

MESA REDONDA 07: Abordagens psicoterapêuticas: aproximações com a Musicoterapia

Do FORT-DA da Arte ao Corpo-Obra. [É possível uma estética da clínica? Haverá um corpo-obra?]

Marcio Pizarro Noronha¹

RESUMO

É possível uma estética da clínica? Haverá um corpo-obra? Duas questões de vasta extensão e que servirão como guias na construção deste texto, que se volta especialmente para um tipo especial da clínica que, em sua própria denominação, inclui a tarefa da arte, em seu ofício – da arteterapia, da gestalt-terapia, da musicoterapia. Pensar seu lugar é questão de grande importância. Mais ainda e urgente parece-me pensar o que seja esta clínica que tem fundamentos em uma estética e em relações com objetos, ferramentas e instrumentos capazes de passar de estados subjetivos particulares a estados subjetivos compartilhados, tal como nas manifestações artísticas propriamente ditas. Viver a subjetivação em sua potência de estetização parece ser um conteúdo latente destas clínicas que se deslocam em direções múltiplas.

O foco encontra-se, num ponto de vista especial, do objeto-problema do corpo e os modos como este é tratado, na via psicanalítica e artística, enfatizando as potencialidades desta reflexão para o objeto do estudo e das práticas terapêuticas, cujos procedimentos incluem as formas, manifestações e relações estéticas no seu campo de atuação. Portanto, a abordagem privilegiada não será a de apresentar algumas das diversas concepções do corpo que aparecem inclusas no campo teórico da psicanálise e que fazem presença no seu *setting*. Minha perspectiva irá privilegiar o corpo nas artes e o corpo-arte como meio e modo de fazer trânsitos entre o mundo dos objetos (e das relações de objeto), de presentificar os restos (e as relações de abjeção) e de resistir à morte, nas formas fantasmáticas, da aura. A psicanálise aqui será observada sob a égide de um olhar oblíquo – de atravessamento – sendo atingida a partir do corpo e do corpo-obra. Nestes termos, meu intuito consiste no desenvolvimento de uma particular teoria do desenvolvimento do corpo-obra no campo clínico como forma de sustentação da relação terapêutica e um modo de refletir acerca da particular importância do desenvolvimento estético na estruturação subjetiva – estética do desejo, ético-estética e as formas contemporâneas da clínica.

O tema do corpo-obra visa ressaltar a particular importância da experiência clínica e suas afinidades com a experiência e as formas do pensamento-fazer artístico. Assim, entendo aqui que a relação clínica não só desenvolve uma particular epistemologia dos objetos psíquicos como também se deixa atravessar por formas transicionais ou por movimentos do informe que fazem nascer a obra de arte do sujeito na clínica e seu corpo glorioso. Como amálgama de flutuações e materializações, a clínica deve arremeter este princípio de funcionamento radical, no qual a inclusão da arte não deve estar restrita às formas do discurso comentado de obras e filmes por conta dos pacientes. Obrar a subjetividade como enfrentamento dos grandes lugares da clínica – a arte e a morte (M'Uzan).

|

Introduzindo questões.

Este texto tem como título duas perguntas: é possível uma estética da clínica? Haverá um corpo-obra? Duas perguntas que têm como ponto de contato, por um lado, a existência de um grupo de clínicas que se fazem valer da presença de relações e de objetos artísticos na instauração-construção do campo clínico e de suas demandas específicas e, por outro, a questão do corpo na arte e do corpo-obra-de-arte, representado não apenas pela presença do artista (o corpo do artista vivo,

¹ Dr. Em Antropologia – USP; Dr. Em História – PUCRS; Prof. E Pesquisador dos PPG Música (EMAC) e História (FCHF) – UFG; Coordenador do Grupo Pesquisa Diretório CNPq – INTERARTES: PROCESSOS E SISTEMAS INTERARTÍSTICOS E ESTUDOS DE PERFORMANCE; Pesquisador FUNAPE – UFG. Professor das disciplinas de Análise da Criação Contemporânea (Mest. Em Música), História e Teoria Interartes: do romantismo ao pós-modernismo (Mest. E Dout. Em História) e do Seminário de Pesquisa: Arte e Psicanálise. Escreve regularmente para o jornal O Popular (Goiânia) sobre artes, mídias e psicanálise. marcpiza@terra.com.br

presente/ausente, metaforizado), pela metáfora do corpo na arte e, ainda mais, por um jogo relacional entre obra e corpo, entre feitura (obrar) e matéria (corpo), como um modo particular de fazer uma cena e um objeto, meio e modo de fazer trânsitos entre o mundo dos objetos (e das relações de objeto), de presentificar os restos (e as relações de abjeção) e de resistir à morte, nas formas fantasmáticas, da aura.

Desse modo, nossas perguntas podem ser investigadas por dois vastos tópicos. O primeiro, diz respeito ao tema da Arte e Clínica (e vice-versa). O segundo, trata do Corpo e do Corpo-Obra. Entre eles, um encontro marcado na proposta de uma teoria do Corpo-Obra no campo clínico e o modo como este processo de construção pode ser também um modo de dar forma e de sustentar a relação terapêutica, entendendo que o sujeito se estrutura esteticamente – estética do desejo e ético-estética, relações entre arte e clínica.

II

Clínica e Arte, Arte e Clínica.

II.1. As relações entre Arte e Clínica podem ser traçadas de modos muito diferentes. Por conta de uma historiografia do problema, podemos elencar o quanto a psicologia e a psicanálise dedicaram-se ao problema da arte, das relações entre arte e campo psíquico, dos contatos e confrontos entre uma psicologia da gestalt, uma psicanálise da arte – desde suas origens, em Freud, bastante limitada pelo próprio autor -, ao entendimento de fundo lacaniano da Obra-de-Arte enquanto Lugar do Analista, diante da qual somos todos analisandos (Lacan / MDMagno).

Não apenas Freud e sua dobra lacaniana fazem da arte alvo e centro de suas preocupações e atuações teóricas e clínicas. Estas relações podem estar dirigidas a um modelo de estudos voltado para a clínica psicanalítica e para os trânsitos entre a biografia do artista e a terapêutica. Ampliam-se para o domínio do sonho e do sonho acordado, traçando o campo de vizinhança entre a arte e a teoria da fantasia (fantasma).

Gombrich, dos mais importantes historiadores e teóricos da arte, traça as relações entre arte e chiste, demonstrando, através do chiste, que a arte é um jogo que depende da própria estrutura da linguagem no qual se joga. Há um inconsciente da obra que deve ser investigado.

Embora possa parecer uma comparação extravagante, a arte tem muito em comum com os chistes. Nos anos em que as abordagens psicanalíticas tendiam a focalizar redutoramente os detalhes biográficos, Gombrich sugeriu, certa vez, que o melhor lugar na obra de Freud a partir do qual dever-se-ia começar a pensar sobre arte era o seu livro sobre o chiste. Para Freud, um chiste apoiava-se na complicada mistura de uma mensagem ou “tendência” (hostil, sexual, etc.) e as estruturas formais da linguagem, os mecanismos lingüísticos que dariam ao chiste sua forma. Um trocadilho ou chiste de duplo sentido apóia-se, por exemplo, no que uma linguagem tem a oferecer em termos de semelhanças entre palavras. Esses recursos da linguagem podem ser explorados ou destacados pela pessoa que conta o chiste, mas não são inventados como tal.

De modo análogo, uma obra de arte poderia ter uma “mensagem” ou “conteúdo” talvez ligado à biografia do artista, mas, crucialmente, isso seria moldado, configurado e estruturado pela sintaxe formal da linguagem contemporânea da arte. Em lugar de ver a forma artística como sendo meramente o vínculo do pensamento inconsciente do artista, Gombrich argumentou que a teoria freudiana dos chistes mostrou como, em suas palavras, “é freqüentemente o invólucro que determina o conteúdo... O código gera a mensagem”. [...] (LEADER, 2005: 70-71)

Psicanalistas como Jones (teoria do simbolismo), Segal e Winnicott – com seus objetos transicionais e seus estudos do jogo -, dentre outros, também produziram importantes contribuições ao campo da reflexão artística e nas relações entre arte e psiquismo. Michel de M’Uzan designa que o personagem interior e suas metamorfoses assemelham-se à plasticidade do lugar do analista.

