



Passos no Gerúndio - Aspectos Criativos e Estéticos em *O Equilibrista*

Sérgio Eduardo Lima Prudente
sergio_prudente@yahoo.com.br

Doutorando em Psicologia Social (Núcleo de Psicanálise e Política) pela PUC-SP
Mestre em Psicologia Clínica pela PUC-SP
Pesquisa realizada com apoio da Fapesp

Resumo:

Neste ensaio, tomando como ponto articulador dois quadros de Van Gogh, chego ao filme *O equilibrista* a fim de estabelecer um percurso que evidencie o processo criativo da arte dentro de uma concepção estética ligada à psicanálise. No panorama apresentado se assenta um enlaçamento engendrado pelo objeto artístico ou transformador que coloca em destaque uma forma de pensar para além da personalidade precipitada no Eu como instância auto-enunciadora. Neste caminho algumas questões surgem como elementos fundamentais na arte como o Duplo, o descentramento do Eu, as pulsões e seus destinos sintomáticos e criativos, e uma concepção de Belo que comporta o trágico e o terrível como faces de uma noção de beleza mais ampla, visceral e humana.

Palavras-chave: arte; belo; *O Equilibrista*; duplo; ilusão; Phillippe Petit.

Abstract:

*In this essay, using as articulating points two paintings of Van Gogh, I get to film *Man on Wire* in order to establish a route to highlight the creative process of art within an aesthetic conception linked to psychoanalysis. In the panorama presented, it is based a bonding engendered by the art object or processor that puts emphasis on thinking beyond the personality on Ego, rushed in a body of self-statements. In this way, a number of issues emerge as key elements in the art with the double, the decentering of the self, the instincts and their symptomatic and creative destinations and the beauty that holds the tragic and terrible as faces of a broader notion of beauty, visceral and human.*

Keywords: art; beauty; *Man on Wire*; double; illusion; Phillippe Petit.

Apresentação

“Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos obtidos em arte. Confesso isto a fim de me assegurar da indulgência do leitor para a tentativa que aqui me propus.” (Moisés de Michelangelo, FREUD, vol XIII).

Tomo emprestado nada menos que a declaração de Freud para servir como minha própria advertência a respeito da falta de conhecimento sobre arte. Tentei, nas linhas que se seguem, produzir algo dentro das limitações, referências, e impressões que circunscrevem um olhar para o tema. O esforço, neste texto, foi encontrar saídas que conciliassem as dificuldades com as causas dos interesses pelo tema, pelo objeto, e pelos autores. Estes últimos, considero verdadeiros companheiros de caminhada aos quais peço auxílio, discuto, discordo, concordo, e continuo...

Que ligações podemos fazer entre a interpretação precisa de Azieuv (1985) sobre o quadro *O quarto em Arles* de Van Gogh, que não me deixa alternativas a não ser olhar ali a presença da ausência da pessoa Van Gogh em um quarto incomodamente convencional, e um homem solto no imenso vazio entre as duas torres da Nortre Dame e do World Trade Center?

Que ligações podemos fazer entre a corda frouxa e o semblante indiferente de *La berceuse* (Canção de ninar) diante do berço ausente na cena e um cabo esticado onde se aventura um homem que invade a cena através do absurdo?

Inicialmente gostaria de esclarecer que este texto é um ensaio. Por uma questão metodológica, este tipo de texto – ensaio – facilita escrever sobre uma experiência estética em um meio acadêmico. Por sua natureza mais livre, reflexiva e ao mesmo tempo didática, o ensaio permite a livre articulação de idéias e sínteses teóricas sem a rigidez convencional do texto acadêmico e do esmero do trabalho, da inspiração e da técnica do poeta. Portanto, esta escolha foi uma estratégia para lidar com as limitações deste autor ante a árdua tarefa de expor em palavras o “gato de chumbo com pés de plumas”¹ que dá forma a angústia que o tema suscita.

Resolvemos partir de um ponto comum e traçar um caminho paralelo a este ponto de modo a permitir fazer associações próprias. Deste modo, optei pela obra de Van Gogh, principalmente dos quadros *O quarto em Arles* e *La berceuse* pela força sugestiva que eles possuem e que fazem ainda mais sentido depois das colocações de Anzieuv.

