

CID SEIXAS A NEUROSE EM PESSOA

linguagens.ufba.br/2021/neurose-em-pessoa.pdf

e-book.br
EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

Os livros eletrônicos da **Coleção E-Poket**, conforme o título já indica, têm como característica o tamanho reduzido, similar aos pequenos livretos de bolso.

No caso presente, o formato *e-poket* foi desenvolvido para ser lido, com todo conforto visual, em celulares e outros equipamentos com telas de tamanho diminuto.

Daí a denominação *e-poket*, que foi concebida juntamente à primeira publicação da série, por se tratar, de fato, de um livro eletrônico de bolso.

A NEUROSE EM PESSOA

Copyright 2021 © Cid Seixas
Tipologia: Times New Roman, 14
Formato: 10 x 17 centímetros
Número de páginas: 56

Os livros com o selo
e-book.br foram produzidos
para leitura gratuita no site:
linguagens.ufba.br

Links deste e-book:
linguagens.ufba.br/2021/neurose-em-pessoa.pdf
issuu.com/e-book.br/docs/neurose-em-pessoa

Cid Seixas

A NEUROSE EM PESSOA

Pintura de capa e ilustrações:
Lélia Parreira Duarte

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

Coleção
e-pocket

CONSELHO EDITORIAL:

Cid Seixas (UFBA|UEFS)

Gildecide Oliveira Leite (UNEB)

Itana Nogueira Nunes (UNEB)

Moanna Brito (UFBA)

Contatos:

cidseixas@yahoo.com.br



As publicações E-Book.Br são concebidas
para tiragens eletrônicas – e impressas
com o selo Rio do Engenho.

SUMÁRIO

Duas palavras

página 9

Sua neurose é uma obra de arte?
Ou sua obra de arte é uma neurose?

página 11

Fernando Pessoa:
A neurose como fonte da arte

página 23



Lélia Parreira: “Fernando Pessoa e seus heterônimos”.

DUAS PALAVRAS

Mais um livretinho integra a Coleção E-Poket, que chega agora ao número 24. Reunindo dois artigos nascidos um do outro, ambos já publicados mais de uma vez, a razão de aqui aparecerem juntos é que o primeiro texto surgiu há quarenta anos, quando dos meus contatos iniciais com a teoria freudiana.

Habitado a escrever sobre literatura e arte, naturalmente, a primeira sistematização de questões liga-

das à psicopatologia tinha como objeto a criação artística. Assim nasceu “Sua neurose é uma de arte? Ou sua obra de arte é uma neurose?”, com um título provocativo e definidor do caminho percorrido.

Leitor de Fernando Pessoa que sou, ao encontrar, anos mais tarde, nos seus textos teóricos reflexões próximas ao ponto de vista inicialmente exposto, surgiu o segundo artigo sobre o assunto “A neurose como fonte da arte”.

Que o leitor avalie se valeu a pena voltar a publicá-los formando um só corpo de ideias.

Salvador, maio de 2021

SUA NEUROSE É UMA OBRA DE ARTE?

Ou sua obra de arte
é uma neurose?

O artista é um autista. Embora a analogia do significante, ou a lacunagem, seja gasta e, por isso mesmo, pouco carregada de significado, não deixa de nos levar a intuir uma verdade.

Mas a recíproca nada tem de aceitável: a ordem dos fatores altera o produto. Aqui, a matemática não fala. O autista nunca será artista. As posi-

ções são inconciliáveis: ou ele abandona a casa, a casca de caramujo, para sujar-se de areia e ser invadido pelo mar, ou permanece autista. Fonte que se abastece a si mesma. Rio circular. Sede que se sacia na uretra. Prisioneiro do deserto que vive dos próprios dejetos.

Vamos substituir a mistificação da irresponsabilidade, a celebração do desatino pela da metanoia. Meta que nos monta no seu cavalo para ganhar a guerra de Tróia. Rubro corcel de crinas em chamas.

