

José Resende e a psicanálise: a escultura revisitada entre o estável e o instável

Cesar Barros

Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo propõe uma leitura da escultura contemporânea, centrada no trabalho do artista plástico brasileiro José Resende. O ponto de partida é o livro do crítico inglês Peter Fuller, “Arte e Psicanálise” (1980), no qual tematiza a questão da permanência dos objetos de arte. Como é possível continuarmos a admirar obras que distam séculos da nossa realidade? Tal pergunta se refaz no encontro com trabalhos artísticos, mesmo que sejam contemporâneos. Consideramos que a proposta de Fuller se aproxima da perspectiva metodológica apresentada pela Teoria dos Campos que nos permite entender como determinada obra pede para ser lida, criando uma abertura para a contribuição da Psicanálise. Essa discussão tem como referência os trabalhos de Resende que questionam os parâmetros usuais que temos para a sua leitura. Palavras-chave: escultura; arte; psicanálise

José Resende and psychoanalysis: the sculpture revisited between stability and instability

Abstract: This article proposes a reading of contemporary sculpture, focused on the work of Brazilian artist José Resende. The starting point is the book of the English critic Peter Fuller, “Art and Psychoanalysis” (1980), which studies the question of the permanence of art objects. How can we continue to admire works that are distant centuries of our reality? This question is being renewed encounter with artwork, even if they are contemporary. We consider that the proposed Fuller approaches the methodological perspective presented by Fields Theory allows us to understand how certain work demands to be read, creating an opening for the contribution of psychoanalysis. This discussion has reference to the work of Resende who question the usual parameters we have for your reading.

Keywords: Sculpture, Art, Psychoanalysis

José Resende é um artista plástico brasileiro contemporâneo cuja obra de 1991, “Vênus”, remete-nos ao tronco da “Vênus de Milo”, com seus braços perdidos (fig. 1).



Figura 1

Peter Fuller, crítico inglês, trabalhando com a escultura clássica “Vênus de Milo” do século X a.C., em um seminário de 1979, recorre à teoria Kleiniana, considerando a sua importância para a estética. Desta análise, o autor conclui “estar perante a re-criação pela arte de uma imagem danificada da mãe” (Fuller, 1980/1983, p. 81). Para chegar a esta conclusão ele relata as peripécias que envolveram a descoberta da escultura.

Assim, segundo as narrativas consideradas por Fuller, em 8 de abril de 1820, um camponês, Yorgos, ao cultivar sua horta na região montanhosa da ilha de Melos, na Grécia, nas proximidades do antigo teatro da cidade, depara-se com um buraco aberto na terra após um tremor. Ao penetrar por esta fenda que se abriu, encontra a Vênus.

Mas isto é somente o começo de um longo périplo pelo qual passa a estátua até chegar ao Museu do Louvre onde se encontra até hoje. Houve, na época da descoberta, uma disputa pela sua posse, envolvendo turcos, que dominavam a Grécia, e franceses. Estes foram os primeiros a ter a notícia da descoberta e interesse e empenho na sua aquisição. Sua posse restauraria o orgulho dos franceses, depois das guerras napoleônicas e a consequente perda imposta pelos aliados das obras roubadas por Napoleão e depositadas no Louvre. Também amenizaria o que foi tomado como um insulto à aquisição, em 1816, pelo Museu Britânico, de mármore do friso e do frontão do Pártenon.

Vários personagens aparecem envolvidos nesta disputa: um marques com ambições junto à corte que a presentearia ao rei da França, Luís XVIII; um padre armênio mal visto e com interesses em melhorar a sua posição; um príncipe turco que preferia ver a estátua no fundo do mar a que ela ficasse na mão dos franceses. Como assinala Fuller, os direitos sobre a estátua, pouco depois de descoberta por Yorgos, passou por um cadete da marinha, um agente consular, alguns comandantes, um almirante, um cônsul-geral, um embaixador e o rei. Assim, ela foi quase embarcada em um barco turco e por estes arrastada pela praia rochosa, quando os franceses se puseram em seu encalço.

Os franceses terminaram por serem os detentores finais de uma estátua danificada em meio aos tantos acidentes que a envolveram. Um dos danos que ocorreu foi a quebra dos braços, quando os turcos a arrastaram e, assim, eles chegaram a Paris, separados do corpo. Braços e corpo separados resultaram no tronco hoje conhecido.

Nesta forma ela é uma figura recorrente na cultura: aparece reconstituída em uma tela do pintor italiano, Sandro Botticelli, em um quadro do pintor francês, Henri Matisse, em uma construção com gavetas de Salvador Dali e na Pop Art americana.