Desse modo, podemos reunir algumas destas posições da psicanálise e da arte nos seguintes conjuntos:

- a arte como dimensão do inconsciente do artista,
- a arte como dimensão do inconsciente moldado, configurado e estruturado pela sintaxe formal da linguagem e
- a arte (e a obra) como lugar do analista.

Contemporaneamente, esta problemática expande-se para os domínios das relações entre arte, estética e poética para e no campo das clínicas e suas teorizações – as meta-reflexões nascidas na/da clínica – na contemporaneidade. Estas inflexões acabam por confluir num conjunto vocabular que nos permite pensar na estética e na ética do desejo (Lacan), na ético-estética (Deleuze e Guattari) e na po-ética na clínica contemporânea (Safra).

Hoje temos uma tarefa ainda mais ampla, a de reconhecer possíveis matrizes na psicanálise para uma clínica que tem também em seus fundamentos uma estética e um conjunto de relações com objetos, ferramentas e instrumentos capazes de passar de estados subjetivos particulares a estados subjetivos compartilhados, tal como nas

manifestações artísticas propriamente ditas. Viver a subjetivação em sua potência de estetização parece ser um conteúdo latente destas clínicas contemporâneas que se deslocam em direções múltiplas.

Para pensar tal empreendimento, vou privilegiar os textos de Freud, Lacan, Regnault, Magno, França, M'Uzan. No âmbito da reflexão artística, concentrando esta interface numa escolha contemporânea da Teoria da Arte em torno do enunciado do FORT-DA (Freud), vou atravessar do campo clínico para o campo da Teoria da Arte e reconhecer a matéria na qual se tece o FORT-DA da Arte.

II. 2. François Regnault, num conjunto de quatro conferências proferidas em Madrid, entre os anos de 1992 e 1993, nos lembra que o método da psicanálise é justamente o de estabelecer um intenso vai e vêm dos textos metapsicológicos, do arsenal conceitual, das reflexões passíveis de serem denominadas de teóricas e da presença marcante da experiência, advinda do campo clínico analítico (a clínica psicanalítica). Portanto, não haveria uma fala em psicanálise que pudesse ser exclusivamente de ordem teórica, deixando de ser o que ela é, em seu exercício, se assim o fosse.

Nestes termos, a psicanálise tem afinidades com as lógicas particulares das ciências que privilegiam os estudos de caso, o trabalho de campo, a etnografia, a descrição. Segundo o autor, nada do que é feito, de dentro do campo da psicanálise, para seu ordenamento epistemológico – um saber acerca do saber psicanalítico – pode prescindir da clínica – nos termos lacanianos *d'A Coisa*. No estatuto desta disciplina, portanto, não haveria uma metalinguagem – teórica – capaz de ser aplicável ao caso. Pois não há um discurso sobre, mas um discurso dentro da prática e que está integralmente comprometido nela. A partir e de dentro de cada caso, descrições e conceitos se estendem promovendo afirmações conflitivas e contornáveis entre os casos e as teorizações. Não um texto exclusivamente de teoria, mas teorizações que se expandem a partir dos efeitos dos casos.

A psicanálise, por sua dialética do caso clínico, é então o campo no qual o singular e o universal coincidem sem passar pelo particular. Isso não é comum em filosofia, exceto talvez em certos momentos hegelianos. (REGNAULT, 2001:10)

Eis a questão da clínica enunciada. E dela o seu tipo de saber, um saber que faz a travessia do singular ao universal. Nestas inter-relações, fazemos coincidir a problemática de Hegel a Lacan: no modo como a arte é, também, uma produção do singular que faz passagem ao universal. Assim, os próprios trânsitos entre a Arte e a Clínica encontram-se aqui enunciados, nos modos como estamos a nos orientar em torno das questões da arte e do estilo, do estilo e da interpretação (e do estilo na interpretação), numa *antifilosofia* (arte da desenvoltura em relação às doutrinas)²

No dizer de Maria Inês França, a psicanálise constitui-se em prática teórica, o que nos faz lembrar esta pretensa definição contemporânea para as artes, elas próprias enquanto práticas teóricas. Carregadas no seu limite por uma experiência, a do analista na clínica e a do artista em qualquer forma do ateliê, estão em vizinhança quando falamos ou pensamos nas estruturas da sublimação, tomadas de Hegel, apontadas por Freud (arte, ciência e religião) e, posteriormente, reapresentadas por Lacan.

Enfatizaremos a sublimação na arte, enquanto exemplar da estética do desejo, por ela se referir especificamente ao ato criativo. Tanto na religião quanto na ciência, embora estruturas de sublimação e, portanto, referidas ao mistério da origem, podemos perceber um afastamento do ato criativo. Na religião, este afastamento se refere à burocratização e à ritualização, perdendo com isto a religião sua referência à origem e à criação. Na ciência, do mesmo modo, as referências ao positivismo lógico e à prova experimental demonstrativa reduzem os pressupostos criativos a meras correspondências. Ambas religião e ciência, podem manter suas estruturas apesar da ausência de questionamentos e de referência ao ato criativo.

Na arte é diferente. A angústia suscitada na produção artística é similar na produção psicanalítica, pois o efeito produzido não garante a produção de um novo efeito. Ou seja, a obra criada é um efeito transitório, instantâneo. O que quer dizer que o efeito é causado pelos tropeços no real, em uma origem perfeitamente desconhecida. (FRANÇA, 1997: 136)

A orientação geral para o tema da sublimação e para as três grandes formações que tratam desta questão – arte, ciência, religião (Freud) – podem ser ainda contaminadas pelo tratamento que foi dado por Lacan ao tema, incluindo aí, no cerne do problema as relações entre arte, ciência e filosofia (Lacan).

² Nestes termos, as leituras de Fabio Herrmann fazem grande metáfora ao termo de Freud-Lacan-Regnault: a *antifilosofia*. Por este termo, entende-se a capacidade que o analista de trafegar e navegar entre os conceitos, “uma arte de desenvoltura em relação às doutrinas, ameahando, picotando aqui e ali algum achado filosófico, e deixando o resto” (Regnault, 2001: 11) O que se apreende aqui é a plasticidade, o senso pragmático, a catarse (a condução dos afetos como estado de arte).

Nos termos de Regnault, não se trata apenas de reconhecer a monumentalidade das grandes formações, é preciso traçar um zigzague entre elas, uma aposta “barroca” (Lacan) para fazer avançar a psicanálise e a sua clínica³.

Já vimos como a arte e a psicanálise, ambas, tratam da mesma questão: a do singular. E isto pode nos fazer passar numa zona intermediária entre a inexistência de uma estética da psicanálise, do modo como existe uma ética da psicanálise, e a existência de uma estética em psicanálise, ou, uma estética à moda psicanalítica, freudiana, lacaniana, dentre outras (Regnault; França).

Neste sentido, a estética em psicanálise se aproxima da arte, pois, desde seu fundamento, o saber psicanalítico, provocado pela produção histórica, se colocou nos limites do não-sentido, interrogando a verdade parcial do desejo. Não é permitida nem ao psicanalista, nem ao artista, qualquer forma de burocratização, pois ela cortaria a possibilidade de presentificação de um radical desconhecido e, portanto, aboliria a referência ao ato criativo.

Em alguns de seus trabalhos Freud associa a interpretação psicanalítica ao ato criativo, textos onde podemos apreciar a irrupção do imaginário no simbólico, presentificando o real e causando efeitos de busca e movimentação de sentido. (FRANÇA, 1997: 136-137)

Nas leituras de França, uma estética precede uma ética, enquanto uma inquietante estranheza presentificada na função do Belo. Nos termos da autora, partindo da leitura de *Das Unheimliche*⁴, o Belo é uma operação de formação de um duplo, mostrando o enigma do semelhante e do familiar como sendo uma terrível ameaça, para além do jogo de espelhos. Portanto, o Belo é o sinal gêmeo do Horror – o mais Belo que o próprio Belo⁵.

