

Paratodos? Paradoxos da obra como solução e o efeito Werther

Paratodos? Artwork paradoxes as solution and the Werther effect

Carla Jeucken Almeida, Giselle Falbo Kosovski

Resumo

A discussão exposta neste artigo baseia-se na hipotética existência de duas vertentes concernentes à produção artística: a função da obra para aquele que a cria – podendo mesmo chegar a funcionar como *sinthoma* para alguns – e sua fruição pelo público. Tomando o movimento literário alemão *Sturm und Drang* como testemunha de tal disjunção, trataremos do paradoxal efeito engendrado por *Werther*: de um lado, para Goethe; de outro, para o público de seu tempo. Com base nas contribuições de Freud e Lacan sobre a arte e a criação, assinalaremos que as duas vertentes não se sobrepõem e o demonstraremos abordando a mencionada obra, cujo efeito foi surpreendentemente devastador para os jovens leitores de sua época e, concomitantemente, possibilitou ao autor construir os recursos que o estabilizaram após uma dolorosa separação.

Palavras-chave

Goethe, psicanálise, arte.

Abstract

*The discussion exposed in this article is based on the hypothetical existence of two main points concerning the artistic production: the function of the artistic work for its creator – that may even work as a *sinthom* for some – and its enjoyment by the public. Taking the German literary movement *Sturm und Drang* as a witness to such a disjunction, we intend to deal with the paradoxical effect engendered by *Werther*: on the one hand, for Goethe; on the other one, to the public of his time. Based on the contributions of Freud and Lacan on art and creation, we point out that those effects do not overlap. We will demonstrate it by addressing the aforementioned work whose effect was surprisingly devastating to the young readers and concomitantly enabled the author to build resources that stabilized him after a painful separation.*

Keywords

Goethe, psychoanalysis, art.

Carla Jeucken Almeida
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Licencianda em Letras Português/Alemão e Literaturas na UERJ; Mestre em Psicologia e Psicóloga pela UFF.

carla.almeida@protonmail.com

Giselle Falbo Kosovski
Universidade Federal Fluminense

Professora do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFF.

falbogiselle@gmail.com

Introdução

O sintagma que compõe parte da indagação que intitula este trabalho pretende conversar com a composição de Chico Buarque, *Paratodos* (1993), na qual o compositor indica várias obras de compositores brasileiros como remédio para o mal-estar, enaltecendo o artista e sua criação, assim como o “bem” que cada uma delas poderia vir a produzir para aquele que a desfruta. Tal como um farmacêutico, o poeta prescreve: “Nessas tortuosas trilhas/ A viola me redime/ Creia, ilustre cavaleiro,/ Contra fel, moléstia, crime/ Use Dorival Caymmi,/ Vá de Jackson do Pandeiro...” e, mais adiante, “Para um coração mesquinho/ Contra a solidão agreste/ Luiz Gonzaga é tiro certo/ Pixinguinha incontestado, tome Noel, Cartola, Orestes/ Caetano e João Gilberto...”. Seguindo a sugestão do artista, nos perguntamos: será que a arte pode servir *para todos* – artista e público – como remédio contra o mal-estar? Com o objetivo de trabalhar esta questão, nossa proposta é examinar os efeitos da obra de arte, para o artista e para seu público, a partir do paradoxal caso de *Os sofrimentos do jovem Werther* (2006) de Goethe.

Para tanto, deteremo-nos inicialmente no movimento literário alemão *Sturm und Drang* para contextualizar a produção de Goethe, caracterizando a atmosfera literária na qual a obra foi produzida. Em seguida, traremos reflexões sobre a função que a escrita de Werther teve para Goethe, levantando a hipótese de que essa lhe teria servido como saída para o mal-estar que o acossava por conta de uma desilusão amorosa e pela perda das referências de seus ideais. E, para finalizar, discorreremos sobre os terríveis efeitos desta mesma obra sobre o jovem público de seu tempo. Aqui, utilizamos o termo “público” tal como o fez Leo Steinberg no artigo *A arte contemporânea e a situação de seu público* (1975): o público de uma obra não é simplesmente aquele que gosta ou não da arte contemplada, mas todo aquele que é por ela afetado (p. 245). Veremos que, para se considerar uma obra de arte como um bem, este bem deverá estar situado necessariamente na mesma posição que das Ding: um bem, paradoxal, que pode ser um mal e um mal que pode ser um bem (LACAN, 1997 [1959-60]).

