitem trabalhar formativamente com o transitório, com a precariedade e com a parcialidade de todas as perspectivas. Assim, experimentando os fundamentos da cinematografia, como a edição da imagem e do som, a alteração de velocidade, a busca de novas soluções narrativas entre o documentário e a ficção; ou incorporando elementos da dança e do teatro para jogar com a noção de realidade, esses artistas trabalham com questões tão diversas quanto a supressão da palavra, os paradoxos e a inacessibilidade de certos discursos; o inventário, a purgação e a semiparalisia provocados por traumas pessoais; sinais de sofrimento e de despersonalização das doenças degenerativas; questões de gênero e de identidade sexual; a obscenidade do privado tornado público, o erotismo vulgar, a solidão existencial; a ambigüidade do contato entre os membros de uma família e as dificuldades das relações interpessoais e da vida coletiva. E, com base na observação de

²² A. Fabris. “Il corpo como spettacolo nel dolore”. Op. cit. p. 2

certo tipo de objeto artístico que vi em algumas grandes exposições recentes (ex.: 51ª Bienal de Veneza), pode-se dizer que a arte tem materializado o vazio vivido no cotidiano, apresentando-o ao espectador sem muitos retoques, aprofundando o sentimento de perda de ilusões, e deixando em aberto, no campo da recepção estética, o caminho para a elaboração subjetiva. Um exemplo curioso dessa possibilidade é o impacto que a proposta da curadoria para a próxima Bienal de São Paulo, ao apontar a questão do vazio, teve inicialmente nas páginas de alguns jornais para os críticos e alguns artistas (*Folha de S. Paulo*, 15 de novembro de 2007). Diante de manifestações controversas, impactantes do ponto de vista da recepção, que muitas vezes levam o espectador ao silêncio,²³ então, pode-se indagar – seria possível estabelecer uma correspondência entre essas manifestações que apresentam o vazio contemporâneo e a disposição para pensar? Ou, mais amplamente, tais manifestações oferecem aos seus espectadores a possibilidade para certo tipo de experiência como a "experiência da alteridade" – compreendendo a alteridade, como "aquilo que exige de nós criação para que dele possamos ter experiência"?²⁴ Essas perguntas se colocam porque ao fazer a análise dos depoimentos dos espectadores, segundo as pesquisas que realizei, pude perceber manifestações de apreço e elaborações pessoais significativas para o entrevistado do que havia sido visto por ele na mostra visitada, mas também toques de mau gosto reveladores de uma atitude desqualificante da exposição, dos artistas, das obras senão da própria arte. E tal atitude não significa tão-somente a mera variedade dos pontos de vista, apenas a idéia de que também em matéria de arte a opinião não se discute. A questão é mais complexa.

Como observa Julia Kristeva,²⁵ muito a propósito, a psicanálise dos últimos anos mostra haver uma espetacular redução da vida interior, isto é, uma extrema dificuldade do trabalho de articulação psíquica das excitações numerosas e diversas, originárias de fontes inconscientes, que pedem novas conexões associativas. No livro recente *As novas doenças da alma*, por exemplo, Kristeva começa com as seguintes perguntas: Quem hoje em dia ainda tem alma? Confrontada aos neurolépticos, à aeróbica, às próteses estéticas e ao massacre da mídia, a vida psíquica ainda existe? As chamadas patologias do vazio – ela sugere – resultam dessa limitação da vida mental. E permite considerar

²³ J. A. Frayze-Pereira. *Arte, dor. Inquietudes entre estética e psicanálise*. Op. cit.

²⁴ M. Merleau-Ponty. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 87.

²⁵ J. Kristeva. *As novas patologias da alma*. Op. cit.

que talvez se articule a esse aspecto a miséria do homem atual: a perda progressiva da capacidade de simbolizar.