Fuller, após percorrer um inventário das diversas aparições e formas da apresentação da Vênus desde o seu descobrimento, relata se dar conta, ao ouvir uma conferência de Hanna Segal, que seria importante “tomar consciência do modo como usara a informação histórica e cultural sobre a Vênus para evitar confrontar-me com as prementes emoções que ela em mim evocava” (Fuller, 1980/1983, p. 122). Em outro lugar de seu texto diz “que a contribuição kleiniana no campo estético pode fornecer-nos parte da explicação para o fato de um fragmento ser hoje em dia considerado mais satisfatório que o todo” (p. 141).

Assim, recorrendo à psicanálise, Peter Fuller nos remeteu ao que, em 2005, Fábio Herrmann propôs como clínica extensa. Saída do consultório, a Psicanálise pode se debruçar sobre fatos da cultura e da sociedade, de modo análogo ao que se faz na clínica de consultório. Por seu lado Frayze-Pereira frisa não tratar-se de qualquer fazer psicanalítico e sim de uma Psicanálise Implicada onde:

... cabe ao espectador-analista conter a ação, adotando a atitude mental aberta ao outro para analisá-lo sem preconceito ou rivalidade. Isto é, assim como cabe à escuta do psicanalista permitir o livre curso das associações do paciente, é característico da *psicanálise implicada* trabalhar com a manifestação singular da obra na relação com o interprete/espectador. Nesse sentido, a dinâmica da *psicanálise implicada* não é muito diferente da que acontece na clínica psicanalítica concreta. (Frayze-Pereira, 2006, p.73)

e em outro trecho:

... esquecendo-se de si para deixar-se surpreender, o espectador perceberá surgirem na obra interrogações que se colocarão a ele mesmo como seu destinatário. E antes de falar por sua própria conta, será preciso que o espectador-analista empreste sua própria voz a essa estranha potência que o interpela, respeitando a Psicanálise e, sem redução ou idealização, a desnorteante força da Arte. (Frayze-Pereira, 2006, p.77)

o que nos permite prosseguir nesta análise que trabalha na confluência entre arte e psicanálise.



Figura 2

Particularmente, no trabalho de Resende, essa figura feminina transmite uma fragilidade muito grande. Instalada a céu aberto, está exposta de tal maneira às oscilações de clima, luz, vento, que fica difícil perceber o seu ponto de equilíbrio, sua estabilidade. Ela é construída a partir de uma chapa retangular de aço corten, de mais ou menos 8 metros de comprimento, com um corte longitudinal que fende/separa em duas uma de suas metades. Resulta, assim, uma área que se mantém íntegra e tem o seu perímetro recortado na forma de um tronco feminino sem braços. Esta área está disposta na vertical e é assim mantida pela disposição das áreas resultantes do corte, opostas uma à outra, e em contato com o chão. A bailarina em *spacatti*, passo do repertório do balé clássico, é uma figura aludida pela peça. Resultado disso é que o trabalho possui um ponto de equilíbrio muito frágil, muito instável que, por sua localização, sofre uma acentuação pela exposição à variação do ambiente. O equilíbrio recebe um reforço por parte de uma chapa de chumbo que envolve o segmento vertical, como uma echarpe a contornar o pescoço de uma das versões da Vênus (fig. 2), de Resende. O panejamento, que na Vênus de Milo era em torno da cintura e pernas, tapando-lhe o sexo, desnuda

esta outra Vênus ao subir. De alguma forma, esse detalhe remete-nos às partes inferior e superior da obra de Marcel Duchamp, referência importante para Resende, o Grande vidro: A noiva e seus celibatários posta a nú por eles mesmos, com suas duas metades. Na metade inferior, os celibatários: articulação de vários elementos desenhados em perspectiva no plano do vidro, sugerindo espacialidade. Na parte superior, a noiva – posta a nú – em uma área com poucos elementos e um desenho que em nada sugere espacialidade. Com a Vênus de Resende temos: um segmento inferior que demanda a espacialidade do chão para se sustentar; e um segmento vertical que é um plano solto, independente do espaço.

Essa obra de Resende coloca-nos um problema: o de sua classificação. O conceito de escultura – que nos aparece de imediato – remete a um trabalho de Rodin, por exemplo, O Pensador, ou ao Projeto da figura equestre de Sforza, feito por Da Vinci. Esses trabalhos possuíam uma solidez e um equilíbrio que a Vênus de Resende não tem, o que é um dos dados a revelar a sua contemporaneidade. Sua fragilidade, enquanto objeto físico, leva-nos a pensar sobre a fragilidade da imagem da figura da Vênus de Milo, citada anteriormente, com a sua quebra, a sua perda ou não dos braços (desta que é uma escultura feita de mármore) e que é retomada em outros momentos, como na Pop Art, em que ela é apresentada acorrentada ou feita de plástico. Este conceito foi se modificando ao longo do tempo. A base tão sólida a delimitar e a sustentar as esculturas clássicas desaparece, passa a ser desnecessária, questionando, pondo em xeque, essa circunscrição que delimita e nomeia a arte com seus materiais nobres, suas formas canonizadas e indiscutíveis.