Porém, este foi apenas o ponto de partida, pois a escolha se deu posteriormente, quando da visualização do que realmente se poderia fazer nesse trabalho. Foi aí que a figura do equilibrista retornou como presença. Para melhor situá-los é necessário um panorama geral de *O Equilibrista*. Qualquer descrição do filme neste texto será mera tentativa malograda de

¹ Esta figura é usada por Reinaldo Morais no livro *Tanto Faz* para descrever a experiência de angústia. Enquanto um amigo seu a descrevia como o momento em que se vira e encontra um urso imenso que delicadamente tocava, por trás, seu ombro, Reinaldo prefere dizer que a angústia é como um gato de chumbo com patas de plumas que passeia em seu peito.

descrever uma experiência, portanto, reservamo-nos aqui a fazer descrições mínimas e gerais e a propor ao leitor que assista o filme.

O Equilibrista, (*Man on wire*) de 2008, é um documentário, dirigido por James Marsh, sobre as façanhas do equilibrista Philippe Petit pela sua arte. O fio condutor da narrativa sustenta-se na obstinação de Philippe pelo equilíbrio em cabos suspensos. Dentre as apresentações, atravessou as torres da catedral de Nore Dame e da ponte Harbour, na Austrália. Mas o artista vislumbrava o que seria a grande proeza de sua obra, atravessar as torres gêmeas do WTC. Em 1974 depois de um trabalhoso e complexo plano arquitetado por uma equipe composta por seus amigos e sua namorada, Philippe consegue “passear” durante 45 minutos entre as torres; o espetáculo suspenso a 450 metros de altura mobilizou toda cidade de Nova York incluindo a polícia, que logo tentou capturar Philippe, mas na impossibilidade de encontrar um agente corajoso bastante para tirá-lo dali, teve que assistir o artista por longos minutos enquanto ele ia e voltava, deitava e levantava no cabo de aço. Após se cansar, Philippe se entrega, é detido, mas posteriormente é solto.

Dito isso, iniciaremos por um fato interessante. Tratamos aqui de um documentário sobre um artista performático, portanto, podemos considerar que temos em mão uma obra sobre uma obra. Luís Cláudio Figueiredo² fala-nos da capacidade de uma obra de arte instalar-se no espectador, provavelmente a de Philippe Petit instalou-se no diretor do filme, mas este, a partir do parasita que se alojou em seu espírito, produziu uma nova obra, um documentário que por si só alcança o estatuto de arte.

Aliás, a noção de instalação que o professor Luís Cláudio Figueiredo trouxe para a psicanálise é muito precisa como meio de pensar aspectos fundamentais no filme. Esta modalidade de obra de arte é a própria arte do equilibrista, do cabo suspenso fixado por outros cabos aos suportes nos quais todos os cabo são amarrados – torres gêmeas, por exemplo -, tudo isso forma uma instalação onde o artista põe seu corpo e disposição de espírito como parte do conjunto. Entretanto, de acordo com as narrativas, a instalação não se resume somente a este conjunto, mas a todo o aparato logístico usado e principalmente as pessoas envolvidas que claramente foram transformadas de maneira indelével pela experiência do *homem no cabo*.

As imagens do homem no cabo, que poderíamos chamar também de homem no ar, marcam pela sua suspensão no nada. Mesmo nas imagens em que o cabo é aparente, a vertigem da idéia de soltura e deriva no nada é impressionante. Por sinal, ele sempre se apresentava em trajes de cor preta que, na perspectiva dos transeuntes, se destacava do azul do céu como um minúsculo homem andando no meio do nada – pois, pela distância, não dava para ver o cabo – entre colossos arquitetônicos rígidos.

Consideramos a palavra vertigem – palavra que entre alguns significados destacamos o de desfalecimento, perda do autocontrole, ou mesmo loucura – precisa para descrever a

² FIGUEIREDO, Luís Cláudio. *A Interpretação psicanalítica: clínica e formações da cultura*. Curso proferido no primeiro semestre de 2011 no departamento de pós-graduação em psicologia clínica (Núcleo de método clínico e formações da cultura) da PUC-SP.

experiência diante da performance do equilibrista. O limite entre obra e morte, sugerido facilmente pelo cabo que o separa da morte como uma espécie de “linha da vida”, revela um duplo concupiscente entre o controle de nossa realidade e o movente pulsional que “procura provar ao ego que ele não é senhor nem mesmo em sua própria casa.” (Freud, 1917, p. 336).

