



André Luiz Abu-Merhy Barroso

**objeto-mancha. Notas sobre arte e
psicanálise a partir de J. Lacan**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Psicologia Clínica do Departamento
de Psicologia da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Marcus André Vieira

Rio de Janeiro

Abril de 2020



Andre Luiz Abu-Merhy Barroso

**objeto-mancha. Notas sobre arte e
psicanálise a partir de J. Lacan**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Marcus André Vieira

Orientador

Departamento de Psicologia – PUC-Rio

Profª. Tania Cristina Rivera

Departamento de Arte – UFF

Profª. Fernanda Cardoso Lopes

Museu de Arte Moderna – RJ

Rio de Janeiro, 02 de abril de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

André Luiz Abu-Merhy Barroso

Graduou-se em Psicologia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2014. Iniciou sua participação no programa de formação da Escola Letra Freudiana em 2009. Participou como artista e/ou organizador de algumas exposições coletivas. Coordena o grupo de estudos do Núcleo de Saúde Mental Casa Verde. Participa de diversos congressos, colóquios e debates na área de psicanálise, arte, nacionais e internacionais, especialmente junto ao Campo Freudiano e à Associação Mundial de Psicanálise. Atuação profissional: clínica psicanalítica e campo da Saúde Mental.

Ficha Catalográfica

Abu-Merhy Barroso, André Luiz

objeto-mancha. Notas sobre arte e psicanálise a partir de J. Lacan / André Luiz Abu-Merhy Barroso; orientador: Marcus André Vieira – 2020.

111 f.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2020.

1. Psicologia – Teses. 2. Psicanálise. 3. Arte. 4. Psicose. 5. Mancha. 6. Objeto. 7. Real. I. Vieira, Marcus André. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

À Paula, por aceitar a travessia desse percurso ao meu lado.

Agradecimentos

Ao meu orientador Marcus André Vieira, por seu brilhantismo e pela generosidade com que orientou esse trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao CNpq e ao Departamento do Programa de Pós-graduação em Psicologia da PUC-Rio, especialmente à Marcelina Andrade, pelos auxílios concedidos, e ao professor Guilherme Gutman que participou da etapa de qualificação deste trabalho.

Aos professores que aceitaram participar da Comissão Examinadora: Tania Rivera, referência teórica constante e Fernanda Lopes, amiga de longa data que este trabalho cuidou de reaproximar.

À minha filha Maria Antonia que me despertou e me ensinou a escutar.

À minha filha AnaBe que me ensinou a olhar com mais atenção para o mundo.

Ao meu filho Gael que me ensina, todo dia, a esperar pelo porvir.

À minha mãe Helena por todo cuidado e carinho.

Ao meu saudoso pai que me transmitiu o interesse pela arte.

À Nícia Maria, irmã atenta e dedicada.

À minha querida amiga Flavia Corpas que me incentivou a iniciar essa caminhada.

Ao meu grande amigo Filipe Masini pelo tamanho da amizade que sempre me ofereceu.

Ao coletivo da Casa Verde, especialmente Sonia Muller, Carmen Tourinho, Maria de Fátima Santos, Faíçal Mussi e Walter Ghelman (em memória).

Aos amigos do grupo de pesquisa Geringonça – *Bricolagens na Psicanálise*, por toda parceria e companheirismo.

Aos integrantes do Grupo Juca - Estudos de arte, pelas oportunidades e, especialmente, pelo apoio e amizade.

Resumo

Abu-Merhy Barroso, André Luiz; Vieira, Marcus André. **objeto-mancha. Notas sobre arte e psicanálise a partir de J. Lacan.** Rio de Janeiro, 2020. 111p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho estabelece um percurso na obra freudiana e no ensino de J. Lacan em torno do objeto da psicanálise e de sua relação com a arte. Nosso caminho se inicia com S.Freud, no registro da experiência, especialmente no que se refere ao texto o *Estranho* de 1919, passando pelo ensino de Lacan, notadamente nos seus *Seminários* sobre a Ética, a Angústia e em seu estudo de 1964 sobre o olhar como objeto *a* minúsculo. Durante este trajeto, fizemos contato com a obra de artistas, predominantemente visuais, o que nos confirmou a sentença de Freud, reafirmada por Lacan, segundo a qual o artista precede o psicanalista. Esta sentença estabeleceu para nós uma orientação: estudamos o conceito lacaniano de *real* e a maneira como a arte pode transmitir e ensinar ao psicanalista formas de lidar com isso que escapa e excede à articulação simbólica. Estudamos como certas imagens seriam capazes de circunscrever esse excesso em uma composição que, embora não o acomode completamente, ofereça um lugar possível a ele. Ao final, uma direção clínica distinta nos tomou a atenção e apontou para a clínica das psicoses - para além da estrutura e do objeto. Nessa etapa, o artista pode mais uma vez nos guiar a partir de um paralelo traçado entre a *invenção*, formulada por Miller e atribuída à psicose, e a construção de arranjos e soluções subjetivas singulares próximas à criação e ao fazer artístico.