Por essa terminologia, na ausência de uma estética da psicanálise, haveria uma estética psicanalítica, que põe o Belo, na estética do desejo, num lugar assemelhado ao do Sublime, para as estéticas clássicas.

³ A aposta barroca é central na leitura do Seminário 20, Mais, ainda, de Jacques Lacan.

⁴ FREUD, Sigmund. “O estranho” In: FREUD, S. Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987, 1ª. Reimpressão, 1988. volume XVII. Pp. 233 – 273.

⁵ Nos termos de França, esta articulação entre o Belo e o Horrível é o ponto da irrupção do imaginário no simbólico, fazendo presente o Real e desvelando, na Beleza a imagem da morte e a relação do ser com a finitude. Eis o tema central da Antígona, na leitura de Lacan, no Seminário sobre a ética na psicanálise. Para ele, a Beleza de Antígona, ressaltada durante todo o texto, é justamente o modo do qual podemos falar desta relação resplandecente com a morte. Ficamos cegos diante de tanta beleza e estamos, ao mesmo tempo, diante de uma surpresa e de uma angústia, pois o excesso de beleza só revela a condicionante da decrepitude e da morte mais e mais ressaltadas. Assim, o prazer da beleza – prazer de imagem, de objeto - se faz acompanhar por uma forma da angústia e de indeterminação da imagem, como se o excesso fosse já a distorção que emblematizará, na ausência do objeto, a presença e a marca da morte.

O Sublime kantiano pode estar mais próximo do Belo freudiano. Pois da beleza – nos termos das teorias renascentistas e clássicas –, fala-se de uma forma de harmonização e regularização de opostos. A verdade seria resultante do velamento do horror, causando sistematização da experiência e configuração da realidade num mundo ordenado. Para Freud, tal como para a estética do sublime, o problema da verdade incita a pensar no deslocamento que o Belo faz do Horror, para se fazer o lugar de um engodo, de um equívoco⁶.

O Belo, assim, afirma exemplarmente uma erótica e uma estética do desejo, que apresentam o valor de subversão do pensamento freudiano, ao mesmo tempo em que amplia o discurso analítico sobre o desejo, pois indica a estética como antecessora lógica à ética do desejo, na medida em que a imagem desejável contém a transgressão do desejo e seus impasses com a lei que, por sua vez, se funda no desejo. Nossa questão nos conduz a pensar a estética e seu fundamento erótico como o que movimenta e liberta o desejo da lei normativa. Portanto, é a estética do desejo que interroga e suspende o poder coercitivo da lei do desejo e seus arranjos sociais e culturais. Inferimos, assim, que toda perspectiva ética para a psicanálise se coloca associada a uma erótica e como uma face da estética do desejo. (FRANÇA, 1997: 139)

Neste cruzamento, a função da sublimação exercida pela arte é condizente com a função de sublimação exercida pela clínica. Em ambas, faz-se referência à *Coisa*. E que *Coisa* é essa?

[...]A Coisa é o objeto que jamais será reencontrado. [...] ela caracteriza o sujeito, seu objeto e seu desejo. Esse objeto nunca foi perdido, embora se trate de reencontrá-lo. Esse objeto tampouco foi dito. Ele desliza entre as palavras e as coisas, na ilusão que acredita que as palavras correspondem às coisas, ilusão sem cessar desmentida pelo mal-entendido e, no entanto, sem cessar renascente. A Coisa se situará, então, “entre o real e o significante” [...] (REGNAULT, 2001: 17)

Se *Ela* desliza entre os significantes, a melhor forma de representá-la é o Vazio. Assim, em cada momento, podemos colocar algo no seu lugar. Quando estamos próximos do Real, a *Coisa* é o Vazio e o Vazio a representa. Quando estamos ao lado da Arte, temos aí, algo posto em cena, no seu lugar, como sendo a sua representação.

Portanto, na psicanálise a Arte é um modo de representação do Vazio⁷.

⁶ Talvez, se possa pensar na concepção de barroco para Lacan e da fórmula da arte enquanto lugar do engodo – trompe l’oeil. Ver o Seminário Mais, Ainda.

⁷ Nos estudos das interfaces, encontram-se pontos de aproximação entre esta concepção do Furo – e do inconsciente como sendo um Real furado – no qual tudo é travessia e as filosofias orientais.

Mas então, aplicada à arte, a questão se apresenta: onde reconheceremos esse vazio em torno do qual a arte se organiza? Vazio o vaso, pode ser, mas vazio o templo? Vazia a estátua? Vazias As meninas? Vazia uma sinfonia de Beethoven? Vazio o Dom Quixote e vazio o Ulisses, de Joyce? (REGNAULT, 2001: 19)

Ao final, não há também uma psicanálise aplicada ao estudo da Arte. O que há é estado de arte na psicanálise. O que há é um estilo na clínica. A arte precede a clínica.

E o que pode fazer a clínica (psicanalítica) na arte e com a arte?

O que pode fazer a arte, portanto, na clínica e para a clínica?

No que diz respeito à primeira questão, Freud sempre manteve reservas em psicanalizar o artista através da arte e restringiu ao máximo sua abordagem ao ato e ao processo de criação.

No que diz respeito à segunda, Lacan conduziu a arte para fazer avançar a psicanálise.

Assim, o quadro *Os embaixadores*, com a anamorfose do crânio, ensina o que são o falo e o olhar mais que a fantasia de Holbein. A *Antígona*, de Sófocles, revela o que é o entre-duas-mortes; *Hamlet*, a construção em torno de nosso desejo, o que acontece com o falo; a trilogia de Claudel, o que ocorre com o desejo no mundo moderno. Diria até que *Os embaixadores* e *As meninas* ensinam o que é um quadro; Sófocles e Claudel, o que são o trágico antigo e o trágico moderno. Ora, a teoria dos conceitos fundamentais da psicanálise, notadamente a pulsão, não pode prescindir de saber o que é um quadro; a ética da psicanálise não pode ignorar o trágico etc. A arte então, não se contenta com adornar, ilustrar; ela realmente *organiza*. (REGNAULT, 2001: 22)

Nestes termos, ao estudar arte estamos compreendendo as relações que se estabelecem entre o visível, o legível e o audível, todos eles suportados imaginariamente no corpo. As artes não se definem aqui segundo gêneros ou segundo as classificações e sistemas artísticos. Na psicanálise, com ênfase aqui para Lacan, as artes estão marcadas pelo VAZIO (o modelo do vaso) e pela ANAMORFOSE (o modelo do crânio). No vazio, estamos no templo e na arquitetura primitiva, no vaso d'A Oleira Ciumenta de Claude Lévi-Strauss. É em torno do vazio e da sua organização que se obra. Na anamorfose, um jogo barroco quer reinstaurar o sentido da arte, nos termos de uma arte contemporânea das ciências.

Nos termos de França, a arte, enquanto desconstrução do ideal da estética clássica promove com a criação um laço entre os sujeitos desejantes. Nestes termos, o

Belo faz um laço social. Com a atividade sublimatória, o vazio do qual se falava torna-se um modo de articulação do modo como apresentações nossas paixões no registro pulsional. No amor, no ódio e na ignorância – as paixões humanas – o aprendizado permanente de lidar com o não-sentido é o que permite ao sujeito a invenção de um lugar criativo e de potencialização do desejo.

III

O FORT/DA e a Arte

III.1. Lendo em Freud.

Se as questões que trazem o tema das relações entre arte e clínica psicanalítica, do ponto de vista da psicanálise, concentram-se na abordagem da angústia do ato criador e da autocriação do sujeito, numa invenção da vida em face da decrepitude e do desaparecimento, a arte e suas reflexões teóricas tem se debruçado nos textos da psicanálise como modo de enfrentar os objetos artísticos do século XX e XXI. Grande parte da bibliografia atual que estuda as relações entre a arte e a psicanálise tem na famosa descrição freudiana do FORT/DA um dos seus motes de iniciação. Esta questão, inicialmente restrita ao campo dos estudos freudianos, após as derivações Freud-Lacan, ganha importância no cenário de uma Teoria da Arte propriamente dita.