O termo metanoia é aqui utilizado para designar tão somente a viagem através da loucura com retorno, ou a transformação do desatino em força produtiva: a volta.

A arte é um momento de vertigem lúcida, voragem lúdica. Processo que vai da ferida à cicatriz.

Explico a aparente contradição: ser autista pode ser o ponto de partida do artista, mas não o de chegada. O texto é sempre a superação de si mesmo. Aquele que investe demasiadamente na sua própria patologia de estimação se afasta da arte. É preciso dividi-la, doá-la, encontrando no outro o seu espelho. Só assim se desfaz enquanto forma patológica e se refaz em forma de arte, preservando o ser, antigo e renascido.

A obra é um espelho, onde o leitor ou o crítico se reflete. É também uma postura analítica, onde se permite ou pede ao leitor que fale suas fantasias: a metáfora é o divã.

No outro, o poeta se perde, se encanta, se encontra. Só no outro. Dentro de si habita o vácuo, que se chama a si mesmo.

A máscara de um é a face do outro.

Quando Freud vê em Hamlet o *édipo*, ele não descobre o *édipo* de Shakespeare, mas o dele mesmo, sob o pretexto do texto. A obra de arte é um objeto estranho, que não se parece com nada conhecido. Por isso, precisamos declará-la parecida com alguma coisa. Classificá-la para compreendê-la. É como o objeto enfeitiçado caído da tempestade no meio da floresta de símbolos. Um coelho contou aos outros coelhos que parecia uma cenoura. Uma abelha, às outras abelhas que parecia uma flor. Um macaco, que parecia uma banana. Um psicanalista, que parecia um falo. Narciso, que parecia um espelho.

Mas é na flor e no espelho, na cenoura e na banana, no falo e no

falso que o artista se encontra. A verdade é a mentira no espelho.

O movimento dialético da criação estética exorciza os onze mil demônios e vai em busca do outro como fonte onde se mira e sacia a sede do criar. Nem mesmo um movimento de desespero e recolhimento como o Romantismo Artístico pôde se alimentar da subjetividade pura que recusa a transfusão de saudabilidade do encontro com o outro. Os românticos que persistiram no cultivo da desconfiança pelo mundo circundante, se supondo perseguidos, incompreendidos e predestinadamente superiores ao seu meio, emigram, cada vez mais dos ensaios e compêndios que tratam de questões estéticas para os que analisam a síndrome da paranoia.

A obra de arte não nasce de uma reação autoplástica, onde o indivíduo se volta para dentro, concentrando as influências em si mesmo, como numa conversão histórica – que se entorta na impotência de explodir o mundo.

Autoplástico e aloplástico são termos que qualificam dois tipos polares de reação ou de adaptação. O primeiro dá conta de uma modificação interior, ou do organismo, e o segundo de uma modificação do meio circundante. Segundo Laplanche, & Pontalis, no seu *Vocabulário da psicanálise*, Ferenczi fala de adaptação autoplástica como um mecanismo primitivo, em que o organismo só tem influência sobre si mesmo e não realiza mais do que mudanças corporais, relacionando-o à conversão histórica.

A arte é uma conversão estética que entorta e desentorta o mundo coxo – e se mantém intacta. O autoerotismo, ao masturbar o saber, destrói a arte, que nasce e vive de um processo de interação onde o artista projeta sua influência, de dentro para fora, e introjeta o patrimônio cultural comum. A ação do ser humano sobre o contexto exterior é um modo de manter o seu próprio equilíbrio, reduzindo a exaustão da distância entre o signo selvagem da arte e a fala civilizada.

Se aceitarmos que a arte se exerce a partir de uma oposição à *fala civilizada*, isto é, que ela não se encerra nos limites de um momento histórico, cristalizado na linguagem de uma época, teremos para a *semi-ótica poética* um *signo selvagem*, conforme nossa proposição no livro

O signo selvagem, traduzido e publicado nos Estados Unidos por Hugh Fox, em 1983. Argumento correlato tivemos oportunidade de defender na proposição “O Significando: superação da dicotomia do signo linguístico na semiótica poética”, apresentado em 1977 ao XV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane.