A dor de mundo da juventude no período *Sturm und Drang*

Escritor, pesquisador, pensador, poeta, o alemão Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) é uma das maiores referências da literatura mundial e foi responsável por influenciar uma variada gama de áreas do conhecimento, tais como a literatura, a biologia, as artes dentre outras tantas. Na psicanálise, Freud o considerou seu precursor, já que Goethe teria intuído inúmeras questões que posteriormente o pai da psicanálise formalizaria (DAFUNCHIO, 2015). Antes mesmo de elaborar suas primeiras teorizações, o poeta o teria contagiado através de uma conferência na qual Goethe discursara sobre a natureza. Segundo Dafunchio (2015), foi a palavra do poeta na sua concepção de natureza que teria tocado Freud de maneira singular levando-o a ultrapassar o campo da medicina – voltado estritamente ao viés biológico das doenças – para criar a teoria psicanalítica a partir da escuta das históricas. Tamanha dedicação à teoria psicanalítica, servindo-se do legado do poeta, rendeu à Freud o Prêmio Goethe, em 1930, premiação destinada àqueles que honraram a memória do escritor.

Os primeiros escritos publicados por Goethe surgiram durante o período do *Sturm und Drang*¹. Esse foi um movimento literário iniciado por volta de 1770, cujos representantes reivindicavam autenticidade na estética da produção literária alemã, contrapondo-se aos tradicionais cânones propostos pelo Iluminismo e pelo classicismo francês, cujos fins eram formas coesas e perfeitas de arte (ROSENFELD, 2003). A juventude que fez parte do movimento valorizava o subjetivismo, a expressão de sentimentos

1

Tempestade e ímpeto.

e emoções, voltando-se para a introspecção do eu. Assim, quanto mais subjetivismo a obra transmitisse, quanto menores fossem os limites estéticos que respaldassem a criação, mais próximos da genialidade os jovens escritores estariam.

Conforme apontou Rosenfeld (2003), a expressão da subjetividade e a rebeldia dos *Stürmer* aparecem nas obras literárias como luta pela liberdade política, amorosa ou religiosa, contra as limitações impostas pelas convenções sociais, pela Igreja e pelas diferenças sociais. Segundo o autor, o impulso violento dos jovens poetas contra a sociedade alemã absolutista teria se transformando em ódio à sociedade em geral, por isso boa parte de sua dramaturgia tem como ponto central a colisão entre herói e sociedade, característica condizente com o caráter anárquico do movimento. Este sentimento de incompatibilidade entre indivíduo e sociedade foi subjetivado por muitos jovens como algo incontornável e não como fenômeno histórico em que estão implicadas mudanças frente as quais eles precisariam construir uma saída, uma maneira própria de lidar. Um dos efeitos de tal sentimentalismo foi o desencadeamento da *Weltschmerz*², que Rosenfeld definiu como um sentimento melancólico frente à contemplação do mundo e da vida ressaltado pelo pessimismo em relação à civilização de modo geral (ROSENFELD, 2003).

Concernente à estrutura das obras pré-românticas, bastante incidente foi a poesia inglesa de Shakespeare, autor que era considerado pelo jovem Goethe como o ideal de gênio da época. Em *Poesia e Verdade* (1986b), Goethe reconhece efeitos paradoxais produzidos pela obra do consagrado poeta quando afirma que “ao mesmo tempo em que difundia a alegria, contribuía para minar as bases da natureza humana” (GOETHE, 1986b, p. 440). A leitura da poesia shakespeariana repleta de “objetos tristes”, melancólicos, era a favorita dos jovens que, de acordo com seu caráter, tendiam para a poesia ou para “o desespero esmagador que rejeita toda salvação” (GOETHE, 1986b, p. 439-40) por intermédio de reflexões sombrias que os levavam a se perder no infinito. A maioria das poesias inglesas, segundo o autor, revela um “tédio sombrio da vida”, levando o leitor a se invadir em um campo em que se propõe um problema que ele é incapaz de resolver e que nem mesmo a religião, instituição de papel proeminente na época, poder-lhe-ia prestar socorro (GOETHE, 1986b, p. 439). Os escritores, então, viam no suicídio uma saída para o tédio ou um caminho para se livrar do desprazer vivenciado quando sentiam que a vida não estava “mais do seu agrado” (GOETHE, 1986b, p. 439).