Assim, quero me deter em alguns destes momentos exemplares e identificar as possíveis correlações entre o FORT/DA, uma teoria da visão e uma teoria da encenação.

Inicialmente, retomemos o texto de Freud.

Em Além do Princípio de Prazer, Freud descreve a situação do seu próprio neto, com dezoito meses de vida. Seu contexto de leitura diz respeito a uma passagem que faz alusão às brincadeiras infantis.

As diferentes teorias sobre a brincadeira das crianças foram ainda recentemente resumidas e discutidas do ponto de vista psicanalítico por Pfeifer (1919), a cujo artigo remeto meus leitores. Essas teorias esforçam-se por descobrir os motivos que levam as crianças a brincar, mas deixam de trazer para o primeiro plano o motivo econômico, a consideração da produção de prazer envolvida. Sem querer incluir todo o campo abrangido por esses fenômenos, pude, através de uma oportunidade fortuita que se me apresentou, lançar certa luz sobre a primeira brincadeira efetuada por um menininho de ano e meio de idade e inventada por ele próprio. Foi mais do que uma simples observação passageira, porque vivi sob o mesmo teto que a criança e seus pais durante algumas semanas, e foi algum tempo antes que descobri o significado da enigmática atividade que ele constantemente repetia. (FREUD, 1988: 25)

Vemos aqui como o autor revela sua preocupação inicial com uma relação teórica entre a economia libidinal e seu bom funcionamento através da brincadeira, recebendo o brinquedo e o brincar a função de produção de prazer.

Em seguida, continuando o pensamento de Freud:

A criança de modo algum era precoce em seu desenvolvimento intelectual. À idade de ano e meio podia dizer apenas algumas palavras compreensíveis e utilizava uma série de sons que expressavam um significado inteligível para aqueles que a rodeavam. Achava-se, contudo, em bons termos com os pais e sua única empregada, e tributos eram-lhe prestados por ser um “bom menino”. Não incomodava os pais à noite, obedecia conscientemente às ordens de não tocar em certas coisas, ou de não entrar em determinados cômodos e, acima de tudo, nunca chorava quando sua mãe o deixava por algumas horas. Ao mesmo tempo, era bastante ligado à mãe, que tinha não apenas de alimentá-lo, como também cuidava dele sem qualquer ajuda externa. Esse bom menininho, contudo, tinha o hábito ocasional e perturbador de apanhar quaisquer objetos que pudesse agarrar e atirá-los longe para um canto, sob a cama, de maneira que procurar seus brinquedos e apanhá-los, quase sempre dava bom trabalho. Enquanto procedia assim, emitia um longo e arrastado “o-o-o-ó”, acompanhado por expressão de interesse e satisfação. Sua mãe e o autor do presente relato concordaram em achar que isso não constituía uma simples interjeição, mas representava a palavra alemã “*fort*”. Acabei por compreender que se tratava de um jogo e que o único uso que o menino fazia de seus brinquedos, era brincar de “ir embora” com eles. Certo dia, fiz uma observação que confirmou meu ponto de vista. O menino tinha um carretel de madeira com um pedaço de cordão amarrado em volta dele. Nunca lhe ocorrera puxá-lo pelo chão atrás de si, por exemplo, e brincar com o carretel como se fosse um carro. O que ele fazia, era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo que o menino proferia seu expressivo “o-o-o-ó”. Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava o seu reaparecimento com um alegre “*da*” (“ali”). Essa, então, era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno. Via de regra, assistia-se apenas a seu primeiro ato, que era incansavelmente repetido como um jogo em si mesmo, embora não haja dúvida de que o prazer maior se ligava ao segundo ato. (FREUD, 1988: 25-27)

Neste ponto, Freud estabelece a relação entre o jogo e a questão da linguagem. No seu entendimento, o FORT-DA, designava uma situação de “ir embora” e de “estar ali (retornar)”, como num vai e vêm. O prazer do menino era medido pelo procedimento repetitivo – característica do jogo – entre desaparecer e reaparecer.

O jogo era, então, visto como iniciativa cultural e de simbolização dos modos da ausência e da presença da figura materna que, além dos cuidados físicos (alimentação, o grande seio) implicava também num estado entre o cuidado e o olhar que se depositava da mãe em direção ao filho e do filho na procura da mãe. O menino reencenava a situação vivida, representando-a, na forma do jogo do carretel.

A interpretação do jogo tornou-se então óbvia. Ele se relacionava à grande realização cultural da criança, a renúncia instintual (isto é, a renúncia à satisfação instintual) que efetuara ao deixar a mãe ir embora sem protestar. Compensava-se por isso, por assim dizer, encenando ele próprio o desaparecimento e a volta dos objetos que se encontravam a seu alcance. É naturalmente indiferente, do ponto de vista de ajuizar a natureza efetiva do jogo, saber se a própria criança o inventara ou o tirara de alguma sugestão externa. Nosso interesse se dirige para outro ponto. A criança não pode ter sentido a partida da mãe como algo agradável ou mesmo indiferente. Como, então, a repetição dessa experiência aflitiva, enquanto jogo, harmonizava-se com o princípio de prazer? Talvez se possa responder que a partida dela tinha de ser encenada como preliminar necessária a seu alegre retorno, e que neste último residia o verdadeiro propósito do jogo. Mas contra isso deve-se levar em conta o fato observado de o primeiro ato, o da partida, ser encenado como um jogo em si mesmo, e com muito mais freqüência do que o episódio na íntegra, com seu final agradável.

Nenhuma decisão certa pode ser alcançada pela análise de um caso isolado como esse. De um ponto de vista não preconcebido, fica-se com a impressão de que a criança transformou sua experiência em jogo devido a outro motivo. No início, achava-se numa situação *passiva*, era dominada pela experiência; repetindo-a, porém, por mais desagradável que fosse, como jogo, assumia papel ativo. Esses esforços podem ser atribuídos a um instinto de dominação que atuava independentemente de a lembrança em si mesma ser agradável ou não. (FREUD, 1988: 27-28)

Note-se aqui a complexidade da observação e da análise do caso isolado. Freud chama a atenção para o fato de que o jogo, na maioria das vezes, não tinha como garantia o retorno do objeto. Portanto, na grande maioria das situações em que o carretel sumia, ele não retornava. A criança, então, estava se impondo, enquanto agente ativo, um padrão de desaparecimento do seu objeto de prazer. Substituía o lugar de objeto dado a si por estar sofrendo com a saída ativa da mãe – era a mãe que ia e vinha – por um jogo, no qual, ela própria, designava a mãe enquanto objeto destinado a ser retirado da cena ou retornar a ela, conforme o movimento promovido pela criança.

A criança ritualizava a saída de cena da mãe através do objeto e, através do mecanismo constituído, restituía a si o objeto e o prazer advindo de uma certeza simbólica da volta da própria mãe. Assim como o carretel, a mãe também retornaria sempre. Mas não apenas isso. A criança tomava a si o poder – simbólico – de mandar a mãe e o objeto embora e de trazê-los de volta quando lhe fosse apazível.⁸

⁸ Penso que aqui, devemos levar em conta o quantum de tempo no qual o jogo se estabelece, como meio de realização de diferentes tempos do afastamento do objeto materno e o desenvolvimento dos níveis de resistência infantil. Assim, não há um único modo de se jogar este jogo, no qual o que importa não é a duração e as distâncias temporais entre o desaparecimento e o retorno do objeto, mas uma dimensão subjetiva e flutuante. É por isso que não designa descontinuidade de raciocínio e de lógica simbólica do jogo do FORT-DA, a descontinuidade de apreensão temporal.