Com efeito, não apenas na psicanálise, mas na filosofia e nas ciências humanas tem-se reconhecido a época atual como “era do vazio”²⁶ caracterizada pelos seguintes aspectos: “imediatismo do aqui e agora como valor em si próprio”, “individualismo hedonista, personalizado e narcísico”, “apatia”, “sedução generalizada”, “legitimação de todos os modos de vida”, “banalização da violência social”, “falsa coexistência de contrários”, “inversão dos ideais em que a verdade é soterrada”²⁷. Na clínica psicanalítica, esses aspectos são evidentes na extrema dificuldade com a qual os pacientes elaboram a diferença, relacionam-se com a alteridade, discriminam o que é grave daquilo que não é. “Se pelo menos eu pudesse sentir alguma coisa”²⁸ – esta frase emblemática expressa a aflição de um grande número de pessoas cuja queixa é o “vazio mental”, isto é, “uma grave alteração estrutural da mente, um continente que não pode albergar conteúdos”²⁹. Fenomenologicamente, pode-se encontrar o “sentimento do vazio” em diversas organizações mentais, desde a dificuldade de apreender os próprios sentimentos na relação com o mundo até formas mais aterrorizantes como acontece nas melancolias, quando o paciente nega seus próprios órgãos, seu corpo, sua mortalidade ou até mesmo sua existência.³⁰ E em toda parte há solidão, dificuldade de sentir, de ser transportado para fora de si mesmo: “desolação de Narciso, muito bem programado em sua absorção em si mesmo para poder ser afetado pelo outro, para sair de si mesmo e, no entanto, insuficientemente programado, uma vez que ainda deseja um relacionamento afetivo” (p. 58). Ocorre que, na era do vazio, a imagem (ou o disfarce) ganha foros de cidade, isto é, “a supremacia da imagem sobre a substância emocional e racional toma vários caminhos em nossa vida social [...] até o ponto em que se tornaram indiscerníveis imagem e fato”³¹. E, nesse contexto, os indivíduos desejam a singularidade, mas, mediante o princípio do “cada um na sua”, do viver livremente sem repressão, isto é, da existência sem limites, paradoxalmente, se relativizam todos os seres, o “mesmo” triunfa sobre o “outro”, e a possibilidade do ser singular se revela uma

²⁶ G. Lipovetsky. *A era do vazio. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2005.

²⁷ A. B.D. Lisondo. “Na cultura do vazio, patologias do vazio”. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 38(2):335-358, 2004.

²⁸ G. Lipovetsky. Op. cit. p. 55.

²⁹ A. B.D. Lisondo. p. 342.

³⁰ J. M. Canelas Neto. *Reflexão sobre o vazio dentro da psicanálise*. Trabalho apresentado em reunião científica da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, 2007. (inédito).

³¹ F. Hermann. *A psique e o eu*. São Paulo: Hepsyché, 1999. p. 191.

grande ilusão. Sendo as experiências de cada um subjetivamente legitimadas, os valores associados a elas são uniformizados como objetos de consumo, confundidos com objetos de desejo, inclusive os relacionados à arte. Como observa Canevacci³² “o consumidor contemporâneo é fetichista e performático [...] Ele é protagonista do consumo. Uma pessoa não vai ao shopping center somente para comprar coisas, mas para consumir comunicação, para se mostrar, para encontrar outras pessoas. Daí surge a idéia de um consumo performático. [...] A subjetivação (do produto) é uma fetichização. O produto não é mais um produto, mas um ser. [...] eu o coloco na minha identidade e a minha identidade muda”. O que é comprado é um estilo de vida do qual o ato de consumir é, talvez, a parte mais importante. No entanto, a paixão pelos símbolos de *status* e o consumismo performático proporcionam disfarces patológicos, formas fixas da representação do si mesmo, que levam o indivíduo a experimentar uma desorientação vital quando despojado de tais símbolos. “Nota-se nessas condições uma redução extrema da vida psíquica, tanto individual, como social, uma vitória maiúscula da imagem sobre a função do psiquismo”³³ Assim, “a própria busca da riqueza, como observa Lipowetsky,³⁴ acaba não tendo qualquer outro objetivo a não ser excitar a admiração ou a inveja” – atitudes que também subjazem à transformação dos objetos de consumo em valores culturais, em signos de distinção.

Ora, no campo da estética, o crítico Mario Perniola³⁵ argumenta precisamente que o valor da arte enquanto bem cultural é inseparável da admiração suscitada por ela, uma tese cujos aspectos principais merecem consideração.