Não por acaso, em muitos, a “obra de arte” é uma neurose, uma ilusão enganosa e consolatória destinada a manter intocados os núcleos do silêncio. Em alguns, poucos, a neurose é uma obra de arte, ela se supera na *produtividade dita texto* e transforma esse silêncio no significado que fala. Mas isso só é dado àqueles que voam nas asas da metanoia ou usam sua expressão como forma de fazer o forte explodir (sob

os olhos dos fracos): que ao invés de implodirem, se destruindo, denunciam e destroem a distância entre sua sensibilidade e as eternas teias onde se tece a civilização.

A impotência de reagir, ou a submissão dos vencidos, se encerra na esterilidade das confissões e confidências. A obra de criação não se ergue no *desabafo*, bufa mental, nem nos lamentos, dementes, mais próprios para os diários íntimos e os cadernos de confidências dos adolescentes antigos. Brejeiros álbuns de recordações, hoje condenados ao museu do desuso, e substituídos por arrogantes ejaculações “artísticas”. Cada queixa, cada dor de cotovelo, converte-se num pretenso e péssimo poema.

Autoinfecção, autolatria, autogamia – autor. Para muitos artistas,

mais autistas que artistas, a sequência é um diagnóstico – que, às vezes, ah!, resulta em concorridas vernissages e tardes de autógrafos.

O termo *autogamia* é empregado no sentido corrente em biologia, como fecundação do óvulo pelo espermatozoide proveniente do mesmo animal, ou como fertilização de uma planta pelo seu próprio pólen.

Quase sempre a racionalização mascara as neuroses de estimação sob a fantasia do talento. Os garbosos gênios incompreendidos, sob os aplausos delirantes das tias e dos amigos e comensais da família, tomam a sua falta de habilitação para transitar no mundo exterior como um sintoma da arte. Mas a arte não tem sintoma, ela é um sintoma. Social, supra individual.

A arte é a manifestação simbólica de um conflito que se equilibra sobre o fio de uma navalha. Sem corte.

SUA NEUROSE É UMA OBRA DE ARTE? OU SUA OBRA DE ARTE É UMA NEUROSE? Artigo sobre a intercorrência dos fenômenos artísticos e psicopatológicos. *Minas Gerais Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 10 jan. 81. Republicado no livro *Da invenção à literatura. Textos de filosofia da linguagem*. Salvador, Rio do Engenho, 2017, p. 41-46.



Lélia Parreira: “Ao volante pela estrada de Sintra”.



FERNANDO PESSOA

A neurose como fonte da arte

— I —

A neurose fornece substância ao material poético, eis uma verdade. Mas a neurose em si e esse material não são suficientes para assegurar a existência da obra de arte. Fernando Pessoa percebe isso e compreende como o Romantismo toma apenas uma parte dessa verdade, negligenciando a mais importante: Não basta a alguém ter a substância do material poético fornecida pelas suas enações patológicas; é preciso dar a

esse material uma forma comum ao alicerce da realidade humana – social e comunicável. Não é, portanto, a experiência vivida, em si, que faz o poeta, mas o que ele faz dessa experiência.

O Romantismo, afirma Pessoa em suas *Obras em Prosa*, admite princípios que possibilitam a qualquer indivíduo conferir a si mesmo a coroa de artista:

“Tomar a ânsia de uma felicidade inatingível, a angústia dos sonhos irrealizados, a inapetência ante a ação e a vida, como critério definidor do gênio ou do talento, imediatamente facilita a todo indivíduo que sente aquela ânsia, sofre daquela angústia, e é presa daquela inapetência, o convencimento de que é uma indivi-

dualidade interessante, que o Destino, fadando-a para aqueles sofrimentos, e aquelas impossibilidades, implicitamente fadou para a grandeza intelectual.”