Mas uma outra interpretação pode ainda ser tentada. Jogar longe o objeto, de maneira a que fosse “embora”, poderia satisfazer um impulso da criança, suprimido na vida real, de vingar-se da mãe por afastar-se dela. Nesse caso, possuiria significado desafiador: “Pois bem, então: vá embora! Não preciso de você. Sou eu que estou mandando você embora.” Um ano mais tarde, o mesmo menino que eu observara em seu primeiro jogo, costumava agarrar um brinquedo, se estava zangado com este, e jogá-lo ao chão, exclamando: “Vá para a frente!” Escutara nessa época que o pai ausente se encontrava na “frente (de batalha)”, e o menino estava longe de lamentar sua ausência, pelo contrário, deixava bastante claro que não tinha desejo de ser perturbado em sua posse exclusiva da mãe. Conhecemos outras crianças que gostavam de expressar impulsos hostis semelhantes lançando longe de si objetos, em vez de pessoas. Assim, ficaremos em dúvida quanto a saber se o impulso para elaborar na mente alguma experiência de dominação, de modo a tornar-se senhor dela, pode encontrar expressão como um evento primário e independentemente do princípio de prazer. Isso porque, no caso que acabamos de estudar, a criança, afinal de contas, só foi capaz de repetir sua experiência desagradável na brincadeira porque a repetição trazia consigo uma produção de prazer de outro tipo, uma produção mais direta.

Não seremos auxiliados em nossa hesitação entre esses dois pontos de vista por outras considerações sobre brincadeiras infantis. É claro que em suas brincadeiras as crianças repetem tudo que lhes causou uma grande impressão na vida real, e assim procedendo, ab-ream a intensidade da impressão, tornando-se, por assim dizer, senhoras da situação. Por outro lado, porém é óbvio que todas as suas brincadeiras são influenciadas por um desejo que as domina o tempo todo: o desejo de crescer e poder fazer o que as pessoas crescidas fazem. Pode-se também observar que a natureza desagradável de uma experiência nem sempre a torna inapropriada para a brincadeira. Se o médico examina a garganta de uma criança ou faz nela alguma pequena intervenção, podemos estar inteiramente certos de que essas assustadoras experiências serão tema da próxima brincadeira; contudo, não devemos, quanto a isso, desprezar o fato de existir uma produção de prazer provinda de outra fonte. Quando a criança passa da passividade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros de brincadeira e, dessa maneira, vinga-se num substituto. (FREUD, 1988: 27-28)

Como dissemos o jogo inicialmente observado por Freud do ponto de vista de uma economia é também aventado como da ordem de uma política. Em ambas, estamos diante de uma representação. Representação simbólica de objeto, na economia, e, representação relacional de poder, na política. Freud deixa em aberto, apesar de preponderar em si o raciocínio da economia, o jogo entre estas duas forças, correlacionando-as e, colocando-as, cautelosamente, lado a lado⁹.

Qual o motivo que nos fez tomar este pequeno caso acima descrito por Freud como sendo paradigmático para pensar as artes, enfatizando aqui suas origens num jogo (simbólico e relacional) e designando uma função visual e uma função de encenação.

⁹ Em sua análise, Didi-Huberman lembra que o exemplo do jogo infantil encontra-se no contexto de uma análise sobre a guerra e uma metáfora do sujeito em busca da sobrevivência, no aprendizado de por novamente em cena o pior, meio de preservação da própria existência.

Ao que nos parece, o próprio Freud sugere esta relação entre o menino e os artistas, terminando o caso com a representação teatral trágica, onde o espectador é levado a buscar prazer em experiências penosas encenadas, designando que “um sistema de estética com uma abordagem econômica a seu tema geral” (FREUD, 1988: 29) deve prevalecer¹⁰.

Nesta articulação entre economia (libidinal, simbólica), política (forças, relações) e estética estamos diante das páginas de uma estética psicanalítica que se volta para dois lugares, privilegiadamente: - uma teoria da encenação e daí decorrente uma noção de representação e, - uma teoria do campo visual, do olhar e do jogo entre olhares, nas relações sujeito e objeto.

III.2. Arte, teoria da encenação e a noção de representação.

A representação é um elemento central no processo de criação. Fórmula expressa por Freud no JOGO DO FORT-DA. Representar, em Freud, designa o ato de pôr em cena.

¹⁰ Didi-Huberman afirma “[...] que o carretel só é ‘vivo e dançante ao figurar a ausência, e só ‘joga’ ao eternizar o desejo, como um mar demasiado vivo devora o corpo do afogado, como uma sepultura eterniza a morte para os vivos. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente – metapsicologicamente – para além do princípio de prazer: Freud, como se lembram, terminava sua passagem com uma alusão ao ‘jogo do luto’ (Trauerspiel, a tragédia) e apelava a ‘uma estética guiada pelo ponto de vista econômico’. Ora, não importa a idéia que Freud se fizesse então da atividade artística em geral, devemos igualmente sublinhar a crítica da imitação que acompanhava toda sua reflexão: ‘Explicar um jogo por um instinto de imitação é formular uma hipótese inútil’. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de imitação. É talvez no momento mesmo em que se torna capaz de desaparecer ritmicamente, enquanto objeto visível, que o carretel se torna uma imagem visual. O símbolo, certamente, o ‘substituirá’, o assassinará – segundo a idéia de que ‘o símbolo se manifesta primeiro como assassinato da coisa’ -, mas ele subsistirá num canto, esse carretel: num canto da alma ou num canto da casa. Subsistirá como resto assassinado do desejo da criança.” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 83)

A imagem deve ser vista aqui como emblema ou como alegoria que designa uma posição intermediária entre o objeto real – em desaparecimento – e a abstração da ordem simbólica – que também faz desaparecer a imagem. A ordem imaginária ficaria assim numa espécie de zona de suspensão. Não se está falando da imagem enquanto cópia do real – por imitação. Para Didi-Huberman, em sua recuperação para a Teoria da Arte da leitura de Freud, a imagem surge justamente condicionada pelo desaparecimento do objeto real. A imagem surge no lugar da ausência dos objetos, visando eternizar o desejo de um certo objeto perdido e apenas reencontrado num outro plano, numa passagem do real ao imaginário. Nesta economia freudiana, não existem duas coisas no mesmo lugar. Perde-se o objeto, ganha-se a imagem.

Posteriormente, uma nova passagem indica que o imaginário deverá ser subsumido no simbólico, por efeitos de ordem. O símbolo virá para dizer algo a respeito de todo e qualquer objeto perdido, ele virá para dar ordem ao acontecimento do plano real. Para tanto, ele deverá enfrentar a coisa e a imagem. Mas nessa economia psíquica, as coisas se deslocam e objetos perdidos e imagens apagadas acabam por permanecer como traços ou restos.

Nada é controlável pelo modelo. Nem mesmo a boneca – imagem e semelhança do humano – pode ser contida numa figuração corporal. Sempre se procura outro algo – Baudelaire diz que queremos ver a alma e por isso destruímos nossos brinquedos. Por isso, busca-se sempre outra imagem capaz de convocar o jogo dos objetos perdidos.

Fórmula, por otra parte, muy próxima a la idea expresada por Freud en Los dos principios del funcionamiento mental, y maravillosamente ilustrada en la observación de su nieto, que intenta consolarse de la partida de su madre jugando con una bobina, y pone en escena esta misma desaparición y esse mismo regreso con objetos al alcance de su mano”. (M'UZAN, 1978: 17)

O que está posto em cena é o modo mesmo como se situa no mundo um ser desejante, constituindo a realidade do ser diante da ausência do seu objeto de desejo. A criança, ao jogar, elabora o trauma da perda e encontra para ela, uma saída positivada – criadora (no jogo).