O desamparo a que Goethe se refere, marcando a impossibilidade de até mesmo a religião dar conta, emerge pela conjunção de fatores que compuseram a atmosfera literária do movimento e teria oferecido ensejo para determinadas saídas e maneiras de lidar com a perda dos ideais até então enaltecidos pela literatura. Foi, portanto, nessa atmosfera literária que Goethe publicou, em 1776, a famigerada obra *Os sofrimentos do jovem Werther*, considerada por muitos autores e críticos a obra mais expressiva do período literário e, ao mesmo tempo, um arremate no referido movimento.

Respaldados na autobiografia do poeta, *Poesia e Verdade*, encontramos em Goethe um dos temas que Freud irá abordar em *O mal-estar na civilização* (1930), quando discorre sobre a inseparabilidade do desamparo à vida de qualquer ser humano. Para o psicanalista, se a felicidade só pode ser vivenciada momentaneamente e a vida consiste muito mais em evitar o desprazer do que se manter no prazer, cabe a cada um encontrar sua forma singular de lidar com seu mal-estar: “a felicidade é um problema da economia libidinal do indivíduo. Não há conselho que sirva para todos; cada um precisa experimentar por si próprio a maneira particular pela qual pode se tornar feliz.” (FREUD, 2013 [1930], p. 76) Ainda nesse artigo Freud nos diz, citando Theodor Fontane, que a vida tal como nos é imposta “nos traz muitas dores, desilusões e tarefas insolúveis” (FREUD, 2013 [1930], p. 60), e

2

Este termo pode ser traduzido como “dor de mundo”. Nota-se que Lacan, em suas reflexões sobre a clínica, se refere à “dor do mundo”, sobretudo, no que concerne à melancolia. Embora este seja um ponto interessante e estreitamente relacionado ao tema do presente artigo, não nos debruçaremos sobre esta questão, de modo a não perder o foco proposto para este texto e manter o recorte inicialmente estabelecido.

que, para lidar com o sofrimento que daí advém, são necessárias “construções auxiliares” que nos permitem apaziguá-lo.

Dentre os possíveis lenitivos mencionados por Freud, interessa-nos aqui os efeitos das satisfações substitutivas provenientes da arte que, segundo o autor, embora sejam ilusões quando comparadas com a realidade, são eficazes “graças ao papel que a fantasia conquistou na vida psíquica” (FREUD, 2013 [1930], p. 61). O tratamento que o artista dá – graças ao seu enigmático dom – às exigências pulsionais que o acossam, transformando-as em satisfações pulsionais vertidas em construções partilháveis, é a capacidade que o distingue do mero neurótico. No caso deste pobre infeliz, os seus meios de obter satisfação pulsional e as fantasias monótonas e repetitivas que cria são justamente o que se coloca como entrave que dificulta o laço com o outro. Daí o interesse dos psicanalistas neste *savoir-faire* do artista. Vejamos, então, qual o papel que a escrita de Werther teve no manejo das prementes questões de Goethe à época do movimento *Sturm und Drang*.