Lembra o poeta que, de acordo com a teoria clássica, é a capacidade de construção e de coordenação, ou a disciplina interior, que origina a produção estética, onde a razão é capaz de ordenar e compreender as explosões desordenadas da emoção vulcânica. A poética romântica permite a aceitação do equívoco segundo o qual alguém pode se presumir artista porque

“as qualidades fundamentais exigidas são um sentimento de vácuo nos desejos, um sofrimento sem causa, e uma falta de von-

tade para trabalhar – características que mais ou menos todos possuem, e que nos degenerados e nos doentes do espírito assumem um relevo especial.”

Pessoa acrescenta que o perigo trazido por tais concepções românticas consiste no estímulo dado por elas ao que ele chama de “falso individualismo”. No seu modo de pensar, o individualismo não é necessariamente falso, podendo ser compreendido como uma teoria moral e política.

Mas, segundo o mesmo Fernando Pessoa, há uma forma do individualismo, como também acontece com o classicismo, que é falsa:

“É a que permite que o primeiro histórico ou o mais reles

dos neurastênicos se arrogue o direito de ser poeta pelas razões que, de per si, só lhe dão o direito de se considerar histérico ou neurastênico.”

Observe-se que Pessoa explicava a gênese da sua criação poética heteronímica a partir do fato de ser ele histérico e neurastênico, como são vistos por ele como histéricos, gênios como Shakespeare ou como Goethe. O histérico tende à despersonalização, à identificação com personalidades outras, o que possibilitaria a criação dramática dos personagens shakespearianos e goetheanos e a criação, igualmente dramática, realizada através de discursos líricos, das obras poéticas de heterônimos como Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Todos os ou-

tros eus são, ao lado de Fernando Pessoa, ele mesmo, personagens de um grande drama que tem por epígrafe a máxima: “Fingir é conhecer-se”, onde a máscara é a face verdadeira.

O trabalho de construção poética seria sempre precedido por um trabalho de auto interpretação, de análise dos conteúdos formados a partir dos deslocamentos impostos pela individualidade. Desse modo, a emoção puramente pessoal do artista seria submetida à ordenação impessoal e intelectual para se transformar em experiência comunicável. Os sentimentos particulares não formam por si mesmos matéria poética, mas podem vir a formar, caso, sem perder a natureza particular, consigam adquirir expressão universal. A experiência individual de uma mu-

lher ou de um homem diz respeito apenas a eles e a outros que, como eles, tenham vivido uma situação semelhante; mas essa mesma experiência transformada em material poético, sem perder a sua forma individual, encontra ressonância na vivência de todos os homens. Isso porque a prática poética, ao tempo em que interpreta a sua própria formação, reflete a experiência de quem sobre ela se debruça.

O mesmo Pessoa – que anuncia a arte enquanto notação de uma impressão em desacordo com a norma social – propõe ir além do mito individual do neurótico, seguindo em busca de um compromisso maior.

Para ele, o sentimento que aparece na obra de arte não representa, necessariamente, as emoções do artista, mas resulta de uma busca de

identidade entre o pessoal e o impessoal, entre aquilo que emana da subjetividade do poeta ou do pintor identificada com a coletividade. A criação da arte expressa as emoções do sujeito que são comuns aos outros indivíduos. São suas palavras:

“Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas suas emoções que são dos outros. Com as emoções que lhe são próprias a humanidade não tem nada. Se um erro da minha visão me faz ver azul a cor das folhas, que interesse há em comunicar isso aos outros? Para que eles vejam azul a cor das folhas? Não é possível, porque é falso.”

E acrescenta a essas colocações que o princípio central da arte é a

generalização, a comunhão entre o olhar do artista e o alcance da vista dos homens.