Nos níveis mais elevados da criação, denominamos isto de inspiração criadora, como forma de compreender uma experiência mítica do real, gerando não apenas uma descrição ou um comentário do mundo deste ser de desejo, bem como, provocando três estados definidos como:

- 1) una modificación de la alteridad natural del mundo exterior;
- 2) la alteración de la intimidad silenciosa del yo psicossomático;
- 3) el sentimiento de un esfumado de los límites que separan a esos dos ordenes, con una connotación de extrañamiento. A esta transformación en la relación de las parcelas objetales y narcisistas responde el sentimiento experimentado por el sujeto de un cambio de su posición con respecto al mundo, es decir, de su propia identidad. El estado de captación aquí implicado suscita la consciencia de entrar en relación con algo esencial y sin embargo inefable. [...] yo admitía que, em algunos casos, este estado vivido en la angustia, puede incluirse entre los fenómenos de la despersonalización; que otras veces, acompañado de un estado de euforia, se siente como una experiencia exultante de dilatación poderosa con la que puede relacionarse el momento inicial de la inspiración artística o mística o incluso las experiencias elacionales descritas por Grunberger. Sea como fuere, en los dos casos, el instante de captación me parece que surge de una experiencia traumática. (M'UZAN, 1978: 18-19)

O que M'Uzan identifica na criação é uma supressão, uma ultrapassagem ou uma valorização da zona intersticial entre o mundo exterior e a realidade do eu psicossomático, a realidade e o sujeito, enfim, o surgimento de uma relação provocadora de um estranhamento diante dos limites e fronteiras agora olhadas enquanto tal, a partir de uma localização intermediária entre exterior-interior, uma espécie de espaço indefinido.

Aparentemente, durante o processo de constituição narcísica, após o momento do narcisismo primário, que se põe o problema de por algo em cena, algo no lugar de, como representando algo para alguém. É neste momento que saímos em busca dos objetos exteriores e temos de suportar as tensões (pulsionais). Jogado neste espaço

indefinível, debatendo-se nos encontros com o real, o sujeito é submetido a novos aspectos e a novas exigências da pulsão que, em seus movimentos constantes, permite promover o surgimento da representação criadora. Cada momento da criação desvela assim sua condição traumática.

III.3. Teoria do olhar.

Por outro lado, tomando a situação do objeto – o carretel do FORT-DA -, estamos diante de um aparecer-desaparecer, de um desvelar-velar, de um jogo de esconde-esconde, onde algo não se deixa alcançar pelo olhar. E isto coloca em questão uma teoria do olhar e do jogo entre olhares.

Diferentes autores, teóricos da arte ou psicanalistas interessados nos termos da visão e do olhar, da função escópica, estão atraídos para as condicionantes enunciadas no FORT-DA.

Vejamos alguns exemplos. Em Didi-Huberman, trata-se do “desaparecimento de seu carretel com um invariável *o-o-o-o* prolongado, depois saudando seu reaparecimento, escreve Freud, ‘um alegre *Da!*’ (‘Ah! Aí está!’). Faço alusão a isso apenas para sublinhar de novo o quadro geral em que nosso problema se coloca: quando o que vemos é suportado por uma obra de *perda*, e quando disto alguma coisa *resta*. (DIDI-HUBERMAN, 1998:79-80)

Estamos diante de um objeto – o carretel – apresentado em sua singularidade visual, de objeto concreto e visível. Seja uma moeda, uma pedra ou um carretel, os objetos permitem o desenvolvimento do um estranhamento e da marca da presença da alteridade que arrasta consigo o poder da fantasia e da identificação na ordem do imaginário.

Num texto de divulgação, o psicanalista e teórico da arte, Darian Leader, afirma que

[...] os jogos de esconde-esconde convertem o ato de olhar em algo que não está sempre aí. Ele pode ser modulado e organizado, ligado pelo jogo a uma estrutura. E, assim, a dimensão potencialmente traumática é transformada numa fonte de prazer.

Lacan tinha a idéia de que uma teoria psicanalítica da visão deveria adotar como seu ponto de partida esse fato de que, antes de olhar, somos olhados, e de que o nosso olhar se insere no que chamamos uma dinâmica de olhares. Note-se como isso é diferente do pressuposto muito comum segundo o qual, para investigar respostas visuais e estéticas, cumpre estudar o que acontece quando um observador olha para um objeto. Em vez de postular dois termos

– o observador e o objeto -, temos pelo menos três: o espectador, o objeto e o terceiro componente, que é quem está observando o observador. (LEADER, 2005:12)

Leader e Didi-Huberman estão a nos colocar diante do problema de um jogo entre olhares, no qual estamos cindidos – viscondes partidos ao meio, como diria o escritor italiano Italo Calvino. Para estes autores, o ato de ver é uma abertura, uma fenda que se imprime num jogo de aparecer e desaparecer, no qual somos aquele que vê o objeto sumir e retornar (sujeito) e somos aquele que é visto, não pelo objeto, mas por aquilo (aquele ou aquela) a que o objeto designa, um terceiro termo, abrindo a relação sujeito-objeto para uma compreensão de que “somos vistos pelo que nos olha”. Vemos através e com um objeto que deve designar uma perda e numa partida como esta, resta um.

O jogo do que está posto em cena – tal como vimos no tópico acima – é sustentado num objeto mínimo e numa imagem visual que se configura aos olhos do sujeito como um resto do movimento completo de desaparecer e de reaparecer. O que se entende disso é que, em face do jogo repetitivo – movimento de intervalos variantes -, fixa-se o menor denominador comum ao olhar da criança. Fixa-se uma imagem no desaparecimento da coisa. E quando a coisa retorna, ela volta como o resto da imaginária que se estabilizou, escavada que foi na interioridade do sujeito¹¹.

Partindo de Lacan, Huberman e Leader, afirmam que o objeto visual é mais algo que remete àquilo que não vemos do que àquilo que vemos. O carretel só é objeto visual no instante em que desaparece e se constitui visualmente em nossa mente. Seu desaparecimento físico instala a imagem dentro de nós. Mas o que não podemos ver? O nosso próprio ato de ver não nos é dado a ver, o modo como somos vistos por outros. Ou seja, não podemos ver como somos olhados. O que vemos não é o que nos olha. Então, somos constituídos psiquicamente por uma exterioridade que nos olha e que nos liga, relacionalmente, e nos afeta, através do olhar do outro. Desde o começo de nossa própria presença objetal no mundo, somos olhados.

Leader afirma de modo direto: “O que vemos e para onde olhamos dependerá, em parte, do que outrem vê e para onde olha. No exato momento de vir ao mundo, antes num sentido de se poder ‘ver’ qualquer coisa, somos o objeto do olhar de outrem. (LEADER, 2005:11)

¹¹ Didi-Huberman fala mesmo de uma arqueologia do símbolo.

Portanto, ao colocar em cena (representar) estamos diante também de um jogo que nos ensina a nossa condição de sermos objetos do olhar de um outro. E enquanto olhamos para as coisas perdidas imaginariamente constituídas em nossa mente, fazemos imagem de nós mesmos e fazemos a imagem através do corpo-imagem – como na fase do espelho.

De acordo com Lacan, carregamos o Outro em nós mesmos e o outro, o semelhante, é a forma de nosso próprio corpo. Esse outro do qual dependemos da maneira mais fundamental é, também, o Outro da discordância primária. Ao assumir sua imagem, o sujeito é marcado por um olhar, que desenha uma forma ideal e que se torna um sonho de domínio. Esta imortalidade sonhada e ligada a uma forma, o eu ideal, tenta sustentar uma unidade que não há. (FRANÇA, 1997: 133)

Em geral, pensamos que o corpo é um real ao qual acedemos e do qual e no qual nos constituímos. Na psicanálise, somos constituídos enquanto corpo e enquanto forma através do olhar e da imagem, do olhar do outro (do que nos olha) e da imagem espelhada (quando nos olhamos no espelho e, inicialmente, nos imaginamos um outro dentro do espelho). Traçamos a idealização nesta imagem que irá nos acompanhar e resistimos ao corpo real, acessível através da alucinação – da dor, do sofrimento, do êxtase físico. Assim, somos um outro, um outro no espelho e um outro aos olhos dos outros. E nesta fixação emblemática buscamos uma eternização na imagem. Buscamos o emblema que sempre revigorará o objeto perdido que somos e que apenas encontramos na esquina da imaginária.