A função da obra *Os sofrimentos do jovem Werther* para Goethe

Embora Goethe já tivesse publicado outras obras no começo do movimento, somente através do romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (2006) que o poeta alçou fama. Trata-se de um intenso romance epistolar sobre um jovem apaixonado que vai se deprimindo a cada desencontro que vivencia após sair da casa de sua mãe. Através das cartas do personagem, sua história é narrada na primeira pessoa sem que tenhamos acesso às respostas de seu destinatário. Estruturada dessa maneira, a obra leva o leitor ao acompanhamento ininterrupto do crescente sofrimento do personagem que, segundo Rosenfeld (1993), não teria sido aniquilado só pelas mágoas amorosas, mas também “pela realidade que lhe sufoca os anseios da plenitude vital” e pelo intenso sentimentalismo “que encontra satisfação no gozo da própria dor e acaba minando a relação entre este eu mórbido e o mundo real” (ROSENFELD, 1993, p. 68). A trama termina quando Lotte, a jovem por quem Werther está perdidamente apaixonado, anuncia o fim da amizade entre eles; Werther, então, se suicida com um tiro de pistola na cabeça.

Sobre a escrita de Werther, Goethe (1986a) afirma, em suas memórias, a inclinação para a produção artística como meio de “estabelecer a ordem dentro de mim mesmo, seja para retificar as ideias [...], seja para fazer meu espírito voltar ao repouso no tocante a essas coisas” (GOETHE, 1986a, p. 222). A poesia, portanto, teria lhe prestado socorro inúmeras vezes³, funcionando como uma “expição voluntária” que lhe proporcionava “a absolvição de [sua] consciência” (GOETHE, 1986b, p. 398).

Sobre a escolha do tema para a obra, Goethe afirma ter sido movido por um “gênio protetor” que o levou a retratar seu sofrimento quando esteve apaixonado por Charlotte von Stein, jovem comprometida com um rapaz chamado Kestner e publicá-lo ousadamente no momento oportuno (GOETHE, 1986b.). Aqueles que conheceram a história de Goethe e os ocorridos durante o período em que publicou a obra não tiveram a menor dificuldade em nela reconhecer inúmeros pontos de contato com o drama vivido pelo autor. Quanto ao desfecho da trama, parece que o material para sua construção lhe foi oferecido pelo próprio Kestner, a saber, os detalhes do suicídio de um jovem apaixonado por uma moça comprometida, chamado Jerusalém.

De maneira bastante diferente de Werther, Goethe, em sua vida, viajou para tratar de assuntos literários como modo de sair da situação dolorosa que foi, para ele, o casamento de sua amada Charlotte. De acordo com alguns comentadores de sua obra – literatos, tradutores e psicanalistas – a escrita

3

Dois peças de Goethe publicadas entre as primeiras obras do movimento *Sturm und Drang* – *Gotz von Berlichingen* e *Clavigo* – apresentam personagens que teriam sido gerados por conta da “dor cruel” provocada pelo seu arrependimento por ter se separado de Frederica, por quem era apaixonado quando adolescente (GOETHE, 1986b, p. 398).

teria sido o recurso usado por Goethe para escapar ao suicídio. Goethe ouviu a narração pormenorizada da morte do rapaz, ocasionada pelo sofrimento por conta de uma paixão platônica pela esposa de um amigo, tomou-a como o plano de Werther e finalizou o conjunto da obra. Em suas *Memórias* (1986b) Goethe conta que o suicídio de Jerusalém o arrancou do seu sonho, fazendo-o abrir os olhos para o que havia acontecido a ele e ao rapaz (GOETHE, 1986b). Podemos dizer que o recurso à escrita possibilitou que o poeta desse tratamento à perda do objeto amado e idealizado, separando-se do objeto perdido ao matar, através da ficção, o jovem enamorado e abandonado pela mulher amada. Nos parece que, deste modo, ele consegue se libertar da identificação ao objeto dejetivo que caracterizaria a posição melancólica frente à perda.

O processo de criação de Werther, tal como relatado por Goethe em suas *Memórias* (1986), foi retomado por Freud em seus primeiros esboços sobre a teoria psicanalítica na tentativa de explicar o mecanismo de criação das fantasias. Em 1897, no *Rascunho M*, Freud explica o processo de formação da fantasia por meio de uma analogia ao processo de decomposição e recomposição de corpos químicos que são fragmentados, imiscuídos e rearranjados. Agindo conforme os processos químicos, as fantasias seriam decorrentes da combinação inconsciente de coisas experimentadas e experiências ouvidas que teriam seus pedaços transformados e rearrumados. Cabe notar que a experiência visual ao ser distorcida e falseada pela memória perderia a orientação cronológica, que só existira na consciência. Impulsionada pelas tendências que levam ao recalque da lembrança – da qual emergiria o sintoma – essa recombinação se transformaria numa fantasia (FREUD, 1996 [1897a], p. 306), cuja forma de composição torna impossível determinar sua conexão original.