Segundo Perniola³⁶ desde a Antiguidade, existem duas posições opostas no tocante à admiração. A primeira, que remonta a Platão e a Aristóteles, dá uma grande importância a essa emoção a ponto de identificá-la com a filosofia *tout court* (na Antiguidade, filosofia era espanto, atitude primordial). Na modernidade, Descartes é herdeiro dessa tradição, fazendo da admiração a paixão por excelência, a mais simples, a mais pura, a mais filosófica porque nasce com a apreciação do que é raro, excepcional, extraordinário, e da cumplicidade com a própria ignorância. Uma segunda linha de pensamento, que tem raízes no estoicismo, vê no estupor e na maravilha suscitados pela

³² M. Canevacci. “Consumo contemporâneo é fetichista e performático”. *Folha de S. Paulo*, 25/11/2007. Caderno Dinheiro, p. B33.

³³ F. Herrmann. Op. cit. p. 206.

³⁴ G. Lipovetsky. Op. cit. p. 48.

³⁵ M. Perniola. “L’arte tra parassitismo e ammirazione”. Em L. R. Gonçalves & A. Fabris (org.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial do Estado, 2005. p. 109-129.

³⁶ M. Perniola. “L’arte tra parassitismo e ammirazione”. Op. cit. p. 127.

admiração uma perigosa perturbação da alma e daí um obstáculo à união entre sabedoria e paz interior. Spinoza herda essa tradição. Nessa perspectiva, a admiração é imaginação de algo em que a mente permanece fixada, significando uma distração que não nasce de uma causa positiva. Essas duas posições abordam questões diferentes, continua Perniola.³⁷ A primeira faz referência ao sentimento de atração comovida e de rápida apreciação no confronto com algo novo; a segunda, ao contrário, se refere à perturbação causada pela surpresa suscitada por algo imprevisto. Não por acaso, Baudelaire afirmará que o “belo é sempre espantoso”, mas, “será absurdo pensar o contrário, isto é, que tudo o que é espantoso será sempre belo” (p.128). A questão contém certa ambigüidade que, todavia, se encontra já na palavra grega *thaumázo* da qual provém tanto *tháuma* (prodígio, milagre) quanto *thámbos* (estupor, espanto). E tal ambigüidade persiste até hoje, se pensarmos no “choque” de Benjamin,³⁸ que o considera uma característica da obra de arte.

Mas, além daqueles dois aspectos, existe na admiração um terceiro componente que raramente é correlacionado com os precedentes: *a inveja*. Ora, conectada à problemática da admiração encontra-se a questão hegeliana do reconhecimento e da luta para obtê-lo. Porém, se ficarmos no plano da oposição entre admiração e desprezo, não perceberemos o vínculo emocional que existe entre admiração e inveja. E por que seria importante considerar essa vinculação emocional? Observa Perniola³⁹ que os três aspectos da admiração – a apreciação, a surpresa e a inveja – são co-presentes em uma outra palavra grega antiga – *ágamai* (*ágalma* significava na Grécia Antiga tanto a imagem divina, quanto a noção econômica do valor, antes da invenção da moeda) que, por sua vez, possui três significados: a) maravilhar-se b) admirar c) sentir inveja ou rancor. Nesse sentido, se a admiração tem um papel determinante na economia da cultura, deve-se considerar o seu campo total de sentidos: desde o genuíno entusiasmo até o estupor e a inveja. Assim, no estudo da dinâmica dos valores culturais não se pode prescindir da esfera sombria e equívoca das paixões vergonhosas. Nesse campo, a inveja e a voracidade devem ser consideradas, em particular, porque elas têm relação com o vazio mental a que nos referimos há pouco. Mas, o que é exatamente a inveja? E qual a sua relação com a arte?

³⁷ Id., *ibid.*, p. 127.

³⁸ W. Benjamin. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

³⁹ M. Perniola. “L’arte tra parassitismo e ammirazione”. *Op. cit.* p. 128-129.