A Experiência, a vertigem e o Gerúndio

Mas de que trata essa experiência? Lembro de um aforismo de Nietzsche que traz uma imagem poderosa, a qual pode nos auxiliar:

“Ilusório, porém firme. – assim como, para passar junto a um princípio ou cruzar uma frágil ponte sobre um rio profundo, necessitamos de um corrimão, não para nos agarrar a ele - pois logo se romperia conosco -, mas para despertar na visão a idéia da segurança, assim também precisamos, quando jovens, de pessoas que inconscientemente nos prestem o serviço daquele corrimão. É verdade que elas não nos ajudariam, se realmente nos apoiássemos nelas em caso de perigo, mas dão a impressão tranqüilizadora de que há uma proteção ao lado (os pais, professores e amigos, por exemplo, tais como são normalmente os três).” (NIETZSCHE, 2005, § 600)

Neste aforismo, Nietzsche fornece-nos alguns elementos para pensar. O rio profundo, logo de início, nos conota uma vertigem, uma iminência de perigo ou morte ante a algo desmedidamente (rio profundo) mais poderoso que nós mesmos. A frágil ponte ou um princípio é o que nos resta para lidar com esse Outro que a qualquer momento pode nos engolir. No entanto, a frágil ponte possui um atributo que nos fornece uma ilusão, o corrimão, que nos dá idéia de segurança, mesmo que falsa, pois ele logo se romperia caso nos apoiássemos nele na hipótese de perigo. Este corrimão, para Nietzsche, está em pais, professores, amigos.

No aforismo 19 de *Além do Bem e do Mal*, encontraremos o “eu” como um conceito sintético responsável por conclusões errôneas. Neste sentido, podemos aproximar o eu ao corrimão da frágil ponte, na medida em que ele dá a ilusão de segurança como suporte da vontade que impulsiona a travessia, e suporte dos afetos que fustigam o homem que faz a passagem. Esta ilusão construída com a matéria prima do olhar e do corpo, que negociam soluções de compromisso que deixam o tempo todo um “algo de fora”.

A obra de arte parece surtir um efeito de exceção. Nela, o que olhamos não se ancora em nenhuma realidade objetiva de avaliações do juízo; no entanto, é algo que se comunica subjetivamente com o olhar do expectador. Nesta comunicação que, a princípio, parece inexplicável e muitas vezes arrebatadora, reside a concepção estética de uma tradição filosófica que coloca a forma do Belo como sublime, na metafísica da pura forma transcendental da idéia (Platão) ou da Razão Pura (Kant), que a arte pretensamente se serve. Isto Nietzsche já apontou como falho. Para ele, toda arte é dotada de interesse sexual³.

Na psicanálise, o sonho como realização de desejo serve da mesma forma que a crítica de Nietzsche. Mais ainda, o além do princípio do prazer torna o além metafísico uma falácia

3 Cf. aforismo 06 da terceira dissertação da Genealogia da Moral.

que torna seus próprios olhos incapazes de enxergar o chão em que pisa. A camada inconsciente onde imagens/representações alcançam a superfície da forma em que se estrutura, mantém-se *Isso*, ou seja, numa impessoalidade de movimento pulsional que resiste a se colocar como pessoa, que resiste ao pronome pessoal – *Eu* –, e cuja alteridade como personalidade não existe, onde só existem os objetos que deslocam e se condensam.

O artista criador conserva justamente isso, o arcaísmo que resiste a lógica formal que a consciência alcança como maneira de lidar com real. Ou melhor, uma lógica que transforma o real em realidade.

A repetição que força o impulso primitivo além do princípio do prazer é o móbil do artista. O clamor inexplicável que não deixa escolha a um sujeito lógico cujo juízo é coadjuvante da experiência.

A aparente tentativa de suicídio do equilibrista, mais do que controlada, é tornada brincadeira, *Lustspiel* ou *Trauerspiel* (brincadeira prazerosa/cômica ou brincadeira trágica/lutuosa) (FREUD, 1908 [1907]) com o próprio drama da vida, com a própria defesa em relação à perdição desamparada que o humano experimenta ao entrar na linguagem. Dessa forma, há um retorno, ou melhor, um movimento de *eterno retorno*⁴ no ato do equilibrista, que como um herói trágico enfrenta o inexorável destino com coragem e afirma, para além de qualquer valor, sua ação. Falo em valor propositalmente. A arte, conceito que praticamente não tem consenso, sofre de classificações que vão desde belas-artes à arte popular. Isto ocorre até que um artista rompa com a reificação momentânea do mercado dos gostos e deixe os incautos a mercê da *vontade de representação* assexuada que os conceitos impõem.