Por outro lado, a figurabilidade abre a superfície da imagem que nos olha para além do que é visível (aparente). A imagem não é apenas o traçado de um ponto de vista ideal. A vidência não é somente uma prova, uma evidência. Diante da superfície imaginária, o objeto visual tangencia e se realiza como um deslocamento de sentidos. A vista pode se abrir em múltiplas vistas. O pano pode aceder a muitas dimensões e organizações plásticas.

O que vemos não será medido pelo real do corpo, mas pela condicionante do jogo do ir e do vir, estabelecendo um lugar e uma temporalidade. Neste ponto, estamos acedendo ao momento da projeção e ao movimento do lançamento – projetar e lançar o objeto longe para lhe dar um conteúdo, fazê-lo imagem, e, fundar o sujeito neste afastamento da coisa, integrando a imagem visual como condição constitutiva do sujeito.

Não vemos o que se encontra no real, apenas podemos ver aquilo que é preenchido no seu desaparecimento. Isto configura a definição de objeto aurático. O que se vê é da conta da aura das coisas e não do real. Não se vê o objeto real, mas o objeto aurático, aquele que delata o seu desaparecimento, como o carretel, e que, ao reaparecer, demonstra-se enquanto objeto perdido, apenas encenado, no jogo, e, visualmente representado, na imagem.

Como o carretel, o quadro da Mona Lisa desaparecido do Museu do Louvre, constitui um olhar. O olhar recai na ausência do objeto – do carretel, do quadro – e dela passa a constituir a aura em torno do desaparecimento.

Passando pelo roubo da Mona Lisa ou pelas leituras do minimalismo norte-americano, Leader e Didi-Huberman terminam por reforçar a idéia de que a arte é um desejo de ser visto ou de que algo seja visto – seja colocado em cena, no setting. Pois ser visto é entrar na dinâmica do entrelaçamento de olhares, apreender que nossa constituição subjetiva, inconsciente, é co-dependente do olhar de outrem e, mais ainda, da incorporação do modo como somos olhados.

Essa é a condição para a qual Piaget reservou um lugar de honra em seu mapa do desenvolvimento: só podemos tornar-nos seres plenamente sociais quando temos capacidade para ver o mundo através dos olhos de outrem. (LEADER, 2005: 131)

Só há constituição subjetiva do ato de ver quando este aparece cindido em dois, pelo que vemos e pelo que nos olha (como somos vistos), na assinatura das coisas. Devemos aprender a ver de “olhos bem fechados” para que possamos ser remetidos mais uma vez ao vazio constitutivo, daquilo que ultrapassa a percepção carnalizada do mundo. Para, ao ultrapassar o que vemos adentrar no campo fantasmático de ver o invisível como modalidade do visível, vendo assim, com nossos olhos, todos os olhos dos quais fomos olhados.

O visível indica mais do que o plano óptico – impressionista -, uma potência visual, “um trabalho do sintoma no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma obra de perda. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. [...] dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a

evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. [...] quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder.” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 34)

Uma teoria da visão seria então uma teoria dos vestígios. No passado, intimamente ligada à aura religiosa, e, reapresentada, no mundo moderno, através da obra de arte.¹²

A diferença entre qualquer imagem e o vestígio é designada como sendo a diferença entre uma ordem do visual visível (da percepção) e a de uma visão daquilo que não se vê, visão de traços daquilo que foi desaparecido, arruinado. Assim, a cisão entre o visual e o visível, na psicanálise, nos ensina que, ao ver, não apenas estamos diante de objetos, corpos e matérias, estamos diante de uma tentativa de recuperação, num corpo objetual qualquer, daquilo que ao ser dado perdido nunca teria existido antes, um objeto inexistente e procurado em objetos substitutos, formalizado num objeto qualquer, vazado a ponto de ser capaz de nos mostrar um vazio – a obra de arte.

Para finalizar este tópico, reconhece-se que a arte é dada então como objeto do gozo, objeto inútil, finalidade sem fim (kantiano). Não há simplesmente prazer, pois não uso que a sustente. No gozo, estamos diante do vazio. O gozo remete a uma filosofia do amor, tal como foi enunciada por Santo Agostinho. Só podemos gozar do amor por ser este sem finalidade, sem utilidade. Só podemos gozar da arte como gozamos do significante de Deus.

III

O Corpo-Obra

Corpo obra

Trabalho do corpo

Corpo obra de arte

Corpo d’obra

Um copo de corpo quebra

Se a arte associa-se ao gozo, como lugar do vazio, o que será este corpo – corpo, objeto, matéria – que se põe aqui como sendo seu significante? O que podemos pensar neste lugar? Para falar deste corpo e de um corpo-obra, vou eleger um artista em sua

¹² Em outro texto acerca do conceito de composição trato desta questão posta por Didi-Huberman, retrazando as relações entre Hegel, Freud, Benjamin e Lacan.

singularidade, para o qual tenho dedicado grande parte da minha atenção e leitura. O método diz respeito ao modo de fazer da clínica – do singular ao universal. A passagem diz respeito ao inconsciente da obra enquanto inconsciente da cultura e ao modo como a obra é, ela própria, o lugar vazio do Analista, plasticamente preenchido, na linguagem, por todos nós, seus analisandos, artista e público. O artista escolhido é Francis Bacon.

Tomamos de início, uma entrevista de Bacon a Michel Archimbaud, em 1991, quando o pintor afirma que já não faz a pintura pelos outros, mas faz a pintura para si mesmo. Ele revela uma atenção particular a este modo de compreender a pintura como um ofício e uma fabricação. Ao pintar, ele fabrica a obra e desenvolve uma atitude de fabricação de si – uma reflexão sobre o si mesmo (Foucault).

Ao fabricar a obra como lugar existente, ele vai preenchendo a tela – como poderia ser também a folha de papel, o espaço sonoro, etc. – com seus depósitos e seus resíduos, para deixar na imagem o seu próprio rastro, o seu vestígio.

Esta reflexão é um tipo de pesquisa artística e artefactual que se dá no âmbito e no cerne do visível, para constituir um objeto visual que se possa oferecer como evidência (formal) e vidência (residual) do modo como um aparecer implica também num desaparecimento.

O alvo ou o objeto eleito é o corpo humano e o seu rosto¹³. O rosto é a condição do retrato, modo de constituição de um regime de signos que visa presentificar uma identificação de um sujeito – seja do retrato pintado de um cortesão, de um nobre, de um político, seja numa fotografia identificatória policial, numa 3x4, numa foto de passaporte.

Bacon toma o retrato como sendo uma impossibilidade de mostrar o sujeito e o identifica como objeto visual que está no lugar de, um substitutivo para uma perda. O retrato é um traço de uma imagem perdida de si mesmo. Desse modo, na imagem do retratado o que se faz passar é o vestígio do rosto perdido ou arruinado pela diferença existente de um instante a outro. Já não somos o que foi retratado.

¹³ Para esta pesquisa, o pintor procura pranchas coloridas à mão que tratam do corpo enquanto objeto da ciência médica (um exemplo é o tema das doenças bucais, pranchas com bocas abertas mostrando diversos exames e patologias da boca) e reúne a ela fotografamas e outras imagens retiradas do mundo contemporâneo (por exemplo, imagens do filme *O Encouraçado Potemkim*, na cena da escadaria). O artista desenvolve uma pesquisa sobre o corpo a partir da boca aberta, um tecido cutâneo interno, cruzando-a com as imagens dos gritos, outras bocas abertas, que aparecem na arte, no cinema e em outras imagens circulantes na cultura. De Deleuze a Cuir, observa-se que é o corpo que escapa através da boca que grita, bem como é o corpo que grita quando a boca encontra-se fechada.

O retrato então passa à condição de carne e o rosto, tomado em suas relações com os exercícios encontrados nas pranchas de anatomia e de fisiologia, um objeto visual capaz de mostrar esta perda ou este deslocamento contínuo e temporal do próprio objeto, em suas mudanças fisionômicas e em suas alterações da máscara da face.