Se a gênese do gênio lírico é a histeria, esse embrião só se desenvolve quando depositado na terra comum. As potencialidades só se transformam em ato quando o grito da fera acuada é substituído pela ação eficaz. Em outras palavras: quando o mito individual do neurótico (já referido por Lévi-Strauss e retomado por Lacan) encontra no seu ritual pontos de identificação com o mito coletivo é que ele ganha a eficácia simbólica necessária ao seu poder de transformação da realidade.

– II –

Compartilhando, de um lado, as descobertas de Freud a respeito da natureza estrutural dos fatos psíquicos, que seguem processos similares em sujeitos diversos, e, do outro lado, *avant la lettre*, as preocupações paradigmáticas da antropologia estrutural, Pessoa não se deixa dominar pelo sentimento de originalidade do ‘gênio solitário’. Para ele, tudo que se passa na mente humana de algum modo análogo já se passou em outra mente.

“O que compete, pois, ao artista que quer exprimir determi-

nado sentimento, por exemplo, é extrair desse sentimento aquilo que ele tenha de comum com os sentimentos análogos dos outros homens, e não o que tenha de pessoal, de particular”.

O artista pessoano não é o desvairado cantor selvagem, mas aquele que tem fôlego suficiente para mergulhar pelas regiões primitivas da alma, tendo assegurado a integridade do caminho de volta. A descida aos infernos não significa para o artista um pacto com satanás, mas a descoberta de fontes de energia retiradas da tensão entre forças inconciliáveis.

Se o artista encontra no material produzido pela neurose a fonte profunda da sua criação, é porque ele consegue estruturar o processo cri-

ador através dos mecanismos de superação da fonte original. O caminho em busca do outro, enquanto força coletiva, cultural, portanto, consiste no acesso às articulações do real pertencentes ao tesouro comum a todos os indivíduos. A inserção do discurso da arte no sistema conceitual do discurso da cultura representa a superação do desordenamento semiótico do indivíduo, o que equivale a dizer: a superação dos mecanismos estruturais do discurso neurótico por outros mecanismos de livre trânsito entre os mais comuns dos mortais.

“Acima de tudo, a arte é um fenômeno social”, afirma Fernando Pessoa, ao constatar que há, no ser humano, duas qualidades diretamente sociais que dizem respeito à sua vida com os outros indivíduos:

“o espírito gregário, que o faz sentir-se igual aos outros homens, ou parecido com eles, e portanto, aproximar-se deles; e o espírito individual ou separativo, que o faz afastar-se deles, colocar-se em oposição a eles, ser seu concorrente, seu inimigo, ou seu meio inimigo. Qualquer indivíduo é ao mesmo tempo indivíduo e humano: difere de todos os outros e parece-se com todos os outros. Uma vida social sã no indivíduo resulta do equilíbrio destes dois sentimentos: uma fraternidade agressiva define o homem social e são.”

Nos mesmos “Apontamentos para uma estética não aristotélica”, de onde foram retiradas as passagens aqui citadas, Pessoa caracteriza o

isolamento e o domínio como resultantes do espírito antigregário que se manifesta no seio da arte. Como a arte é um fenômeno social, mesmo o espírito separativo, ou antigregário, se manifesta de forma social, isto é, sob a forma de domínio: “A arte, portanto, é antes de tudo, um esforço para dominar os outros”.

Pergunta-se, então: se aceito como verdadeiro o ponto de vista pessoano de que a arte é uma forma de atuar e participar ativamente da vida social, não será necessário questionar a doutrina freudiana da sublimação das fantasias como vértice polar à atuação do artista na cultura?

Freud apresenta tanto a brincadeira quanto a fantasia, e, conseqüentemente, a imaginação poética, como formas sublimatórias da ação – ou

de fuga da ação – no mundo social. O adulto não pode substituir a realidade pela encenação do desejo: dele se espera que não continue a brincar ou a fantasiar, mas que atue no mundo real, diz Freud. A arte, em geral, e a literatura, em particular, serão mesmo formas de fuga da ação; mecanismos de compensação sublimatórios? Em outras palavras: o trabalho do artista seria enganar o desejo e manter intocadas as formas estabelecidas da realidade, como sugere a concepção sublimatória do fenômeno artístico segundo Freud?