Para exemplificar este processo de formação da ficção, Freud referiu-se ao processo de criação do Werther de Goethe, que o poeta havia explicitado em suas memórias. Tal como a fórmula anteriormente mencionada, portanto, o escritor teria combinado algo que havia experimentado (seu amor por Lotte) e algo que tinha ouvido – o destino do jovem Jerusalém, que havia se matado. Segundo Freud, “por meio dessa fantasia, [Goethe] protegeu-se das consequências de sua experiência” (FREUD, 1996 [1897b], p. 312). Notemos que Freud equiparou, nesses dois rascunhos sequenciais, fantasia e ficção ao apontar a função que a criação poética teria oferecido ao seu ator. A partir das elaborações teóricas de Lacan ao longo de seu ensino, no entanto, nota-se que o acento se desloca da fantasia como recurso das formações do inconsciente – tal como proposto por Freud – para a ficção como produto da escrita. Na elaboração do objeto artístico, para Lacan, o que está em jogo é muito mais, como dissemos anteriormente, o processo de tratamento do gozo inicialmente não passível de ser partilhado para se tornar algo que possibilita a edificação do laço social.

Nesta direção Lacan, em seu retorno a Freud, irá nos advertir a respeito das interpretações das obras literárias enquanto meras formações do inconsciente do autor separando-se das formulações freudianas sobre a arte a partir da fantasia, tal como no estudo freudiano sobre Leonardo da Vinci (1910). Lacan, deste modo, chama a atenção contra a leviandade que tais interpretações podem gerar se tomarmos a obra literária como uma construção correlativa à psicologia do autor, tal como indicado em seu artigo escrito em homenagem à M. Duras. Nele o psicanalista afirma que seria burrice “atribuir a técnica declarada de um autor a uma neurose qualquer – grosseria, e de demonstrá-lo pela adoção explícita dos mecanismos que dela compõem o edifício inconsciente” (LACAN, 2003 [1964], p. 200). Ele também destaca que seria muita prepotência por parte de alguns psicanalistas querer fazer esse tipo de inferência e nos adverte, ainda em relação à obra de Duras, que:

A única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho (LACAN, 2003 [1964], p. 200).

Lacan encerra o artigo lembrando que Marguerite Duras revela e sabe sem saber, a despeito dele, aquilo que ele ensina.

Sobre o que os poetas nos ensinam, Lacan retoma o tema no artigo *A juventude de Gide ou a letra e o desejo* (1999 [1958]) abordando o jogo entre verdade e ficção presente nas obras literárias e, seguindo o caminho trilhado por Freud, recorre também a Goethe para deslindar a questão. Assim, baseando-se nas Memórias do poeta, cujo título – Poesia e Verdade – apontaria para uma suposta oposição entre estes dois termos, trabalha o problema na direção contrária. Tal como verificamos a partir de Werther, Lacan comenta:

Há tão pouca oposição entre essa Dichtung e Wahrheit em sua nudez, que o próprio fato da operação poética deve deter-nos, antes, neste traço que se esquece em toda verdade: que ela se revela numa estrutura de ficção. [...] Só importa, com efeito, uma verdade que provenha daquilo que, em seu desvelamento, a mensagem condense (LACAN, 2003 [1964], p. 752).

Nota-se que verdade para Lacan não é aquela objetiva de fatos considerados históricos ou de eventos biográficos verificáveis, determinados cronologicamente. O que este autor nos indica é que, embora o conteúdo de uma obra possa ter ligação com a historicização da vida do autor, o que se desvela enquanto verdade está relacionada à maneira como o poeta lida com tais fatos imiscuindo-os à sua maneira em uma cadeia de associação singular que dê conta de seu gozo. Em outras palavras, trata-se aqui do saber-fazer do artista que se encaminha mais na direção do sintoma do que da obra como reflexo do inconsciente do artista, passível de interpretação tal como um sintoma.