Palavras-chave

Psicanálise; arte; psicose; mancha; objeto; real.

Abstract

Abu-Merhy Barroso, André Luiz; Vieira, Marcus André (Advisor). **object-stain. Notes on art and psychoanalysis through J. Lacan. Rio de Janeiro** Rio de Janeiro, 2020. 111p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work establishes a path in the Freudian work and in the teaching of J. Lacan around the object of psychoanalysis and its relationship with art. Our route begins with S. Freud, in the scope of the experience, especially with regard to the text the *Uncanny* of 1919, passing through Lacan's teaching, notably in his *Seminars* on Ethics, Anguish and in his 1964 study about the gaze as an object (petit a). During this journey, we made contact with the work of artists, predominantly visual, what confirmed us Freud's sentence, reaffirmed by Lacan, according to which the “artist precedes the psychoanalyst”. This sentence established for us an orientation: we study the Lacanian concept of the *real* and the way that art can transmit and teach the psychoanalyst ways of dealing with what escapes and exceeds symbolic articulation. We studied how certain images would be able to circumscribe this excess in a composition that, although it does not accommodate it completely, offers a possible place for it. At the end, a different clinical direction took our attention and pointed to the clinic of psychoses - beyond the structure and the object. At this stage, the artist can once again guide us from a parallel drawn between the *invention*, formulated by Miller and attributed to psychosis, and the construction of unique subjective arrangements and solutions close to creation and artistic making.

Keywords

Psychoanalysis; art; psychosis; stain; object; real.

Sumário

Introdução	13
1. o estranho, o duplo e o <i>êxtimo</i>	17
1.1. <i>Espaço-eu-lírico</i>	17
1.2. <i>Das Unheimliche</i>	21
1.3. Imagens do <i>campo</i>	26
1.4. Pedacos do <i>campo</i>	31
1.5. <i>Desretratos</i>	33
1.6. <i>Das Ding</i>	40
1.6.1. Quantas maçãs Cézanne pintou?	42
1.7. o <i>êxtimo</i>	50
entre-ato: a passagem entre a picada, a mancha e o objeto	57
2. do objeto à mancha: uma agitação	61
2.1. Uma agitação sem nome	64
2.2. <i>Anamorfose</i>	75
2.3. A lata de sardinhas	84
2.4. O sonho dos sapatos	87
3. o <i>chiffonnier</i>, o <i>bricoleur</i>, o artista e o louco	91
3.1. Atrás de coordenadas sobre a clínica das psicoses	91
3.2. O objeto artístico - Farnese de Andrade	93
Conclusão	104
Referências Bibliográficas	108

Lista de Figuras

Figura 1 - imagem do <i>Espaço-eu-lírico</i> .	20
Figura 2 - imagem do <i>Espaço-eu-lírico</i> .	20
Figura 3 - <i>A origem do mundo</i> .	26
Figura 4 - fotografia de um passarinho.	27
Figura 5 - <i>Real Pictures</i> .	32
Figura 6 - pintura da série <i>Páginas Vermelhas</i> .	34
Figura 7 - imagem de três retratos do artista Thomas Ruff.	37
Figura 8 - pintura <i>sem título</i> .	37
Figura 9 - pintura da série <i>pixel</i> , <i>sem título</i> .	37
Figura 10 - imagem do Pavilhão da Bienal de São Paulo.	38
Figura 11 - pinturas da série <i>Páginas Vermelhas</i> .	39
Figura 12 - pintura mural.	39
Figura 13 - <i>Maçãs e Biscoitos</i> .	43
Figura 14 - <i>Quatro Maçãs</i> .	45
Figura 15 - <i>Maçãs e Laranjas</i> .	45
Figura 16 - <i>Empty beds, Boston</i> .	48
Figura 17 - <i>Empty bed in a whorehouse, New York City</i> .	48
Figura 18 - <i>O Grito</i> .	49
Figura 19 - <i>Three Studies for a Self-Portrait</i> .	49
Figura 20 - <i>Wielandstr. 18, 12159 Berlin</i> .	52
Figura 21 - <i>Home within Home within Home within Home within Home</i> .	52
Figura 22 - <i>Seoul Home/Seoul Home/Kanazawa Home</i> .	52

Figura 23 - <i>Embutidinho Recôncavo</i> .	54
Figura 24 - <i>Embutido Recôncavo - Recôncavo Embutido</i> .	55
Figura 25 - <i>Mudança</i> .	56
Figura 26 - <i>Tudo no mesmo lugar pelo menor preço</i> .	56
Figura 27 - <i>Semeando Sereias</i> .	60
Figura 28 - <i>Heritage</i> .	62
Figura 29 - <i>Solombra</i> .	66
Figura 30 - <i>O que sente quando me vê por perto?</i> Projeto Cadernos de África.	69
Figura 31 - <i>What is the color of my skin?</i> Projeto Cadernos de África.	70
Figura 32 - <i>Sentinela do rio</i> .	75
Figura 33 - <i>Santa Maria Madalena</i> .	77
Figuras 34 - <i>Caveirinha</i> , da série <i>Objetos-Prateleira</i> .	77
Figura 35 - <i>Caveirinha</i> , da série <i>Objetos-Prateleira</i> .	77
Figura 36 - capas de edições do Seminário, livro 11.	79
Figura 37- <i>O Rapto de Proserpina</i> .	81
Figura 38 - <i>O impossível</i> .	81
Figura 39 - <i>A quem devo devo pagar minha indulgencia?</i> .	82
Figura 40 - <i>A quem devo devo pagar minha indulgencia?</i> (detalhe).	82
Figuras: 41 e 42 - <i>Os Embaixadores</i> .	83
Figura 43 - <i>Os Embaixadores</i> (detalhe).	83
Figura 44 - <i>Imagem</i> .	90
Figura 45 - <i>Ofélia</i> .	96
Figura 46 - <i>Ophelia</i> .	96
Figura 47 - <i>Máter</i> .	100
Figura 48 - <i>Merz picture with rainbow</i> .	100

Figura 49 - <i>Victorius: 1797.</i>	103
Figura 50 - <i>Figura de CANGREJOS.</i>	103
Figura 51 - <i>Colapso.</i>	107
Figura 52 - <i>Shoot.</i>	107

“a casca não é menos verdadeira que o tronco”.
Didi-Huberman

Introdução

Desde o início, este trabalho se interessou em estudar a teoria psicanalítica através de uma dupla coordenada entre texto e imagens. Nesse sentido, houve uma tentativa de manutenção de um equilíbrio em relação ao material de investigação: arte e teoria psicanalítica enlaçadas à serviço deste estudo.

A pesquisa justificou-se, assim, a partir de uma reflexão poética pelo território das artes visuais, ancorada na sentença de Freud (1906/08) reafirmada por Lacan em 1965, de que “o artista precede o psicanalista” (Lacan, 1965/2003.p. 200), enodada ao estudo sobre o *real* do léxico de Lacan, em especial, no desvelamento deste conceito dentro da perspectiva do objeto *olhar*, estudada profundamente por Lacan em vários de seus *Seminários* dos quais retivemos um (Lacan, 1964). A propósito dessa articulação, o estudo apostou que o encontro com a arte poderia iluminar alguns princípios teóricos e clínicos, aquecendo o diálogo entre a psicanálise com esse outro campo da cultura para enriquecer, dentre outras coisas, as discussões sobre as produções artísticas.

Atualmente, em um mundo que não pode mais contar com uma fórmula tradicional para contornar isso que Lacan chamou de *real* (Miller, 2003), a arte se insurge como um meio singular e possível de lidar com isso que sempre escapa - uma das definições lacanianas de *real*. Assumindo que tanto a arte quanto a clínica são práticas que lidam com o *real*, a interseção e os diálogos desse estudo se propõem a trazer subsídios para a clínica psicanalítica e novas reflexões para as produções artísticas contemporâneas.

No que se refere ao método de apresentação, nossa pesquisa esteve sempre ancorada naquilo que Freud chamou de “notável combinação”¹. Nesse sentido, o método de trabalho seria melhor definido como um estudo reflexivo sobre uma prática clínica em busca de uma formalização conceitual. Dito de outra forma, embora sob a forma de uma pesquisa teórica, a metodologia deste estudo se sustenta a partir da “relação indissociável entre investigação e tratamento”².

¹ FREUD, S. *apud* VIEIRA, M.A.; FIGUEREDO, A. C., et al. Pesquisa, psicanálise e universidade: “palavras-chave” de um método. **Revista do Departamento de Psicologia da UFF**, Rio de Janeiro, vol. 12, nº 1, pp. 35-42, 2000.

² Ibid.