Se assim pensarmos, teremos que admitir a arte ou a literatura como “o sorriso da sociedade” – uma simples forma de divertimento, e não de conhecimento. Se essa visão autorizada por Freud, for verdadeira, então Pessoa não será poeta, nem o que

ele faz será arte. A arte continuará sendo uma forma consolatória de deleite e o projeto pessoano uma inútil viagem pelo espaço de transgressão.

Segundo a teoria do fundador da psicanálise, a arte promove a conciliação entre o princípio do prazer, através do qual o sujeito tem como fim único a satisfação dos seus desejos, e o princípio da realidade, destinado a submeter os projetos individuais às exigências do mundo objetivo. A neurose tem como característica, ou como resultado, arrancar o sujeito da vida real, assim como o artista é visto como alguém que se afasta da realidade, por não querer ou não poder renunciar à satisfação pulsional que ela exige. Todavia, Freud afirma que ele:

“encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade.”

Assim, em vários momentos da sua obra, Freud fica ambivalentemente dividido entre reconhecer *o real da ficção* ou proclamar a natureza enganosa da realidade poética. Recorremos aqui à expressão de Wendel Santos no livro *Os três reais da ficção*.

A conceituação tradicional da realidade parece exigir do analista vienense que repita o gesto fundador da República de Platão, expulsando o poeta dos domínios de uma

realidade exemplar. Do mesmo modo que o filósofo grego imputava ao artista a condição de imitador de segunda ordem, o psicanalista descrevia as verdades articuladas pelo poeta como “reflexos preciosos da realidade”, e não como outras configurações do real.

Estamos, portanto, diante da velha teoria do reflexo que tantos danos tem causado à compreensão da natureza da arte. Observe-se que Fernando Pessoa não considera a arte como sonho ou utopia, mas como uma outra forma de construir o universo social.

— III —

Mantendo de pé o muro que demarca a fronteira entre os dois mundos, o mundo da realidade e o mundo da arte, Freud descreve a errante caminhada de Orfeu pela floresta do alheamento.

Se a transformação operada pelo poeta não é sensível e imediata, como aquela de uma revolução e suas guilhotinas; mas se instaura, lenta e gradativamente, através da consciência humana, conquistando regiões desconhecidas, temos a impressão de que nada mudou. Supõe-se que o poeta continua estéril e a cultura ostenta sua petrificação incólume, só

lhe restando lamentar a impotência de transformar a cidade dos homens.

Embora reconheça a força da palavra, ou das representações verbais, como suficiente para equiparar a realidade do pensamento com a realidade externa, Freud, contraditoriamente, em alguns momentos da sua teoria (quando fala da arte), rejeita o dom do verbo de se fazer carne, pedra ou lei, e de habitar a morada dos animais simbólicos. Segundo esse ponto de vista, o poeta, apenas, finge; nega. Fingir não é conhecer. Negar não é afirmar. Freud explicita:

“Assim, de certa maneira, ele na verdade se torna o herói, o rei, o criador ou o favorito que desejava ser, sem seguir o longo ca-

minho sinuoso de efetuar alterações reais no mundo externo.”

No entanto, rejeitando o que Freud explica, o poeta replica:

“É hoje que sinto
Aquilo que fui.
Minha vida flui,
Feita do que minto.”

É evidente que o século vinte e a contribuição trazida pelos poetas da modernidade alteram substancialmente as perspectivas. Pessoa, síntese e sintoma do século que preparou, é um sólido argumento em favor de uma outra concepção da arte.

Numa carta a Luís de Montalvor, o poeta anuncia o condão:

“Como nos tinham tirado as coisas onde púnhamos os nossos sonhos, pusemo-nos a falar delas para as ficarmos tendo outra vez. E assim tornaram a nós, em sua plena e esplêndida realidade”.