Arte e inveja

É bom lembrar, inicialmente, a apresentação da inveja feita por Ovídio nas *Metamorfoses*, descrição na qual se baseou Dante para escrever sobre ela na *Divina comédia*. Diz Ovídio: “A inveja habita no fundo de um vale onde jamais se vê o sol. Nenhum vento o atravessa; ali reinam a tristeza e o frio, jamais se acende o fogo, há sempre trevas espessas [...] A palidez cobre seu rosto, seu corpo é descarnado, o olhar não se fixa em parte alguma. Tem os dentes manchados de tártaro, o seio esverdeado pela bile, a língua úmida de veneno. Ela ignora o sorriso, salvo aquele que é excitado pela visão da dor [...]. Assiste com despeito aos sucessos dos homens, e este espetáculo a corrói; ao dilacerar os outros, ela se dilacera a si mesma, e este é seu suplício”.

Analisando esse texto, Renato Mezan⁴⁰ resalta alguns aspectos definidores da inveja: a) associação da inveja com o olhar; b) a alegria do invejoso corresponde à dor do outro; c) a realização de seus propósitos não deixa o invejoso feliz e realizado (ao atacar os felizes, ataca a si próprio); d) a inveja contém desejo, mas nele não se esgota; e) o desejo de privar o outro da felicidade é essencial, muito mais importante do que obter a posse da coisa invejada. Mas, considerando o conjunto dessas características, o que é o objeto invejado?

Foi no final dos anos 50, quando Melanie Klein publicou seu livro magistral sobre a inveja, *Inveja e gratidão*,⁴¹ que o significado desse sentimento foi mais plenamente compreendido. E, curiosamente, se a inveja levou tanto tempo para ser entendida na sua essência mais profunda, o mesmo não aconteceu com o ciúme que já estava na literatura psicanalítica há muito tempo. Quando pensamos em ciúme, a que nos referimos? Referimo-nos a um relacionamento que envolve três termos pessoais: sente-se ciúme porque alguém a quem se ama, ou a quem se está ligado, demonstra mais interesse ou afeição por outrem. Mas o ciúme chega a ser bastante aceito e compreendido. E isso ocorre porque o ciúme está baseado no amor e por isso é tolerável e perdoável.⁴² Mas com a inveja a situação é outra: ela envolve basicamente dois – inveja-se o que o outro supostamente possui, isto é, suas capacidades, conquistas e qualidades. A inveja, entretanto, envolve uma qualidade espoliadora ou pelo menos uma hostilidade para com as boas capacidades do outro, ainda que isso não possa ser

⁴⁰ R. Mezan. “A inveja”. Em A. Novaes. (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 125.

⁴¹ M. Klein. *Inveja e gratidão* (1957). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

⁴² B. Joseph. “A inveja na vida cotidiana”. Em M. Feldman & E. B. Spillius. *Equilíbrio psíquico e mudança psíquica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 185-194.

reconhecido. Quer dizer, ela envolve mortificação e malevolência ocasionadas pela contemplação das qualidades tidas como boas e superiores do outro. A inveja, portanto, se funda no ódio e a espoliação se faz com agressividade. E, embora esteja ligada à voracidade, não se confunde com ela, pois o voraz quer obter algo para si, o invejoso, não. O que o invejoso visa é tirar algo do outro – daí o termo espoliação que tem parentesco com o desejo e a agressividade – isto é, o invejoso não inveja o que ele precisa para si, mas algo que ele precisa tirar do outro.

Especificamente, o que o invejoso não pode suportar é a fruição, o prazer do outro. Assim, o invejoso não pode tolerar que algo de bom lhe seja dado por outra pessoa. Não pode usufruí-lo, reconhecerá de má vontade suas qualidades, seu valor, e será incapaz de experimentar e de expressar gratidão. Portanto, o invejoso não pode reconhecer que o outro tenha algo para lhe dar construtivamente. E isso surge claramente na forma de uma verdadeira incapacidade de receber informação ou ajuda, na verdade, de percebê-la. O que significa que uma pessoa dominada pela inveja terá grandes dificuldades com o saber do outro, saber que sobre ela pesa como humilhação. Não lhe será possível, então, tolerar ver ou ouvir coisas prazerosas, experiências boas e pensamentos interessantes que provenham do outro. E o outro, aqui, pode ser uma outra pessoa, uma obra de arte, um objeto do mundo ou, no limite, o próprio mundo. Quer dizer, na medida em que o invejoso é incapaz de aproveitar o que vem do outro e é incapaz de sentir gratidão, sua curiosidade e sua capacidade de conhecer, de ter prazer e de amar sofrem graves interferências.⁴³ Nessa medida, o vazio psíquico pode ser uma das conseqüências.