O escultor italiano Alberto Giacometti, em uma de suas figuras humanas longilíneas a dar um passo, mantém a base, circunscrição que apoia e sustenta o trabalho na vertical. Ora, com Freud, o homem perde seu centro, seu contorno fica borrado, a sua consciência, a sua *ratio* a medir e pesar todas as coisas não lhe serve mais. Ou seja, segundo a perspectiva psicanalítica inventada por Freud, o inconsciente nos coloca a balançar a beira de um abismo interior sem contar mais com um centro de gravidade sólido a nos manter equilibrado. E, na arte de Giacometti e Resende encontramos duas formas de expressão dessa instabilidade.

A Vênus de Resende tem uma monumentalidade que é escultórica. Os seus 3 metros de altura por 7 metros na parte horizontal não nos permitem classificá-la como objeto, sua relação espacial nos impede de colocá-la junto aos tantos objetos que desde a Pop Art foram produzidos, objetos herdeiros de um Dadaísmo que abriu caminho para os gigantes Lip Sticks de Oldenburg. Caminho aberto por Duchamp com seus ready-made que, postos na cena artística, colocam em xeque a catalogação do que é arte ou do que se chama de arte. Esta interrogação é da mesma natureza da que nos coloca este trabalho – “o que é arte?”, que objeto é esse que, posto diante de nós, chamamos de arte? Isto remonta a Duchamp que expõe um urinol - não assina como Duchamp e sim como R. Mutt - trazendo para o circuito da arte a questão que na pós-modernidade se evidencia: o objeto se transforma em objeto artístico pelo gesto desse indivíduo que se denomina artista. Marcel Duchamp pode ser considerado um “fenômeno”, como observa Anne Cauquelin, pois ele

... tem de interessante o fato de sua influência sobre a arte contemporânea crescer à medida que passam os anos. De um lado, o número de trabalhos que lhe são dedicados

é cada vez mais importante; de outro, ele é a referência, explícita ou não, de numerosos artistas atuais. (1992/2005, p.89)

Com Resende a chapa de aço corten, como tantas produzidas pela indústria siderúrgica, sofreu a intervenção de um projeto industrialmente executado que lhe alterou o sentido. Ela, na sua nova forma, passou a ocupar o espaço da Arte. É uma escultura pois se realiza no espaço, mas é frágil. Frágil na idéia de articular uma base a sustentar uma parte vertical, tudo saído de uma mesma lâmina de aço. A escultura com seu corpo volumoso e pesado se reduz a esta lamina solta no espaço a se equilibrar na sua base. Projeto simples na sua idealização a lembrar o gesto que a mão é capaz de produzir ao apoiar-se numa superfície e dispor os dedos, dois a dois, um para cada lado da palma.

O trabalho estabelece um diálogo com a tradição da arte que necessariamente não é explícito ou ocorre por um viés irônico (pensarmos nessa figura da Vênus). Seus materiais são pertencentes à tradição da escultura, como o ferro. Por esse caminho está dado qual é o conceito de arte com que se está trabalhando: a Arte é – passa a ser – aquilo que é proposto pelo artista como tal, um objeto por ele eleito como objeto de arte. Resta-nos, espectadores daquele objeto, tentar achá-lo, localizá-lo no *continuum* da arte e suas discussões: essa base que é retirada tornou-se desnecessária pela própria arquitetura interna da peça. Construção que, num sentido, radicaliza a construção de Giacometti no seu embate com a força da gravidade. O trabalho estabelece um equilíbrio interno mais de acordo com os tempos atuais: instável, precário, no limite do seu rompimento e utiliza-se de materiais do cotidiano como o aço corten. Não são mais esculturas de mármore como o Moisés, de Michelangelo, ou moldadas em bronze como O pensador, de Rodin. Seus materiais são retirados do cotidiano contemporâneo. Alguns – caso do aço corten – surgidos, a partir do século XIX, para atender novas necessidades como a dos trilhos de ferrovias ou as da construção civil de uma Nova York de arranha-céus de aço.

Por analogia com esta escultura, estamos também sem uma base que circunscreva o nosso espaço, nos apoie e de pistas para nossa apreciação. Estamos colocados, também em um regime de total desconhecimento: a figura da Vênus por nós reconhecível, com seu corpo e textura de mármore a lembrar-nos de nosso corpo e pele, se transformou numa chapa de superfície rugosa e sem espessura. A operação artística de Resende promove uma ruptura, temos que nos repensar, produzir novos entendimentos diante desta figura monumental e simultaneamente frágil. Todo nosso campo de conhecimento é inútil; desorientados, entramos em parafuso e procuramos nos reequilibrar. Usando a terminologia de Fabio Herrmann (2003, p. 71): o campo rompeu-se e resulta o vórtice, estes “sentimentos vagos de perder o pé e afundar-se em si mesmo, de despersonalização e auto-desconhecimento, de estranheza”.