Sabendo que o real é uma construção da linguagem, o poeta não desdenha do seu instrumento como forma de atuação. Atento ao poder da sua arma, dispara:

“Mas assim é toda a vida; assim, pelo menos, é aquele sistema de vida particular a que no geral se chama civilização. A civilização consiste em dar a qualquer coisa um nome que lhe não compete, e depois sonhar sobre o resultado. E realmente o nome falso e o sonho verdadeiro criam

uma nova realidade. O objeto torna-se realmente outro, porque o tornamos outro. Manufaturamos realidades. A matéria prima continua sendo a mesma, mas a forma que a arte lhe deu, afasta-a efetivamente de continuar sendo a mesma.”

O sonho e a linguagem são erigidos à categoria de matéria do real, não a partir de uma idealização romântica, mas como melancólica constatação dos precários materiais que sustentam o difuso edifício do homem: a cultura.

Não esqueçamos que Freud costumava buscar além dos limites da ciência, na arte, na transgressão do poeta, o material da sua descoberta.

Para explicar o trabalho dos artistas, propõe:

“Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.”

Se, por um lado, Freud reduz a arte à mera forma consolatória dos desejos irrealizados, ou a um mecanismo de sublimação destinado a substituir a intervenção do sujeito na realidade social, por outro lado, ele destaca as possibilidades do discurso da arte interferir na direção dos processos psíquicos responsáveis pela construção do real. Tal contradição, verificada em textos de diversos momentos de redefinição da teoria freudiana, ou ao longo de um mesmo texto, pode deixar de ser

compreendida como contradição, se estivermos diante de dois objetos distintos, isto é, se Freud estiver falando, num momento, do objeto da psicanálise e, no outro, do objeto da arte.

Quando tentamos compreender o universo do autor da obra de arte, nosso objeto é o sujeito; e estamos, portanto, no campo da psicanálise ou mesmo da psicologia. Quando analisamos o texto em si, ou o circuito constituído pelo texto e por tudo o mais que venha a gravitar em torno dele – mesmo que aí se incluam o emissor e o receptor do discurso poético, a cultura, portanto – o objeto é a arte.

O problema crítico das abordagens psicanalíticas da obra literária – e da arte em geral – é que, em lugar de analisar o texto, os estudio-

so procuram um divã de metáforas para deitar o artista. O desejo de ser analista se manifesta em quase toda crítica de influência freudiana, ao contrário do que fez Freud quando, por sugestão de Jung, tomou um texto ficcional como um dos seus primeiros objetos de análise arqueológica do discurso criativo. Em “Delírios e sonhos na *Gradiva*, de Jensen”, o criador da psicanálise não esqueceu a natureza do objeto analisado. Ainda bem, porque se a sua análise tomasse o velho autor como objeto, poderia provocar estranheza a quem acredita que esta obra ficcional assinada com o nome de Wilhelm Jensen (1837-1911), teria sido escrita pela sua filha, Katharina Jensen.

A discussão sobre o papel da arte como sublimação ou como forma de atuar sobre a realidade deve

levar em conta que, para o sujeito escrevente, a construção de um outro real mais satisfatório pode substituir a ação sobre a realidade circundante, enquanto para o fruidor da obra e para a cultura, o trabalho do texto pode representar uma intervenção sobre o espaço de convenção chamado vida social. A contravenção do real operada pela arte atua sobre as formas estabelecidas, abrindo passagens onde havia interdição.

A verdadeira arte engajada não é aquela que defende a filosofia de um partido, mas aquela que em vez de aceitar passivamente as velhas construções cristalizadas, inaugura o espaço de transgressão.

Se a arte é um fato social, um ato cultural, e não um simples sintoma do sujeito, o autor é um instrumento

executor da transgressão imposta pelo rigor da convenção.