Ainda em relação ao método, nos esforçamos em construir um trabalho onde houvesse uma apresentação textual equilibrada com um acervo de imagens, cuidadosamente escolhido: uma modesta tentativa de nos aproximar do modelo de Roland Barthes em suas *notas sobre fotografia* (1980). Neste processo de equilíbrio entre linguagem textual e visual, o leitor poderá, ainda, reconhecer outra referência que nos servimos como instrumento de construção deste trabalho: o modelo que Lévi-Strauss (1962) chamou de *bricolagem*, tanto no ato de recolher o material de estudo quanto no arranjo desse estudo dentro da composição entre texto e imagem.

O antropólogo ensinou que a *bricolagem* tem a característica de elaborar conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de acontecimentos. Os elementos são recolhidos ou conservados em virtude do princípio de que “isto sempre pode servir” (idem, p. 43) sem que haja qualquer ideia preconcebida do que se necessita. Cada elemento vale por si e não por sua relação a outro elemento, de modo que o *bricoleur* não trabalha com qualquer sintaxe ou lei. Dito de outra forma, cada elemento utilizado na bricolagem representa em si mesmo um conjunto de relações (idem).

Soubemos através de um estudo (D’Agord, 2015) sobre este método que, do mesmo modo que o *bricoleur* vai juntando o que poderá lhe servir, Lacan percorreu o campo das ciências, e quando funda seu ensino, propõe essa atividade, nos moldes de uma bricolagem no sentido de que ele anunciava buscar equivalências entre os conceitos psicanalíticos e conceitos de outras disciplinas, assim como fizemos nesse estudo.

O reconhecimento do *bricoleur* “como uma figura da pesquisa psicanalítica” (idem, p.317) nos permitiu avançar, construindo nosso trabalho através dos ensinamentos da psicanálise em conjunto com uma série de referências visuais de artistas - localizados em diferentes épocas e movimentos na história da arte.

Iniciaremos nosso estudo dentro do *Espaço-eu-lírico* (Cathilina, 2016), nos deixando levar pela experiência provocada pela obra, a qual chamaremos aqui, com Freud, de *O Estranho* (1919). Assim como Freud contou em seu *Das Unheimliche* (1919), que o reflexo de sua imagem no espelho o perturbou durante uma viagem de trem, nos serviremos do jogo de imagens do *Espaço-eu-lírico* como usina de questionamentos a respeito da desarrumação da imagem especular

diante da figura do duplo: como alguma coisa que perturbaria a configuração imaginária do sujeito.

Articulados com a obra freudiana de 1919, localizaremos o percurso investigativo de Freud sobre esta determinada experiência que chamaremos aqui, novamente com Freud, pelo nome de *estranho-familiar* (Freud, 1919), a partir da palavra alemã *Unheimlich*: como aquilo que pertenceria a essa categoria de sensações, daquilo que é assustador, inquietante, mas que remete àquilo que é conhecido e familiar. A partir desta experiência, falaremos sobre o neologismo de Lacan: *êxtimidade* (Lacan, 1959/60), cunhado para contornar o paradoxo entre o que há de mais íntimo, mas aparece do lado de fora.

Diante deste litoral entre o dentro e o fora, reconheceremos na obra do artista baiano Marepe uma estrutura que nos ensinará a respeito do tema. Trata-se de uma casa que pode ser articulada de maneira que se permita abri-la completamente para fora ou fechá-la em uma espécie de casulo - deixando toda a casa retraída para seu próprio interior, mas ainda sensível a um movimento que faça desaparecer o limite entre exterior-interior.

Ainda neste primeiro capítulo, estudaremos o *Seminário*, livro 7 (1959/60), onde Lacan conferiu consistência teórica àquilo que Freud nomeou como *O Estranho*, através do conceito de *Das Ding*: extraído da obra de Freud e traduzível como *A Coisa*.

O que, em um primeiro momento, veremos com Freud, que seria da ordem da experiência do duplo, com Lacan, encontraremos como um borrão na cena, uma mancha na imagem e, posteriormente, como um objeto.

Nesta caminhada em direção à materialização dessa *Coisa* que perturba a calma de uma cena estruturada, encontraremos na obra do artista paraense Éder Oliveira um passo decisivo através da sua pintura. No segundo capítulo, alcançaremos uma parte da pesquisa deste artista, onde ele se apropria de imagens fotográficas do caderno policial do jornal do Pará e, a partir destas imagens, usa da sua pintura para retratar, em telas ou em painéis monumentais, o “homem amazônico” (Oliveira, 2014). Faremos uma aproximação entre esses retratos e a maneira que Lacan se referiu à técnica utilizada nas maçãs de Cézanne (Lacan, 1959/60. p.176).