O Belo, onde poderíamos colocar também o “Bem supremo”, apresenta-se com este caráter que alia prazer à dor para além de significações coerentes que as faculdades do entendimento alcançam. O aparente “além de si” é o que se conforma como uma relação ao si mesmo.

“Forma” para nós aqui é uma palavra crucial. Dela trata-se a emergência do inconsciente – chiste, ato falho, sintoma, e sonhos. Elementos em que não podemos firmar nossos pés como em um solo consistente, mas que, nem por isso, deixam de ter importância fundamental justamente pela forma que se apresenta. A forma apodera-se do real tornando o mundo tangível, visível, mas não sem turbulência.

O gesto de se equilibrar em um cabo é aparentemente tolo, qualquer artista de circo faz semelhante. Mas, no caso do equilibrista, há um êxito de uma instalação que consegue estabelecer uma forma extraordinária. A forma, ou a estrutura de sua arte não é simplesmente recor-

4 A idéia de *eterno retorno* é central na obra de Nietzsche. Dela depende a consciência de força do homem que transvalora os valores morais. Nietzsche considera essa idéia fundamental para pensarmos um princípio de Constancia da energia. Isto implica em um deslocamento da noção de tempo, pois a realidade deixa de ter um objetivo a ser cumprido. Neste sentido, o devir se transmuta em variações que fazem com que o que se repete não seja como um dia foi. No entanto, se tudo retorna eternamente, o prazer/desprazer, tristeza/alegria, belo/feio, tornam-se pólos de uma constante busca de excelência (*Areté*) que o homem opera afirmando a vida como *vontade de poder*. O *eterno retorno* consiste em buscar a criação na destruição; só nessa complementação que podemos transcender e reafirmar a vida em detrimento dos valores que negam a vida (ideais ascéticos).

tada do mundo. Lidar com a forma deste modo é excluir o sujeito da estrutura, coisa que Lacan se contrapôs ao incluir um processo dialético na estrutura do sujeito. Sem entrar em querelas conceituais específicas, recorro a Lacan para tentar mostrar como o equilibrista tem o efeito de ruptura ao colocar esta forma diante das contingências do mundo (os locais escolhidos, a maneira como as pessoas desses locais lidam com aquilo, o cotidiano dessas pessoas, o *non-sense* do ato, a morte, a transgressão, etc.). O impossível, inefável e inesperado de uma forma, na qual está sustentada a vida humana, no caso a própria vida do artista, é uma espécie de contradição dialética que abala as identificações que resguardam narcisicamente os sujeitos.

A vertigem que o Eu sente diante do Real, diante do vazio representacional precedente da angústia de despedaçamento e morte (também como irrepresentável), coloca-se de maneira concupiscente com a brincadeira, o controle. Nietzsche diria para nós que o *apolíneo* e o *dionisíaco*, neste caso, brincam em tensão quase insustentável, mas brincam e amam brincar por que este é o próprio espírito trágico da vida como obra de arte. Sim! Literalmente, temos a vida como obra de *arte*, pois ao produzir sua obra, o equilibrista não destaca de si um objeto, como o documentário o é, ele – o equilibrista – é parte de sua própria instalação, seu corpo, sua vida estão colocadas em jogo em sua arte e isto é condição para o efeito que ela causa.

A heresia dos que recorremos aqui (Nietzsche e Freud, os maiores hereges) é tornar o Belo sexualizado, como tentativa de realização de desejo, poluição trágica da *Hybris*. Nisto consiste a intensidade da arte como produção e experiência, pois ela vai até o fundo pulsional do sujeito que, contraditoriamente, desliza na superfície da forma.

A tensão entre *apolíneo* e *dionisíaco*, que em seu limite nos leva a angústia da quase ruptura, é também a volúpia que os faz dançar com o duplo.