“Não sou eu quem descrevo,
eu sou a tela”

– anuncia o poeta do século da despersonalização, um incerto Pessoa.

A NEUROSE COMO FONTE DA ARTE. Publicado originalmente em três partes na Coluna LEITURA CRÍTICA do jornal *A Tarde*, Salvador. Parte 1: 21 abr. 97. Parte 2: 28 abr. 97. Parte 3: 5 mai. 97. Republicado no livro *Da invenção à literatura. Textos de filosofia da linguagem*. Salvador, Rio do Engenho, 2017, p. 47-62.

COLEÇÃO E-POKET

Volume 24

Os livros eletrônicos da coleção *E-Poket*, conforme o título já indica, têm como característica o tamanho reduzido, similar às pequenas coleções de bolso. No caso presente, o formato *e-poket* foi desenvolvido para ser lido, com todo o conforto visual, em celulares e outros equipamentos com telas de tamanho diminuto. Daí a denominação *e-poket*, inventada ao conceber a primeira publicação da série, por se tratar, de fato, de um livro eletrônico de bolso.

VOLUMES DA COLEÇÃO

- 1 *Literatura e intertextualidade* (Cid Seixas)
- 2 *Noventa anos do modernismo na Feira de Santana de Godofredo Filho* (Cid Seixas)
- 3 *A poesia de Antonio: Brasileiro e a unidade da lírica* (Roberval Pereir)
- 4 *Piguara: Alencar e a invenção do Brasil* (Élvia Ribeiro Pereira)
- 5 *Stravinsky: Uma poética dos sentidos* ou a música como linguagem das emoções (Cid Seixas)
- 6 *Castro Alves e o reino de Eros* (Cid Seixas)
- 7 *O advogado e o burro ladrão* (Euclides Neto)
- 8 *Cinco histórias da roça* (Euclides Neto)
- 9 *Euclides Neto: Escritor brasileiro* (Cid Seixas)

- 10 *Espelho côncavo: Poemas escolhidos* (Cid Seixas)
- 11 *Jorge Amado e a identidade negro-mestiça* (Cid Seixas)
- 12 *A narrativa clássica de Herberto Sales* (Cid Seixas)
- 13 *O trovadorismo galaico-português. Parte I: Crítica e apuração de texto* (Cid Seixas)
- 14 *O trovadorismo galaico-português. Parte II: Cantigas de amor* (Cid Seixas)
- 15 *O trovadorismo galaico-português. Parte III: Cantigas de amigo* (Cid Seixas)
- 16 *O trovadorismo galaico-português. Parte IV: Cantigas de Escárnio e maldizer* (Cid Seixas)
- 17 *O trovadorismo galaico-português. Parte V: Outras cantigas trovadorescas* (Cid Seixas)
- 18 *O tesouro* (Eça de Queirós)
- 19 *Do inconsciente à linguagem: Uma teoria da linguagem na descoberta de Freud* (Cid Seixas)

- 20 *Epopeia brasileira ou gesta curiboca* (Cid Seixas)
- 21 *A leveza do texto: Leituras de Ítalo Calvino* (Cid Seixas)
- 22 *Volta seca e o mundo estranho dos cangaceiros* (Estácio de Lima)
- 23 *Autoria feminina na literatura brasileira* (Cid Seixas)
- 24 *A neurose em Pessoa* (Cid Seixas)



Cid Seixas é professor titular da Universidade Federal da Bahia e da Estadual de Feira de Santana. Publicou diversos livros e artigos, tendo orientado dissertações de mestrado e teses de doutorado. Antes de se dedicar ao ensino, trabalhou como jornalista, de onde vem sua preferência pelos textos breves e claros; ao alcance do leitor de várias áreas do conhecimento.

A NEUROSE EM PESSOA

A neurose fornece substância ao material poético, eis uma verdade. Mas a neurose em si e esse material não são suficientes para assegurar a existência da obra de arte.

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL