

# Arte e psicanálise implicada

Camila Salles Gonçalves

Resenha de João A. Frayze-Pereira,  
*Arte, dor – inquietudes entre estética e psicanálise*, São Paulo, 2006, 404 p.

A escrita de João Frayze tem a generosidade e a cortesia, cada vez mais rara, de expor com clareza os fundamentos de suas abordagens. Além do conhecimento no campo da arte, estas resultam de um trabalho complexo. Indicam a ordem das razões em textos citados, analisam obras de arte e refletem sobre a experiência psicanalítica<sup>1</sup>.

O livro tem três capítulos, denominados “Problemáticas”, “Fundamentos” e “Análises”, cada um abrangendo vários artigos, e seguidos por uma “Inconclusão”. Sem intenção de resumir e sem seguir a ordem da divisão, apresento algumas questões e os respectivos encaminhamentos que a leitura me foi impondo.

É impossível trazer toda a gama de contribuições de autores com as quais o leitor é apresentado pela leitura crítica, feita por João Frayze, de uma vasta bibliografia, que, em boa parte, nos põe em contato com livros geniais. Não só por esse motivo, considero importante irmos pri-

<sup>1</sup> Considerando alguns equívocos de digitação e de colocação de aspas em citações bibliográficas, o autor preparou uma errata, distribuída pela editora após a publicação do livro e anexada aos exemplares.

**Camila Salles Gonçalves** é professora de filosofia e doutora pela FFLCHUSP; psicóloga, pela PUCSP, psicanalista, membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae.

meiro ao final do livro, à “Nota sobre a origem dos capítulos”, que acompanha a Bibliografia, à relação dos doze escritos que deram origem à obra, todos modificados. Foram publicados em revistas, jornais, coletâneas, colóquios, dois deles resultantes de conferências na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Dão idéia da produção do escritor e do campo aberto por seu pensamento, numa determinada imbricação entre a estética e a psicanálise.

“Estética e psicanálise” é o título da introdução, a partir da qual já se pode encontrar uma concepção que é predominante nos textos reunidos. Segundo esta, a psicologia da arte situa-se no contexto das ciências sociais e o psicólogo, ao se aventurar nesse campo como espectador, adentra um universo *abissal, vertiginoso e sem pontos fixos*. A obra de arte poria em jogo não só a psicologia do artista, mas também a do espectador. Ao tornar-se intérprete, o psicólogo estaria respondendo a questões de ordem transferencial. Assim, em virtude da tessitura interdisciplinar e da prática de intérpretes comprometidos, que torna preciso levar em conta a transferência, a psicologia da arte viria a requerer a presença da psicanálise. É por isso que a reflexão estética – portanto filosófica – e psicanalítica de João Frayze dá-se no âmbito da psicanálise *implicada*, e não *aplicada*.

Um dos textos nos remete à expressão de André Green, que após à psicanálise aplicada o epíteto “doença infantil da psicanálise” (p. 60). Para o autor, que se baseia não só neste e em outros pensadores da psicanálise, mas também em filósofos, em críticos e historiadores da arte, existe um caminho que não se reduz à aplicação do poder interpretativo do método psicanalítico. Para ele, “a prática psicanalítica sobre as obras não se pode fazer do exterior” (p. 65) e evitar o envolvimento transferencial. A psicanálise da arte sugere “um modo de trabalhar muito peculiar que se poderia designar mais precisamente por *psicanálise implicada* (expressão proposta por Alain Grosrichard, 1990)” (p. 65).

A psicanálise implicada deve contar com uma disponibilidade para a percepção semelhante à escuta psicanalítica, no que esta tem de facilitadora do fluxo de associações do analisando. Além disso, “é característico da psicanálise implicada trabalhar com a manifestação da obra na relação com o intérprete espectador” (p.73). Os fundamentos das abordagens do autor originam-se, em parte, em leituras críticas dos textos freudianos sobre obras de arte. De uma destas, retiro um exemplo de como ele nos possibilita participar de uma discussão incomum a respeito das relações entre arte e psicanálise. Não se trata apenas de presenciarmos um confronto estimulante entre posições divergentes. Mais do que isso, é-nos dado constatar que, se, por um lado, as idéias de Freud sobre obras de arte estão entretecidas com as formulações da metapsicologia psicanalítica, por outro, a exclusiva valorização deste aspecto das relações entre arte e psicanálise faz com que aquelas permaneçam dentro de um circuito fechado.

Para efeito de apresentação da problemática abordada, consideremos, *grosso modo*, de um lado, uma posição, a que vê as interrogações colocadas pela psicanálise diante da obra de arte como integrando e favorecendo o desenvolvimento da própria teoria psicanalítica. Desta, há o famoso exemplo da cunhagem dos conceitos, no contexto das elucubrações freudianas aplicadas à recordação de infância de Leonardo da Vinci. O autor reconhece que “As realizações de Leonardo forneceram a Freud matéria para avançar em seu próprio campo, repensando uma temática (a sublimação) e introduzindo outra (o narcisismo)” (p. 63). Não obstante, faz-nos ver a importância de não nos contentarmos apenas com essa possibilidade e coloca uma questão que é fundadora, no sentido de iniciar um modo frutífero de investigação, ao estabelecer o alcance de uma segunda posição. A partir da leitura/escuta das relações entre psicanálise e arte, ele pergunta: “não seria factível para a Psicanálise sair desse circuito auto-referente e servir às artes como uma perspectiva legítima de interrogação?” (p. 63).

Para João Frayze, não é no ensaio de Freud sobre Leonardo da Vinci que se apreende a pos-

sibilidade de uma aproximação psicanalítica das obras de arte, mas é em outro “que a peculiaridade dessa relação poderá ser melhor examinada” (p. 63). Ele acompanha o relato de Freud, que se viu levado a ler e a escutar aqueles que viram o Moisés de Michelangelo. Primeiro, lembra-nos a maneira pela qual Freud expressa sua comoção diante do Moisés e destaca a *confissão estética* que inicia este ensaio de 1914:

as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito [...] Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito (p. 66).

Passo a passo, a leitura de parágrafos do texto freudiano, que nos é apresentada, faz com que nos detenhamos nos termos em que é descrito o efeito referido: “Diante de Moisés, o espectador sente ao mesmo tempo admiração e terror e Freud deseja compreender a origem dessas impressões, não para destruí-las, mas para ampliá-las” (p. 66). Presenciamos a situação de Freud, às voltas consigo mesmo e com outrem e à busca de um modo de lidar com o fato de comover-se sem saber por quê. Constatamos que Freud opta por seguir, como ele mesmo escreve, sua tendência “racionalista ou talvez analítica” (p. 66).

Levados a acompanhar o caminho seguido por essa tendência, seguimos também a direção que Freud dá à sua pesquisa. Ele “opera alguns desvios em torno da obra (Moisés). Sua atenção flutua e a escultura delira (delirar = sair da trilha)” (p. 66). O primeiro desvio consistiria no estudo dos efeitos provocados, em diversos espectadores, pela visão da escultura. Retomando os textos até então escritos sobre o assunto, por críticos e historiadores da arte, Freud ter-se-ia posto à sua *escuta*, para depois analisá-los. Por meio de tal procedimento, teria atingido nada mais do que um *não saber*, ou melhor, uma “ignorância sábia”<sup>2</sup> (p. 66) sobre a obra.

2 João Frayze usa expressão de Lauscault (1979, p. 92), citado na bibliografia.

Acompanhando a leitura estrutural desses parágrafos, verificamos que Freud não consegue chegar a sentenças interpretativas que o satisfaçam. Recorto duas outras frases de João Frayze, que apontam para as conseqüências: (primeira) “as descrições feitas pelos autores (consultados por Freud) são vagas e a obra é imprecisamente percebida” (p. 68); (segunda) “da constatação dessas faltas nos discursos dos outros, Freud efetua um segundo desvio, passando a examinar a obra propriamente dita” (p. 68).

O artigo nos faz ver que a investigação de Freud leva-o à ignorância, ignorância esta muito bem fundamentada: “diante da escultura, Freud adota um tipo de atenção que caminha obliquamente. Isto é, vê a obra segundo a modalidade específica da escuta psicanalítica: uma leitura relaxada, uma atenção flutuante” (p. 65). Guiados pelo percurso traçado por Freud, encontramos o momento de sua escolha da técnica, de se abrir para aspectos e pormenores que, em geral, não são levados em consideração. Na seqüência, somos convocados para refletir sobre a constatação de Freud de que o método de observação que assim procede tem estreita relação com o método da psicanálise.

A análise do escrito freudiano trazida por este texto, cujo movimento acabo de indicar, também nos esclarece a respeito da transferência, dentro da qual se dá interpretação psicanalítica, na medida em que mostra de que maneira ela é situada no campo da psicanálise implicada com a arte, que aproxima a escuta psicanalítica da receptividade em relação à obra de arte e, portanto, da estética da recepção.

A estética do filósofo João Frayze expõe-se por meio de uma escrita peculiar e envolvente. Penso que um outro modo de nos esclarecermos a respeito da idéia de psicanálise implicada é reconhecer os recursos de seu estilo. No início do ensaio “Acrobacias da identidade: o artista moderno e seu duplo”, encontramos uma explicação sobre a intenção do autor de não tematizar conceitos psicanalíticos de forma explícita e de, ao mesmo tempo, ter presente a psicanáli-

se: “a perspectiva que articula este texto (assim como os demais que o seguem) é basicamente psicanalítica. E, no entanto, devemos lembrar, a Psicanálise presente aqui não é aplicada; ela é tacitamente implicada” (p. 191).

Tomo como exemplo desse modo tácito de a psicanálise estar implicada segmentos de uma das “Análises”, aquela que incide sobre perfis do artista moderno. Parto do momento em que o autor se refere à reiterada atração exercida por personagens circenses sobre grandes pintores, de estilos e gerações diversas: Degas, Lautrec, Seurat, Daumier, Picasso, Rouault. Desvendando sentidos da imagem do *clown*, ele nos põe em contato com ensaios de Jean Starobinsky e entretece seus comentários com parágrafos que nos fazem entender que a escolha da imagem do *clown* “não é apenas a seleção de um novo motivo pictórico ou poético, mas uma maneira oblíqua de se colocar a questão da arte, uma espécie de paródia” (p. 204). Pergunta então que sentido ou sentidos tem “essa maneira de situar a questão da arte” e analisa a singularidade dessa manifestação, o espetáculo circense, e aquilo que faz com que o artista busque se retratar “através da imagem hiperbólica e voluntariamente deformante de um *outro* particular, o *clown*, para assim, pensar a condição da arte” (p. 205-6).

Confrontados com o *Clown Trágico* (1912) e o *Velho Clown* (1917-1920) de Georges Rouault, figuras que “parecem atemporais, vindas não se sabe donde” (p. 214), para além da inquietação, aprendemos a importância de tomarmos conhecimento das afirmações do artista a respeito daquilo com que ele julga estar sua obra comprometida. Em carta a um amigo, Rouault diz que, ao encontrar um homem diante de si, o que deseja é ver sua *alma*. João Frayze retoma esta revelação, mesmo admitindo que “a palavra evocada é um pouco em desuso” (p. 214), e, a partir daí, nos introduz na *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard. De seu diálogo com o texto deste filósofo, ele extrai a precisão com que nos faz perceber estarmos diante da “relação tensa entre uma alma e sua encarnação”, atravessar a

“luta de uma alma contra os tormentos de sua expressão”, e vislumbrar um percurso, que vai “levar Rouault da face do *clown* à face de Cristo” (p. 214).

O movimento elucidativo/associativo do texto prossegue, conduzindo-nos à questão existencial do *vazio*, evocada em relação com o *não lugar* em que, já por Baudelaire, é situado o *clown*. Reencontramos a *poética do vazio*, já anunciada nos comentários sobre o desejo de evasão de uma sociedade insuportável, expresso por artistas e poetas. Para o psicanalista João Frayze, não bastam suas pesquisas e constatações a respeito da mentalidade romântica e das obras de arte que podem com esta ser relacionadas. Ele pergunta: “Mas o que significa esta atitude?” (p. 194).

Como em outras passagens desses ensaios, a pergunta vai abrindo novas articulações de pensamento e novas associações, nesse estilo que também é poético. Não há respostas conceituais, mas iluminação de campos de sentidos. Temos a visão da figura do *clown* tomando forma no não lugar, num jogo abissal, gratuito, que desafia um mundo de certezas constituídas: “E é por isso, por esse *vazio originário*, que o *clown* pode significar alguma coisa” (p. 220). Com efeito, por meio de múltiplas intertextualidades e descrições fenomenológicas, esta escrita nos revela o *clown* como uma presença que requer “um fundo, uma reserva de não-sentido, para poder passar ao sentido. Contraditor por excelência, o *clown* é, nessa medida, o desafio posto às nossas certezas” (p. 220).

A partir destas inquietações, quero extrair um exemplo, de como a psique pode ser tocada pela obra de arte, do artigo “A flutuação do olhar: artes plásticas e psicanálise implicada”. Está relacionado com o tratamento do tema da fotografia e da imagem num texto de Roland Barthes (1981) e é acompanhado por uma reflexão precisa.

Certas fotos teriam o poder de nos tocar de modo especial. A vivência descrita por Barthes, ao observar diversas fotografias, é a de perceber detalhes capazes de disparar, de imediato, um sentimento doloroso. Frayze nos mostra o

contexto em que este pensador “cria a noção de *punctum* – aquilo que me fere, que me toca” (p. 116). Comenta também a ligação deste tipo de impressão dolorosa com a percepção de que “o revelado pela foto já está morto. É o que pode designar o ‘isto foi’ da fotografia, sua cumplicidade para com a morte” (p. 117).

Para discutir os sentidos e os possíveis da fotografia, as reflexões do autor retomam o pensamento de outros filósofos, de poetas, de críticos de arte e chegam à relação com a morte, expressa por essa forma de arte e nela impressa. É no mesmo artigo que encontro um modo de apontar para a sutileza dos sentidos da *dor* que está no título do livro. Fazendo-nos participar também de seu diálogo com Merleau-Ponty e Roland Barthes, o autor nos traz um outro sentido, surpreendente, de *compaixão*, como *atitude psicoestética*. Observa em seu comentário que, embora admitindo estar esta atitude cada vez mais em desuso, Barthes nos diz ser por seu intermédio

que eu paradoxalmente participo da dor do outro (dor que, por definição, é muda), pois essa emoção, na qual eu me implico inteiramente implicando o outro, vincula-nos numa história que nos torna semelhantes e igualmente sujeitos à morte (p. 117).

Dessa colocação a respeito da participação paradoxal na dor de um outro, quero passar para outras indagações, formuladas pelo autor, que fazem eco àquelas que o título de seu livro pode despertar no leitor. Destaco parte de um longo parágrafo, no qual uma única afirmação é seguida por muitas interrogações. Após considerar a convicção – de artistas, escritores e filósofos – de que a relação entre a arte e a dor é intrínseca e não circunstancial e após admitir que a intensidade e a duração da dor podem abolir o fazer, suspender o desejo e o pensamento, João Frayze escreve:

Nesse sentido, como entender que uma dor profunda possa dar lugar não ao estupor, mas a um ato

imaginário que se concretiza em obra? Como pensar o paradoxo do artista que se consome na dor ao mesmo tempo em que se consagra a combater a demissão simbólica que o envolve? (p. 250).

Ao final das perguntas, chegamos a um salutar e instigante espanto, pois ele se dispõe a investigar o que torna possível “a inscrição poética da dor” (p. 250), a partir da pergunta “Quem foi Max Ernst?” (p. 250). No ensaio “Entre a arte e a dor, identidade convulsiva: Max Ernst”, estuda, analisa e revela, para nós, aspectos da vida e da obra do artista. Ao que tudo indica, encontra nesses o campo em que lança suas interrogações.

Max Ernst teria sido visto, por muitos, como um artista feliz, apesar de sua vida e carreira terem sido escandidas pelas duas guerras mundiais. Exponho apenas alguns dados objetivos, retirados do ensaio: formado em filosofia, iniciando carreira de psiquiatra, ele visita um asilo e fica fascinado com a produção plástica de doentes mentais. Aprofunda seu contato com obras de Van Gogh, Munch, Picasso, Matisse. Decide tornar-se pintor, mas seu caminho é impedido pela Primeira Guerra Mundial. Entre 1916 e 1918, renasce como artista. Participa de movimentos e eventos que são marcos na história da arte. Mas sua carreira é mais uma vez perturbada, desta vez já por prenúncios da guerra. O regime nazista o coloca numa lista negra e inclui suas obras na exposição “Arte degenerada” (1937). Não judeu, é feito prisioneiro em consequência dessa classificação. Consegue escapar e depois embarcar para os Estados Unidos.

A respeito deste que foi considerado o mais surrealista dos surrealistas, defrontamo-nos com idéias envolventes e inquietantes, que posso apenas sugerir. É preciso lembrar, seguindo o texto, que Max Ernst sempre criticou a concepção de *forma* como *representação* e inventou novas técnicas de pintura, como *collage* e *frottage*. Para João Frayze, “É um artista que verdadeiramente vai além da pintura, atento às formas cuja misteriosa afinidade plástica e encanto metafísico busca revelar” (p. 256).

Há, neste ensaio, muitas respostas para as muitas perguntas pelas quais somos tocados, mas vale destacar uma delas. Considerando que o *collage* “introduz a incerteza sobre as aparências visíveis” (p. 264) e que a essência do *frottage* é o *desvanecimento*, o pintor insere o uso dessas técnicas em criações nas quais “alargam-se os limites do real” (p. 265-6). Essa obra pictórica, que nos faz ver “que o mineral pode derivar para o animal, este para o vegetal que, por sua vez, pode se condensar numa nebulosa de vapores” (p. 266), vai nos conduzir, pela transposição do princípio implícito, ao homem. Ao homem, cujo rosto “transforma-se em máscara de identidade instável” (p. 266).

Palavras como estas me parecem trazer serenidade, ou a *brandura*, dos pássaros mutantes da última fase do pintor, na qual “não há terror da dissolução, mas lembrança de sua permanente possibilidade” (p. 266). Chegamos, não de imediato, é claro, à descoberta, que nos vem da travessia das elaborações de Max Ernst, que teria interrogado a identidade do mundo sensível com a disposição de enfrentar a dor de perder o rosto. Podemos, então, nos aproximar ainda mais do que nos diz João Frayze: “Destacar-se dos pontos fixos, ainda que sob as imensas asas da imaginação, é um ato doloroso: o ato poético. É a dor da solidão de quem chega ao novo sem saber bem por quê. É a dor intrínseca à arte” (p. 268).

Sem dúvida, é tão impossível dar idéia do fluxo de interrogações contido por este livro, quanto deter o que ele provavelmente despertará no leitor. Mas quero ainda dar alguns outros exemplos de temas e situações percorridos. O que pode a psicanálise diante da desconcertante *Body art*? Há aparições como as de “Gina Pane, uma artista que interpela seu público silencioso com fluidos corporais (sangue/menstruação), que ingere carne estragada”, que, ajoelhada, desenha traços de seu rosto sobre um espelho e, “depois, corta os supercílios com uma gilete” (p. 302). Há a proposta de Sterlac, que, nu, “se faz suspender através de cordões e ganchos que perfuram seu corpo, sobre o mar ou sobre as rochas

do litoral da Austrália, do Japão ou do México” (p. 302). Também esperamos respostas a respeito da artista Orlan, de seu modo de se manter como protagonista da sociedade do espetáculo, por meio da “performance cirúrgica” (p. 309).

No artigo “Arte contemporânea e banalização do mal: o silêncio do espectador”, é o filósofo João Frayze quem pensa a respeito dos sentidos da “espessura da carne” (p. 174), afeiçoado por seu diálogo com textos de Merleau-Ponty e de Marilena Chauí. Mas é o psicanalista que nos oferece uma reflexão informada pela teoria freudiana das pulsões. Oferece-nos modos de tomarmos em consideração aquelas “ações performáticas, típicas da Body Art, que elabora uma singular escultura de si, feita de subtrações e perfurações” (p. 311). Reencontramos a pulsão de morte concebida “como princípio disjuntivo, como recusa da permanência do mesmo” e que faz emergir novas formas, da cultura e da natureza, “posto que opera desligamentos, impõe limites e, portanto, novos começos, ao invés de reproduzir o existente” (p. 311).

A meu ver, os ensaios desta obra são reunidos por uma autoria que nos faz participar da constituição de seus sentidos, que parece nos convocar para isso. Encontramos traços da Estética do autor também no modo de compor seus escritos. No último artigo, “A poética dos Livros de Ouro: Amelia Toledo, generosidade e gratidão”, lemos que a experiência do espectador tem um aspecto determinante, o de esta se dar “na certeza íntima da comunicação com a artista” (p. 370). Amelia Toledo realizou uma

exposição em São Paulo, entre 1999 e 2000, denominada *Entre, a obra está aberta*. Em quatro livros de ouro, visitantes preencheram setecentas e cinquenta páginas. O autor analisa todas estas e nos mostra comentários e reflexões espontâneas dos espectadores, concluindo: “a exposição abre ao outro a possibilidade da especulação e da comunicação intersubjetiva. Isto significa que Amelia nega a clássica separação entre sujeito e objeto do conhecimento” (p. 370).

Podemos refletir a respeito da descrição dessa experiência, descobrindo, nos artigos, pontos de partida diversos, como, por exemplo, a discussão de um texto do filósofo Gerard Lebrun, que “introduz a figura do *detetive* para compreender, por analogia, o espectador da arte contemporânea” (p. 293). Somos estimulados, assim, por este livro, a encontrar novas trilhas associativas que reúnem as contribuições trazidas por seus ensaios. Seja, por exemplo, relacionar esses dois textos, mencionados por último, com o que versa sobre o interesse de Rothko pelas emoções básicas da humanidade e sua proposta, de realizar “uma experiência plástica que pudesse se expandir na intimidade do espectador” (p. 226).

No “Prefácio”, Jacques Leenhardt nos diz alegrar-se com a ruptura de um “enorme silêncio”, desencadeada “pelos estudos de João Frayze que, tendo escolhido levar a pesquisa para o terreno da recepção, explora um campo de saber ainda quase virgem” (p. 19). Penso que a audácia desta escolha é nítida no modo pelo qual sua obra traz um universo que se mantém aberto para o leitor.