Goethe, em suas memórias, não só reconheceu na produção de Werther o apaziguamento de seu mal-estar, como também marcou a disjunção entre a função que a obra teve para ele e do efeito catastrófico que esta engendrou em seu público:

eu me libertara de um elemento tempestuoso sobre o qual fora agitado com extrema violência pela minha culpa e pelas alheias, pela vida que me coubera em sorte e por aquela que tinha escolhido para mim, pela vontade e pela precipitação, pela obstinação e pela condescendência. Como depois de uma confissão geral, eu me sentia de novo na posse de minha liberdade e minha alegria, e com direito de começar uma vida nova. Ainda dessa vez a velha receita não falhara. Mas, assim como eu me sentia aliviado e esclarecido porque transformara a realidade em poesia, meus amigos caíram no erro de pensar que se devia transformar poesia em realidade, imitar o romance e, sendo necessário, dar um tiro nos miolos. O que se passou inicialmente num pequeno círculo aconteceu depois entre o grande público, e esse livrinho que me prestara tão grande serviço foi atacado como extremamente pernicioso (GOETHE, 1986b, p. 443-44).

A história de Werther talvez possa ser considerada uma das referências literárias mais interessantes para se marcar de maneira nítida a disjunção entre a função da obra para o artista e para o seu público, e nos dá ainda a oportunidade de situar de que natureza é o bem em questão no que se refere à obra de arte. Nesta direção, portanto, a proposição da arte como

remédio “para todos” se desmancha. A arte pode ter uma função de tratamento para aquele que a cria, pode inclusive chegar a funcionar como algo que produz um enodamento que sustente, de modo suficiente, o sujeito que a cria – tal como Lacan nos apresenta no seminário *O sinthoma* (1975-76), a partir do estudo que faz de Joyce. No que se refere ao público, contudo, a questão se torna muito mais nebulosa. Como nos ensina Werther, a proposição da arte como solução ou remédio para apaziguar o mal-estar daquele que dela frui é bastante questionável: se para Goethe a criação de Werther deu samba, para muitos leitores ela produziu efeitos catastróficos, conforme veremos adiante.

Werthereffekt: a hecatombe provocada por Werther em seus leitores

Em suas *Memórias* (1986b, p. 440), Goethe assinala que a explosão violenta que se produziu no público foi decorrente de uma atmosfera que já vigorava: “a própria mocidade já havia minado a si mesma, e a comoção geral foi grande porque cada um dava livre curso às suas pretensões exageradas, às suas paixões insatisfeitas e aos seus sofrimentos imaginários”. Se Werther produziu tanto barulho, afirma o autor, foi por estar em sintonia com “um mórbido devaneio juvenil” (GOETHE, 1986b, p. 440).

O efeito surpreendente de Werther sobre o público foi uma espetacular onda de suicídios, fenômeno para o qual os estudiosos do tema tentaram encontrar alguma explicação. Segundo Backes, tradutor e autor do prefácio, o livro teria sido condenado pelo bispo Lorde Bristol afirmando que esse era uma “obra imoral que levava os jovens a se suicidarem” (BACKES, 2006 apud: GOETHE, 2006, p. 10). Muitos suicídios foram atribuídos à leitura de Werther caracterizados, inclusive, pelo figurino usado por aqueles que, na época, se mataram: casaca azul, calça amarela, livro na mão e um disparo na cabeça, seguido literalmente o quadro pintado pelo personagem. Embora nunca tenha sido comprovado o impacto suicida que o romance gerou na sociedade de seu tempo, a onda de suicídios decorrentes da leitura da obra foi nomeada de *Efeito Werther* e recentemente foi retomada como tema de pesquisas científicas na Alemanha. Curiosamente hoje em dia, mais de dois séculos depois, ainda há notícias de suicídios que fazem alusão ao personagem.