O artista, segundo o historiador da arte Raphaël Cuir, está interessado no corpo como objeto a ser investigado – retratado, oferecido como objeto visual - pela pintura (arte) e, ao fazer isto, abre-se para um jogo corpo-pintura que nada mais é do que um jogo entre um visível sensorial-perceptual (corpo) e a produção de um objeto visual capaz não apenas de ser uma observação (raciocínio do desenho) ou um comentário de uma observação (raciocínio do ready-made) mas um objeto carnal-pictórico, um corpo-obra.

Num auto-retrato de 1976, Cuir descreve o modo como Bacon pinta o próprio rosto tomando como base as pranchas de anatomia e patologia. Contrariamente ao uso da imagem pela via da apropriação de imagens científicas de observação (lógica do desenho de observação) ou de imagens prontas, desenvolvidas por meio dos aparatos técnicos (lógica do *ready-made*),

Bacon propõe a construção de um sistema representacional carnal-pictórico, uma carne da pintura, que seja uma tradução do Horror¹⁴, em cuja centralidade está a figura humana e as constantes transformações a que somos submetidos no processo vital. (CUIR, Raphaël) No sistema visual do horror assistimos ao belo da destruição e, portanto, podemos ver e sermos vistos através de uma face da dissolução do si mesmo, podemos enxergar uma face da morte integralmente vivida.

Para ele, segundo Pierre Guin., cabe à representação artística figurativa excitar as terminações nervosas e impedir que se faça uma associação entre o figurativo com o narrativo ou o meramente ilustrativo – um problema da pintura.

Como faz isto?

Tratando a pintura como um acidente.

Acidentes são acontecimentos felizes ou infelizes que preenchem nossa existência trazendo consigo a ruptura da continuidade existencial.

A pintura é um acidente do desenho, e o óleo é o acidente da pintura.

¹⁴ O Horror aqui deve ser remetido ao mais Belo que o Belo e à noção de inquietante estranheza de Freud, tal como foi enunciado no início deste texto.

A pintura é um acidente cujo evento principal é a invenção da tecnologia do óleo¹⁵ e para a qual se enunciarão e encadearão outras séries acidentais – no modo como o artista encontra, acidentalmente, entre as imagens médicas e a arte pictórica, um ponto de contato para a imaginação da beleza e do horror – como vimos acima, o mais belo que o belo.

Acidentes são pontos de descontinuidade e de contato, como no livro de J. G. Ballard adaptado para o cinema (Crash) e no filme homônimo (Crash, ganhador do Oscar de 2006).

A cada instante do movimento da fabricação da obra, há um desvio provocado por algum acidente, por algum acontecimento, no ato de pintar.

Assim, a superfície fica tomada de fatos. Uma memória cumulativa de cada trecho nos permite pensar no raciocínio do palimpsesto e num acontecimento que se dá entre trechos da pintura e entre as diferentes imagens que ali estão acumuladas.

Em geral, estas transformações são representadas na imagem plana pelo acúmulo de ângulos diferentes, numa soma de todas as imagens em uma única imagem, causando ao espectador uma sensação de deformidade – o Horror.

Ces transformations que Francis Bacon souhaitait piéger dans la toile, ce sont les accidents, ces hasards, ces malheurs qui construisent la vie d'un corps, non pas selon une chrono-logique comme dans les autoportraits successifs de Rembrandt, mais dans l'urgence de l'instant, selon une Logique de la Sensation. Ces accidents, Bacon leur accorde une très grande importance dans le processus de réalisation de ses oeuvres: "toute peinture est accident." (CUIR, 2000: 113)

O que se pode apreender desta arte e aprender com ela?

O que ela nos pode ensinar a respeito do corpo?

O corpo pintado – o rosto, o retrato – não é apenas a resultante de uma estética gestual e de uma estética que privilegia o meio fílmico (estética do cinema).

¹⁵ Pierre Guin lembra que o óleo é um meio fluido e, por isso mesmo, capaz de produzir outras formas além das que foram propostas pelo artista. Desse modo, a subjetivação encontra-se com a maquinaria de produção. Não é apenas da ordem imaginária que se está falando. Quando se apresenta a imagem de um retrato ou de um corpo humano em pose / no congelamento de um movimento ou mesmo no movimento, estamos diante de diferentes vistas – perscrutação do olhar que voyeuriza o objeto exterior – e estamos diante de um ato de pintar que impõe ao sujeito uma maleabilidade, a plasticidade do meio, no contato entre o meio e a superfície deslizante e operante da tela. Nos termos do psiquismo, estamos diante de um real, uma volta do real em torno de um nó, que faz ver a outrem ou a outra Coisa. O que aparece não é apenas o retrato ou o auto-retrato – a imagem de si – mas o deslocamento desta imagem que deve suportar sua condição existencial metamorfoseante em direção à decrepitude – uma face da morte. Nestes termos, podemos mesmo pensar numa certa anamorfose do retrato no quadro, nos termos de que fala Lacan.

O corpo desordenado em gestos é também o corpo em deslocamento enquanto imagem no cinema. O corpo é apresentado por Bacon como o espaço intermediário entre um fotograma e outro, de um filme.

O corpo é um palimpsesto pessoal, tomado por trechos e por traços.

Neste deslocamento, o que se anuncia no entre-imagens fixadas por Bacon é um momento destinado à contemplação da destruição do corpo físico, como se o humano tivesse também ele já passado, entre as imagens, sumindo em alguma mancha ou zona colorida, massa de distorção.

Dessa maneira, quando o corpo é a obra, na esfera clínica, podemos sustentar algumas possibilidades de relação e de interpretação: o corpo-obra permite investigar e transitar por entre o mundo dos objetos (e das relações de objeto), presentificar os restos (e as relações de abjeção) e simbolizar a morte – a obra de arte enquanto fantasma permite, por meio da forma aurática, resistir à morte.

A manipulação dos meios e dos materiais não visa apenas a produção de uma representação de objeto exterior ao que está sendo produzido. Assim, um retrato ou uma canção não devem ser tomados tão simplesmente como sendo representações dos conteúdos socialmente reconhecidos do retrato e da canção. Um objeto pode ser também a representação de uma relação e nestes termos, pode ser um índice de apresentação da relação terapêutica e do setting instalado.

O trânsito para a dimensão do corpo-obra permite a instalação de um lugar-significante na clínica e um modo de apreensão da estética enquanto modo da estruturação subjetiva.

O tema do corpo-obra visa ressaltar a particular importância da experiência clínica e suas afinidades com a experiência e as formas do pensamento-fazer artístico. Assim, entendo aqui que a relação clínica não só desenvolve uma particular epistemologia dos objetos psíquicos como também se deixa atravessar por formas transicionais ou por movimentos do informe que fazem nascer a obra de arte do sujeito na clínica e seu corpo glorioso. Como amálgama de flutuações e materializações, a clínica deve arregimentar este princípio de funcionamento radical, no qual a inclusão da arte não deve estar restrita às formas do discurso comentado de obras e filmes por conta dos pacientes.

Obrar a subjetividade é tarefa preponderante e diz respeito ao enfrentamento dos grandes lugares da clínica – a arte e a morte (M'Uzan).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUIR, Raphaël. “Tentative d’évasion du corps” in: Une oeuvre de Francis Bacon. Marseille: Muntaner, 2000. pp.109-118.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FRANÇA, Maria Inês. Psicanálise, estética e ética do desejo. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FREUD, Sigmund. Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987, 1ª. Reimpressão, 1988.
- GUIN, Pierre. “L’innocence de Francis Bacon” in: Une oeuvre de Francis Bacon. Marseille: Muntaner, 2000. pp. 9-34.
- LEADER, Darian. O roubo da Mona Lisa: o que a arte nos impede de ver. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- MOSCOVICI, Marie. A sombra do objeto: sobre a inaturalidade da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- M’UZAN, Michel de. Del arte a la muerte: itinerário psicoanalítico. Barcelona: Icaria, 1978.
- REGNAULT, François. Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.