A instauração do duplo, uma imagem especular⁵, engendra um processo anterior à consciência que se reconhece no reflexo ou sombra, projetada no sonho, na alucinação, na representação pintada ou esculpida, fetichizada, totemizada, sublimada nas crenças, cultos e ritos das religiões primitivas. A imagem como reflexo e os princípios do seu poder possuem uma origem primária. A arte, desde o início, permite ao homem assumir sua humanidade com recursos ligados permanentemente às conjunções do imaginário através da sublimação. Esse drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência à antecipação que apanha o sujeito na identificação espacial.

Enquanto Van Gogh tentava inventar uma imagem de si em que poderia ancorar-se imaginariamente, o equilibrista brincava com a própria imagem de si como que rindo da tensão entre o que se apresenta de si e o duplo como lugar onde esta imagem se perde. Neste caso, a tensão, que normalmente tem como resultado a angústia, vira o móbil da coragem diante da faceta trágica do humano e lida com um gozo de modo a este não ser mortífero, mas sim como

⁵ Conforme a imagem constitutiva da função do Eu refletida no espelho de acordo com o *Estádio do espelho* (1949) escrito por Jacques Lacan.

um *bricoleur*, uma brincadeira com o gozo. A noção de *gaió* issaber⁶ que Lacan apresenta pode nos auxiliar aqui, ela fala de uma virtude que não absolve ninguém do pecado. Esta virtude manifestada no *gaió* issaber consiste em não fisgar o sentido, não compreender, mas resvalar tão perto possível sem ter que colar nele. O *gaió* issaber é queda que goza com o deciframento.

Se alçar a altura vertiginosa e certamente mortal, desloca a própria paralaxe⁷ identificatória do eu-ideal/ideal-de-eu e o duplo do Real. Em Rosset (1988) encontramos a idéia de que, na recusa, o real, seu retorno, se dá com mais força. O filósofo faz esta observação em virtude do antigo adágio estoíco segundo o qual ‘o destino guia aquele que consente e arrasta aquele que recusa (1988, p. 68). Portanto:

“Não se escapa ao destino’ significa simplesmente que não se escapa ao real. O que é e não pode não ser. [...] O que existe é sempre unívoco: na borda do real, seja o acontecimento favorável ou desfavorável, os duplos se dissipam por encantamento ou maldição.” (ROSSET, 1988, p. 38)

Paradoxalmente, a morte passa a ser sentida como mais terrível neste momento, afinal, “morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu”: “o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não existência” neste mundo, nesta vida. (Rosset, 1988, p.64). A ex-namorada de Petit comentou: “Ele tinha, nos olhos, uma espécie de loucura, uma fúria. Qualquer coisa como: ‘Vou fazer isso, não importa o que acontecerá, o momento é esse’. E me abraçou, como se fosse a última vez.” E o próprio Petit completou: “Se eu morrer... Que morte mais bonita... Morrer fazendo aquilo que amo.”

O recalque participa desse processo pressionando o desejo e sua não satisfação, todavia, o que está em jogo não é sua realização pactuando com o mundo. A criação realiza-se no e pelo artista através dos impulsos imperativos das forças do *Isso*. O *pathós* do artista, diferentemente do patológico do doente, não regressa ao infantil, nem condensa gozo em um nó significante, em que o recalque dá conta produzindo sintoma. Tal *pathós* permite ao vivido elevar-se a uma forma que pode ser apreendida, abrindo uma nova via que não as habituais formas de satisfação do desejo. Esta forma não aspira a nenhuma finalidade, é a cifração do gozo (e não sua decifração). Aqui entendemos o espanto e o incômodo do equilibrista ao ser perguntado pelos americanos pragmáticos sobre o “porquê” de sua façanha.

Ele lhe disse por que o fez?

- Não.

-Por que é que fez isto?

-explicarei mais tarde.

‘Por quê? Por quê?’

6 O *Gaió issaber* que Lacan apresenta em *Televisão* é uma colusão entre as noções de *Gaió* Saber nietzscheano, o *Isso*, e o amor romântico.

7 Deslocamento aparente de um objeto quando se muda o ponto de observação.

É uma forma, novamente, na minha perspectiva da América, é uma pergunta tipicamente americana.

Fiz algo de magnífico, de misterioso, e me perguntam um banal: ‘Por quê?’

E a beleza de tudo isto era que eu não tinha uma razão.

Por que é que fez isto?