A obra de arte e a situação de seu público

Para aproximarmos-nos do “Efeito Werther”, faz-se necessário primeiramente definir o que seria o público de uma obra de arte. Para tanto, nos valem da contribuição de Leo Steinberg, em *A arte contemporânea e a situação de seu público*, texto no qual o autor considera relevante a abordagem da situação do público em sua relação com a arte, partindo da ideia de que “a arte não tem necessariamente de ser para todos.” (STEINBERG, 1975, p. 242). Nesse texto, Steinberg define “público” da seguinte maneira:

A palavra “público” para mim não designa uma espécie particular de pessoas; refere-se a um papel desempenhado pelas pessoas, ou antes, um papel que as pessoas são induzidas ou forçadas a desempenhar por uma determinada experiência. E somente os que estão além da experiência deveriam estar isentos da acusação de pertencer ao público (STEINBERG, 1975, p. 245).

Em outros termos, o público de uma obra seria aquele que, de algum modo, é por ela afetado. O que está em jogo não é uma questão de gosto, mas de um problema estético no sentido forte do termo: estética entendida como economia do prazer e da dor. Neste sentido, portanto, aqueles que não são atingidos por uma obra em particular não constituem seu público. Em contrapartida, se uma obra afeta um determinado sujeito a ponto de produzir não somente prazer ou pacificação, mas mal-estar, desconforto, ou até mesmo descontentamento, este sujeito afetado será parte de seu público; ou melhor, exatamente por esta razão ele estará incluído como público desta obra – da qual ele pode, inclusive, não gostar. Nas palavras do autor, esta afetação não estaria ligada necessariamente a um efeito específico, mas “ao choque de desconforto, ou ao espanto, ou à indignação, ou ao tédio que algumas pessoas sempre experimentam [...]” (STEINBERG, 1975, p. 245).

Articulando esses apontamentos de Steinberg com a perspectiva psicanalítica, podemos dizer que, através do rearranjo de termos, a arte produz uma composição capaz de afetar e até mesmo ultrajar alguns sujeitos, colocando-os em contato com uma “nova realidade” (STEINBERG, 1975, p. 247). Mas que realidade seria esta? Para Lacan (1997 [1959-60]), em sua reflexão sobre a ética da psicanálise, ela seria a realidade de *das Ding*, ou melhor, da Coisa freudiana. A Coisa é o centro da economia psíquica e em torno dela que gravita o princípio do prazer. Deste modo a arte, como uma das maneiras de presentificar *das Ding*, nos confronta com um Bem paradoxal.

No referido seminário, Lacan se opõe à ideia de que a arte possa ser confundida com algum tipo de terapêutica que se pareça com seu fazer, tal como um “conjunto do que se coloca na rubrica de Belas-Artes, isto é, um certo número de exercícios ginásticos, dançantes e outros, é suposto trazer satisfações ao sujeito, um elemento de solução a seus problemas de equilíbrio” (LACAN, 1997 [1959-60], p. 134). Nestes casos, contudo, deixa-se de lado o que está em jogo naquilo que se pode chamar de produção artística. Quando o que está em questão é a arte, estamos mais próximos de *das Ding*. E este ponto é precisamente o que define para Lacan o humano: aquilo que está no âmago do princípio do prazer, um para além desse princípio, “uma profunda boa ou má vontade” (LACAN, 1997 [1959-60], p. 157).

Em relação a este centro, o bem em questão é bastante diferente daquele suposto pela filosofia clássica como Bem Supremo. Nesta região, se formos falar em bem, este se apresentará sempre de modo paradoxal: como um bem que pode ser um mal e um mal que pode ser um bem, tal como se atesta através dos efeitos de Werther sobre Goethe e seu público. Se para o autor, a escrita de *Os sofrimentos do jovem Werther* abriu caminho para uma solução atrelada à vida, em contrapartida, para muitos dos que foram atingidos na época pela potência disruptiva da obra ela engendrou efeitos devastadores.