Assim, o indivíduo que empalidece ao ver a felicidade alheia pode atuar destrutivamente de modo que o outro se entristeça. A intensidade dessa atuação será proporcional à intensidade do sentimento que a nutre. Mas, com essa ação só chegará a obter algum alívio para o seu próprio sofrimento, alívio que não é propriamente um gozo, mas apenas um apaziguamento, pois a inveja renasce sempre que um outro suporte surja no qual possa investir. Nessa medida, a dinâmica da inveja é insaciável, porque o que está em questão não é o suporte, mas aquilo de que ele é suporte. Ou seja, “o desejo que acompanha a inveja é determinado como um desejo *de coincidência*, de restauração da plenitude narcísica rompida com a descoberta do limite, da diferença, isto é, do intervalo entre um e outro”⁴⁴ É a diferença, a alteridade, que é insuportável. É

⁴³ B. Joseph. “A inveja na vida cotidiana”. Op. cit. p. 189.

⁴⁴ R. Mezan. Op. cit. p. 135.

ela que o invejoso visa destruir, espoliando o outro daquilo que lhe apresenta a felicidade inatingível. Daí a importância que o olhar desempenha na economia da inveja: é ele que permite o contato, a busca de coincidência, ao mesmo tempo em que garante a distância entre o invejoso e o invejado. Conclusão: o invejoso inveja o impossível, isto é, “um estado de coincidência com o outro que nada mais é do que uma faceta do narcisismo, precisamente aquela que sustenta as fantasias de auto-suficiência e de perfeição idealizada quanto a si mesmo”⁴⁵ Trata-se de um desejo impossível: o de não ter de sentir a falta, o limite, que é motivo de ódio e de dor; portanto, desejo impossível uma vez que o objeto invejado, idealizado, “é esta capacidade ilimitada de fruição ou de criação daquilo que satisfaz o desejo sem ter de passar pela dor da falta, dor que obriga a procurar o objeto fora de nós mesmos e a nos contentar sempre com aproximações substantivas dele”⁴⁶ Daí o invejado ser sentido como detentor de um privilégio que a inveja pretende dele arrebatar. Desejo impossível, objeto inatingível: a ação invejosa resulta, em última análise, no vazio mental.

Ora, espoliar o ser da capacidade de criar, atacando-o, é retirar dele a própria vida. Com efeito, Melanie Klein⁴⁷ escreveu – “a criatividade é a causa mais profunda da inveja. O estragar a criatividade, próprio da inveja, é ilustrado no *Paraíso perdido* de Milton, onde Satã, invejoso de Deus, decide se tornar o usurpador do Céu. Ele faz guerra a Deus na tentativa de estragar a vida celestial, e cai do Céu. Caído, ele e seus outros anjos caídos constroem o Inferno como rival do Céu e se tornam a força destrutiva que tenta destruir o que Deus cria. Essa idéia teológica parece provir de Santo Agostinho, que descreve a Vida como uma força criativa, em oposição à Inveja, uma força destrutiva. Nesse sentido, a Primeira Carta aos Coríntios diz: ‘O Amor não inveja’”. Ou seja, a inveja é má, primária e constitucional no ser humano, desde o pecado original. Assim, Giotto pinta a inveja, na capela Scrovegni, como “uma mulher de cuja boca sai uma serpente que lhe entra pelos olhos, parecendo acrescentar que, ao se passar do infante ao adulto, a palavra não remedia a situação, antes transtorna a própria percepção: a palavra invejosa retorna sobre o sujeito, cegando-o, envenenando seu olhar, infundindo-lhe um olho mau”⁴⁸ A propósito, a etimologia da palavra “inveja” indica que o termo deriva do latim *invidia*, a partir do radical *ved*, encontrado em

⁴⁵ Id., *ibid.* p. 138.