Numa escultura de Resende, sem título, de 1985 – uma grande placa de chumbo disposta verticalmente e sustentada por uma estrutura de ferro em forma de L, cujo apoio vertical está somente de um dos lados – ocorre uma deformação pelas qualidades intrínsecas ao próprio material, como seu peso, sua maleabilidade. O chumbo não é um material que se estabiliza, ele é frágil, extremamente suscetível tanto ao tempo que passa, quanto a uma ação do tempo em termos físicos: ele se deforma. O chumbo tem uma baixa temperatura de fusão e a variação de temperatura o altera.

Resende em outro trabalho, que consiste de uma cuba rasa e um tubo de vidro, verteu estanho derretido através do tubo, o estanho espalhava-se pela cuba e em contato com o ar se solidificava, o que ia ocorrendo ao longo de todo o seu percurso, resultando numa articulação entre a base e a parte vertical do trabalho.

Vale citar mais outra escultura de Resende feita de enormes ampolas de vidro, com mais ou menos dois metros ou dois metros e meio de altura, que continham líquidos de diferentes densidades e imiscíveis. Ainda, em outro trabalho, exposto em uma das Bienais de São Paulo, Resende utilizou um fardo de apara de papel destinado a reciclagem, exatamente como produzido pela indústria, irônica e intitulada *Giacometti Sentado*.

Olhar essas obras sugere uma questão que é a do limite entre o interno e o externo, esse limite do equilíbrio, essa película extremamente delicada que a qualquer momento pode se romper. Esses trabalhos, constituídos por materiais ao mesmo tempo tão densos e rígidos, paradoxalmente, mostram sua fragilidade, pois a um toque podem desequilibrar-se e desabar. São esculturas produzidas com materiais que nos circundam cotidianamente e que nos surpreendem com o novo olhar que cada trabalho nos faz dele ter.

Somos remetidos às nossas sensações mais íntimas. No caso do vidro das ampolas se romperem, todo seu conteúdo se espalhará pelo espaço, inundando todo o espaço circundante. O interior se transformará em exterior. O contido se expandirá. Como também no caso dos fardos de papel: a forma contida das tiras de papel se tornarão um amontoado disforme esparramado pelo espaço.

Ora, a figura clássica da Vênus pode ser copiada para se tornar manequim de uma vitrine contemporânea a seduzir os passantes na sua permanente exposição: corpo desnudo, com seus braços postos de lado, a aguardar as vestes da próxima coleção. Nesse caso, faz-se a tentativa de integrar a imagem da Vênus danificada – como diz Peter Fuller (1980/1983), apoiando-se na psicanálise kleiniana – como objeto frágil e instável. Trata-se de uma integração, como proposta pela psicanalista inglesa Hanna Segal, das partes cindidas, algumas vezes explodidas de maneira irreversível. Vale lembrar a imagem da bailarina que no seu passo tem seu tronco sustentado verticalmente pelo posicionamento das pernas ao longo do chão, formando uma linha. Imagem do ballet clássico numa alusão à busca de perfeição e controle sobre os corpos. Contemporaneamente, essa fixidez é impensável, nosso equilíbrio é precário, estamos numa passagem, num instante. Estar no mundo é não poder esquecer essa fragilidade, essa precariedade – lembrança que a arte contemporânea, em particular, a obra de Resende faz questão de nos reforçar.

Bibliografia

- Cauquelin, A. (2005). *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- Duchamp, M. (1969). *Notes and projects for The Large Glass. Selected, ordered, and with an introduction by Arturo Schwarz*. London: Thames and Hudson.

- Frayze-Pereira, João A. (2006). *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Fuller, P. (1983). *Arte e psicanálise*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- d'Harnoncourt, A. and McShine, K. (Edited by). (1973). *Marcel Duchamp*. New York: The Museum of Modern Art.
- Herrmann, F. (2003). *Clínica psicanalítica: a arte da interpretação*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (2005). *Clínica extensa: a arte da interpretação*. In: Barone, L. (coord.) *A Psicanálise e a clínica extensa – III Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos por Escrito* São Paulo: Casa do Psicólogo, pp. 17-31.
- Resende, J. (2004). *José Resende*. Texto: Patricia Corrêa. São Paulo: Cosac & Naify.
- Segal, H. (1993). *Sonho, fantasia e arte*. Rio de Janeiro: Imago.

Recebido: 28 de julho de 2013.

Aprovado: 14 de novembro de 2013.