Finalizando esse trabalho podemos dizer, a partir da obra genial de Goethe e de suas memórias, que o que enoda o sujeito que cria não necessariamente provoca repercussão análoga em seu público. A história da arte está repleta de exemplos de trabalhos de artistas que foram inicialmente rechaçados, cujas obras causaram desgosto e repulsa, e que hoje são acolhidas e reconhecidas pelo grande público como obras de arte. Vimos também que a obra de arte não é para todos, não apenas porque nem todo sujeito irá se colocar diante dela como seu público; mas também porque, tal e qual a uma porção medicinal – como canta Chico Buarque – cada um precisará encontrar qual a substância capaz de tratar o mal-estar que o acossa. Verifica-se, através do que pudemos recolher das reflexões dos autores aqui consultados, que o objeto de arte toca *das Ding*, região que faz ressoar o novo, o original, engendrando um movimento de renovação necessária. As reações ao novo, ao estranho, no entanto, podem ser bastante hostis. E, por isto, o artista e suas produções muitas vezes são rechaçados, chegando até mesmo a serem agredidos, já que trazem à luz aquilo com o que o sujeito não quer se haver.

Embora a arte não seja um bem universal, para todos, é possível afirmar que ela cumpre uma função importantíssima no questionamento dos valores e ideais estabelecidos e instituídos socialmente abrindo caminho para sua flexibilização e para a introdução do novo e da diferença. Seu impacto perturbador, como observa Leo Steinberg (1975), é transitório e – para o bem e para o mal – é logo em seguida absorvido pelas redes significantes. Depois de encampada pela cultura de seu tempo, além de possibilitar a abertura de novos horizontes, ela permite que alguns se sirvam dela, ampliando os modos de sentir e possibilitando a elaboração de outras perspectivas e novos pensamentos sobre antigos problemas. Em momentos difíceis como o que estamos atravessando hoje no Brasil, talvez muitos estejam incomodados com o questionamento dos valores que a arte suscita e nem todos consigam se servir da desestabilização que ela propicia. Enfim, se a arte não é para todos, por outro lado, poderíamos afirmar, com Freud, que se a vida é sofrida demais para passar sem lenitivos – dentre os quais a arte se destaca – podemos estar de acordo com os versos de Chico Buarque (1996) em outra de suas canções, que nos diz que “se todo mundo sambasse, seria mais fácil viver...”.

Sobre o artigo

Recebido: 14/04/2019

Aceito: 29/05/2019

Referências bibliográficas

- BUARQUE, C. **Tem mais samba**. Rio de Janeiro: RGE, 1966.
- BUARQUE, C. **Paratodos**. Rio de Janeiro: RGE, 1993.
- DAFUNCHIO, N. S. **Clase sobre literatura y psicoanálisis – Shakespeare y Goethe. Arte y psicoanálisis**. [S.I.]. (2015) Disponível em: <<http://www.nievesoriadafunchio.com.ar>>. Acesso em: 22/04/2016.
- FREUD, S. Rascunho M (1897a). In: FREUD, S. **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 306-309.
- FREUD, S. Rascunho N (1897b). In: FREUD, S. **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 310-313.
- FREUD, S. Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci (1910). In: FREUD, S. **Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 69-165.
- FREUD, S. **O mal-estar na cultura** (1930). Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.
- GOETHE, J. W. **Memórias: poesia e verdade**. Brasília: UnB; HUCITEC, 1986a. v. I.
- GOETHE, J. W. **Memórias: poesia e verdade**. Brasília: UnB; HUCITEC, 1986b. v. II.
- GOETHE, J. W. **Os sofrimentos do jovem Werther** (1776). Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&P Pocket, 2006.
- LACAN, J. Juventude de Gide ou a letra e o desejo (1958). In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: JZE, 1999, p. 749-75.
- LACAN, J. **O seminário livro 7: a ética da psicanálise** (1959-60). Rio de Janeiro: JZE, 1997.

LACAN, J. Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de lol v Stein (1964). In: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: JZE, 2003.

LACAN, J. **O seminário livro 23: o sinthoma** (1975-76). Rio de Janeiro: JZE, 2007.

ROSENFELD, A. **História da Literatura e do Teatro Alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, A. Aspectos do Romantismo alemão. In: ROSENFELD, A. **Texto/contexto: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

STEINBERG, L. A arte contemporânea e a situação de seu público. In: BATTOK, G. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 241-262.