É a milésima vez que me perguntam. Não há qualquer razão.

É disto que vem o encanto estético que, antes de ser tomado por uma racionalidade, arrebatava o artista ou aquele que olha e usufrui (goza). Neste momento as interdições, leis, sentidos ficam suspensos no momento em que o tempo lógico aponta para a forma ainda vazia das significações. O tempo transforma-se em um tempo dilatado dentro do tempo, que coloca um insuportável que faz com que a pessoa se interogue, problematize em um lugar no *entre*, no *nenhum lugar*.

Momento este presente no conto *Fio das Missangas* de Mia Couto que narra o instante do suicídio de um homem que ao se jogar de um prédio permanece *caindo* - o gerúndio aqui é fundamental -, enquanto as pessoas embaixo seguem com suas vidas. Ao perceberem o homem *caindo*, elas chamam a polícia e bombeiros, que, ao chegarem, também permanecem ali vendo o homem *caindo*. O gerúndio é um tempo verbal interessante porque não se completa em ato, não era alguém que se suicidava, normalmente quando se suicida o ato está completo. Por isso é surpreendente que no conto haja o aviso para um amigo na forma de “olha seu amigo tá se suicidando”, “ele falou como ele morreu já?” Por que ninguém fica se suicidando! É um tempo dentro do tempo, um corte que desloca para o descentramento do sujeito dentro de um espaço infinito dentro de si mesmo.

A criação, para meu propósito, está na *erotologia* que buscamos como prisma. Uma aptidão erótica fundamental onde a distância entre o amor primordial do primeiro encontro com o outro (*nebenmensch*) e o mecanismo das identificações que orienta a libido nas coordenadas do que Lacan (1959-1960) conceituou como *Das Ding*.

Nesta relação, onde o erotismo se liga ao Eu e este ao espírito (chamo de espírito desde a razão da cultura, até as formas de ser, subjetividades, e ainda a no sentido religioso da palavra espiritualidade), assume-se um elemento ascético (lembremo-nos dos ideais ascéticos de que Nietzsche fala), que na relação com o corpo comanda uma renúncia ao prazer.

Por esta via, na medida em que a *erotologia* do artista cria uma realidade, ou um objeto de realidade singular, ele é o próprio Deus do seu mundo. Nietzsche é um autor que nos auxilia a compreender o tênue limite entre a criação artística e a experiência do corpo. O filósofo se refere à arte em um primeiro momento (*Nascimento da tragédia*) com uma concepção trágica que propõe encarar a vida como obra de arte, mais tarde (*Caso Wagner*) refere-se à estética como uma fisiologia aplicada e em outro momento (*Genealogia da moral*) complementa se referindo a uma fisiologia da estética.

A concentração do equilibrista é destacada pelos amigos que integraram a instalação. Sua experiência corporal quase sonambúlica onde “Petit” desaparece e se torna obra com todo aparato, contingências, e vidas que se ligaram à instalação. Seu estado impressiona pelo caráter de unicidade que plasma a experiência do corpo ao mundo constituindo uma nova realidade na forma de obra.

Na vida corriqueira, a ilusão de controle do Eu mantém o sujeito em submissão às pressões do real, as identificações sustentam a identidade que dá uma idéia de consciência de si coerente e adequada diante das investidas do inconsciente. O perigo da submissão é o aprisionamento da forma. Disto temos, por exemplo, a fantasia como recurso imaginário ante ao real. Por este princípio a forma aprisiona, ameaça a margem de liberdade da estrutura que constitui o sujeito. Rosset nos ajuda a pensar sobre isso ao dizer que “A assunção jubilosa de si mesmo, a presença verdadeira de si para si mesmo, implica necessariamente a renúncia ao espetáculo de sua própria imagem. Porque a imagem, aqui, mata o modelo. No fundo, o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dá preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar: ele só ama a sua representação” (ROSSET, 1988, p.77).