⁴⁶ Id., *ibid.* p. 130.

⁴⁷ M. Klein. *Op. cit.* p. 234.

⁴⁸ F. Herrmann. *A infância de Adão*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002. p. 170.

vedere, afirmando desde a origem a associação com os olhos e o olhar. No *Canto XIII do Purgatório*, Dante, com efeito, apresenta os invejosos castigados “com uma ‘*orribile costura*’ pela qual um fio de arame une suas pálpebras, impedindo-os de ver e castigando-lhes o mesmo órgão através do qual pecaram quando vivos”⁴⁹. O olho gordo da inveja seca, no limite, esteriliza e mata, diz a sabedoria popular. Não por acaso, a clínica psicanalítica constata a inibição da curiosidade por tudo aquilo que é outro em indivíduos marcadamente invejosos cujo mundo mental se revela empobrecido. A falta de interesse por aquilo que os cerca se reflete na indiferença com relação ao funcionamento de suas próprias mentes, o que os leva a um saber abstrato e a uma racionalidade onipotente. Mas o que motiva a falta de curiosidade? Ela pode ser entendida como uma defesa do indivíduo contra a sua própria inveja, evitando inconscientemente, com isso, o impacto de experiências novas que possam despertar curiosidade, inveja e rancor.⁵⁰ Como concluíra Klein,⁵¹ “minha experiência psicanalítica tem me mostrado que a inveja da criatividade é um elemento fundamental na perturbação do processo criativo”.

Em suma, a inveja é um sentimento que, por não suportar a diferença e a criação, implica um ataque às fontes da vida. Como uma das expressões do ódio, a ação invejosa é dirigida contra o objeto bom que proporciona gratificação, distinguindo-se, assim, do ataque ao objeto que frustra – objeto mau. O alvo da ação destrutiva do invejoso, portanto, é aquilo que é visto como distinto dele mesmo: o objeto bom e criativo, não o mau e destrutivo. E como manifestação psíquica do mal, a inveja não tolera a alteridade, pois esta, lembrando Merleau-Ponty,⁵² exige de nós atitude criativa para que dela possamos ter experiência.

Muito mais poderia ser dito da estrutura do vazio, da dinâmica da inveja e do ser invejoso com relação à banalização do mal e à arte contemporânea. Por ora, basta concluir que nada mais contrário às artes do que o sentimento invejoso. Evidentemente, se a arte existe como outra lógica que desafia a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições sociais dominantes,⁵³ se ela existe como objeto a ser percebido,⁵⁴ se ela é aquilo que na ordem humana resiste à destruição e à morte,⁵⁵

⁴⁹ R. Mezan. Op. cit. p. 119.

⁵⁰ B. Joseph. “Acerca de la curiosidad”. *Psicoanálisis*, 18(1):13-25,1996.

⁵¹ M. Klein. Op. cit. p. 234.

⁵² M. Merleau-Ponty. Op. cit. p. 87.

⁵³ H. Marcuse. *La dimension esthétique*. Paris: Seuil, 1979. p. 21.

⁵⁴ G. C. Argan. ‘Artes visuais’. Em M. Dufrenne (org.). *A estética e as ciências da arte*, II. Lisboa: Bertrand, SARL, 1982. p. 109.

também é possível concluir que a arte, legitimada pela admiração (Perniola, 2005), possui uma função fundamental na contemporaneidade. Ao mesmo tempo em que encontra resistência a ser acolhida e elaborada pelo espectador, ao fazer frente à cultura do vazio, com efeito, ela poderá constituir um campo de tensão permanente contra a inveja que é um sentimento esterilizante da curiosidade e cúmplice da produção da miséria simbólica, portanto, um dos determinantes da indigência psíquica de nosso tempo.

³⁵ G. Deleuze. "O ato de criação". *Folha de S. Paulo*, 27/07/1999. Mais! p. 4 e 5