Um eu que é o Outro, como diria Lacan, por ser na consistência deste que o Eu garante sua ilusão. Ao dizer que o equilibrista desloca a paralaxe, aponto para a exposição do inverso da falsa evidência de si que vem do olhar do Outro. Ou melhor, para o atravessamento do véu da garantia da vida em que o Eu se sustenta. Nietzsche diz que esse Eu é “juízo sintético ilusório” responsável por conclusões errôneas. Como foi dito, podemos aproximar o eu ao corrimão da frágil ponte, na medida em que ele dá a ilusão de segurança como suporte da vontade que impulsiona a travessia e suporte dos afetos. No entanto, não estou aqui fazendo campanha contra o Eu, nem Nietzsche, muito menos Lacan encontramos isso, penso que é justamente a perda do suporte de um Eu que levou Van Gogh ao suicídio, entretanto, a balança entre o Eu e o duplo, ou Real, ou com qualquer outra instância ou registro que se queira colocar no lugar do irrepresentável, é um aspecto que há muito intriga pensadores e que já estava lá, há muito tempo, na arte. Ou seja, a *Litotes*⁸ identificatória e existencial cuja sexualidade é o maior impulsor do movimento da vida ou da mortificação desta.

No caso do artista, no momento da criação, este real coloca-se na realidade da obra a serviço da expressão. O artista que, de certa forma, brinca de Deus, é também e ao mesmo tempo obediente a este Deus, ele mesmo. Arte existe como criação substitutiva a resignação em face às forças mágicas que podem também culminar no domínio religioso. Um caminho

8 Chamo atenção para autores estudam ou usam a Litotes como Vladimir Jankélévitch e Clément Rosset. Este último, em *O princípio de crueldade*, tem uma posição muito interessante em que apresenta uma afirmação na negação como modo de lidar com o Real e seu Duplo, isto implica em uma revisão lógica que normalmente opõe negatividade e positividade. Rosset, desta forma, diferencia afirmação de positividade e propõe a afirmação como uma característica da negatividade. Na psicanálise a Litotes é amplamente usada por Lacan. Em toda sua obra é atravessada pelo uso desta figura de linguagem onde podemos encontrar noções cruciais como o “sujeito não é sem o falo”, ou a “verdade não toda”, “a angústia não é sem objeto”, etc. O uso da Litotes por Lacan marca uma função lógica em que se sugere ou se constitui algo pela negação do seu contrário. Nisto se assenta a sexuação, a constituição do sujeito, e o Ics estruturado como linguagem como aspectos que no sujeito deixa algo escapar, algo este que é fundamental para a psicanálise.

distingue-se do outro pelo caráter de alienação que a religião mantém ao líder/pai/*numen*, enquanto a arte abre-se para ação produtora de uma forma que se destaca como obra. O que temos então é algo que se furta à totalidade humana mais além da estrutura, ou melhor, é a inclusão da incidência disso que escapa a estrutura e que faz dele meio de expressão do movente. A arte ao subtrair-se da totalidade, emancipa-se, mas não é sem isso. Ela não é sem o artista, mas não é o artista, ela leva algo dele, mas o faz sendo independente. A arte é objeto que revela a queda de objeto.

Nesta mesma linha, Freud já sugeria uma estética que derrubava as utopias da pura forma. O próprio super-eu já denuncia isso, na medida em que encarna uma identificação primária e a agressividade do *Isso*. A implicação estética deste aspecto é como qualquer forma que remeta a perfeição da pura coincidência identificatória, ao mesmo tempo fustigada e movida pela agressividade das moções do *Isso*. Neste sentido, Freud segue a crítica nietzschiana, a estética transcendental que dessexualiza a forma retirando o “interesse sexual” da obra do artista. Assim, o Eu torna-se um campo sempre minado onde Lei e desejo mantêm uma concupiscência instável e contraditória que parece ser a melhor matéria prima para os artistas.

O artista como tal, pode se afastar do *olhar-se* humanizado e *ver* de um outro ponto longínquo onde poucos conseguem se aventurar. Ir tão longe é tarefa para poucos, lá onde o caráter trágico da vida encara a ameaça, o limite da morte, a loucura, o duplo revelado nos limites da fragilidade egóica. Ser criador, Deus, não garante salvação nem redenção, portanto, o artista está por conta própria em sua aventura.

Rosset observa que questões do tipo ‘Quem sou eu realmente?’ ou ‘O que eu realmente faço’ são sempre um freio ante a existência e a atividade. Se ao nadar me pergunto em que consiste a natação, afundo. Se ao dançar me pergunto em que consiste a dança, caio no chão. Se sou Strawinski trabalhando e me pergunto quem é Strawinski e em que consiste seu estilo, minha partição em curso de elaboração se interrompe imediatamente. Em suma, o exercício da vida implica uma certa inconsciência que poderíamos definir como uma não preocupação ‘quanto a si’.

É neste sentido que Petit não é Petit, nem mesmo O equilibrista, ao andar suspenso a 450 metros de altura ele É! Pura ação sem predicados que precipitem a pessoalidade do sujeito. Ele É na medida em que podemos pensar em uma *Areté*, uma excelência da ação que, em sua realização, une força/ação da experiência trágica do herói diante de seu destino. Por sinal, ao considerar que morrer realizando sua obra seria a melhor forma possível, Petit revela seu *amor fati* (amor ao destino). Que encerra em si mesmo o eterno retorno afirmando a coragem heróica diante da vertigem, do perigo, em amor à vida como ação, como obra de arte.

Conclusão

A obra pode arrebatrar o artista em sua realidade. Talvez Van Gogh encontrasse em seus auto-retratos justamente uma realidade própria, coisa que não tinha, pois o projeto identificatório no qual foi imerso era o do primeiro filho de seus pais, Vincent, morto um ano antes do seu nascimento. Talvez o arrebatamento da realidade da obra tenha revelado um real em que

sua ausência era a Coisa como concreta, talvez... Sua obra tomou vida, mas o artista se quebrou, sucumbiu. Silenciosamente, a paz e o desespero repousam em seu quarto. Sem corpo, sem presença. Esta incidência do terrível tem outra textura com o equilibrista. Sua instalação é um encontro com o terrível, com a morte, com o real. O é justamente por seu corpo estar ali. A corda frouxa e o olhar indiferente da senhora em *La berceuse* ganham uma versão de corda tensa que suporta a tensão vida/morte, arte/catástrofe, lei/transgressão diante do olhar atônito e extasiado de todos. Se instalar-se no vazio permite brincar no próprio vazio da falta de garantias, excitar o corpo ao máximo e usufruir⁹ sem a mortificação do sentido.

A estética, ou fisiologia da estética, não é mais a do Belo como entendia os metafísicos. Pelo contrário, o belo encerra em si mesmo o terrível, o feio e o ameaçador que parte da totalidade humana e segue *sendo*, sem ser, para *tornar-se o que se é*. Este é o efeito que *O Equilibrista* causou com a beleza de sua instalação.

Por isso, gostaria de finalizar com uma definição de Belo dada por Rainer Maria-Rilke em *Elegias de Duíno* e lembrada por Lou-Andréas Salomé em sua *Carta aberta a Freud*:

Porque o Belo é

apenas a sedução do Terrível; é muito justo que a suportemos.

E, se nós o admiramos tanto, é para que ele,

friamente, não se digne A nos destruir. (ANDREAS-SALOMÉ, 2001, p.114).

Referências:

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Carta aberta a Freud*. São Paulo: Landy Editora, 2001.

Anzieu, D. (1985) "La chambre morte de Van Gogh". *Le travail de l'inconscient*. Paris,

Dunod.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. *A Interpretação psicanalítica: clínica e formações da cultura*. Curso proferido no primeiro semestre de 2011 no departamento de pós-graduação em psicologia clínica (Núcleo de método clínico e formações da cultura) da PUC-SP.

FREUD, Sigmund. (1972). Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.

9 Usufruto é uma das definições de Gozo que encontramos na obra de Lacan, mais precisamente a partir do Seminário *mais, ainda...*

_____. (1908[1907]) *Escritores criativos e devaneios*, v. IX.

_____. (1913) *Moisés de Michelangelo*, v. XIII.

_____. (1916-1917)[1915-1917] *Conferências introdutórias sobre psicanálise: conferência XVIII*.v. XVI.

LACAN, J. (1949[1936]) O estádio do espelho como formador da função do eu. In. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, J. (1973) Televisão. In. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, J. *O Seminário. Livro VII. A Ética da Psicanálise*. (1959-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

NIETZSCHE, W. F. *Humano demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, W. F. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ROSSET, C. *O Real e seu Duplo*. São Paulo: L&PM Editores S/A, 1988.

Como citar este artigo

PRUDENTE, Sérgio Eduardo Lima. Passos no Gerúndio - Aspectos Criativos e Estéticos em O Equilibrista. *Tessituras & Criação*. [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/tessituras>>. Acesso em dia/mês/ano.