Antes de alcançarmos o segundo capítulo, nos serviremos do conceito de *punctum* (Barthes, 1980) para entendermos melhor a passagem que fez Lacan em

seu ensino (1962-1964), entre os *Seminários*, livros 10 e 11, sobre isso que chamamos, com Freud (1895), *Das Ding* - como aquilo que não se alcança, sem borda ou limite, até um determinado objeto localizável como *mancha* (Lacan, 1964). Esse objeto, veremos que Lacan chamou de *objeto a* minúsculo, e o definiu como o objeto da psicanálise.

No segundo capítulo, exploraremos temas como a ‘função da mancha’, ‘*anamorfose*’ e ‘a armadilha do olhar’ nos servindo, assim como Lacan (1964) o fez, dos ensinamentos de Merleau-Ponty (1964), para compreender a *mancha* como causa da *estranheza* freudiana (1919).

No terceiro capítulo, através de uma articulação entre dois personagens extraídos da literatura e da filosofia, reforçaremos nosso interesse pelo fazer artístico e revelaremos nosso desejo em aprender, junto a Lacan (1955/56), com a clínica das psicoses. Atrás de coordenadas clínicas, faremos um recorte na obra do artista mineiro Farnese de Andrade, para nos encontrarmos com sua produção escultórica e, com ela, apostarmos em formas particulares de subjetivação.

1

o estranho, o duplo e o *êxtimo*

1.1

Espaço-eu-lírico

Espaço-eu-lírico (Cathilina, 2016) é uma instalação artística que oferece aos visitantes uma construção em foto e vídeo cuja estrutura é determinada por uma série de câmeras de segurança, cuidadosamente posicionadas, com o objetivo de capturar imagens em tempos distintos. O que significa dizer que algumas dessas câmeras flagram os visitantes em tempo real à medida que outras, programadas em atraso calculado pela artista, retardam o tempo durante a projeção nas paredes da sala expositiva.

Avançando pela sala escura, começamos a ser filmados e logo recebemos a projeção da primeira imagem. Em um segundo momento dessa experiência, talvez o mais significativo, nos deparamos com a segunda e consequentes imagens do *eu-lírico*. Essas últimas, capturadas logo nos primeiros passos da sala, caminham em nossa direção. O reconhecimento de nós mesmos como proprietários daquela representação corpórea re-projetada não é imediato, afinal, um conflito temporal é ali instaurado entre as imagens gravadas e as imagens projetadas em tempo real. Possivelmente, concluiríamos, resignados, que este outro tempo seria o passado breve, afinal, na imagem, vestimos as mesmas roupas e ostentamos a mesma pose de segundos atrás, contudo, o desalinho do tempo cronológico provoca no espectador, quando este se percebe agindo, caminhando no passado, a notícia de que algo se perdeu no tempo e fora substituído por outra no lugar.

Que segurança temos a partir daquelas imagens?

Encontramos uma passagem no texto freudiano onde Freud relata que durante uma viagem de trem, ele fora surpreendido pela presença de um estranho em sua cabine. Freud então se levanta em direção a ele para avisá-lo do equívoco. Desconcertado, ele percebe que se tratava de seu próprio reflexo projetado em um

espelho. Um solavanco fez girar uma porta e permitiu que ele experimentasse a sua imagem vinda de maneira inesperada. No texto, Freud diz que antipatizou prontamente com a aparência daquela figura, recusando-a como reflexo, em um sentimento de radical estranheza diante daquilo que de mais familiar poderia existir: seu duplo. Poderíamos supor, a partir da leitura do texto, que aquela imagem perturbadora retornava para denunciar a passagem do tempo, a idade avançada ou, ainda, o vestuário meio patético do “roupão e boné de viagem” (Freud, 1919, p. 265).

Retornando para a obra visual de Denise Cathilina, poderíamos dizer que o visitante do *Espaço-eu-lírico* não é um viajante destacado de suas origens vagando por outros acordos e espaços, senão aquele, que diante da confusão de imagens, visitaria pela primeira vez a própria morada. O *eu-lírico*, como no poema, a primeira voz que expressa toda a subjetividade do poeta durante a narrativa, refletiria algo do sujeito: uma imagem recusada por exemplo. A forma pela qual o mosaico de imagens da instalação artística se converte em algo reconhecível como a própria imagem, mas, ao mesmo tempo, nisso que prefere-se não ver, diremos que revelaria algo que parece ser longo mas, ao contrário, pertenceria ao mais íntimo.

Neste trabalho, nos servimos do jogo de imagens da instalação artística como um disparador desse encontro marcado. O labirinto de imagens do *Espaço-eu-lírico* e suas reproduções desalinhadas permitem esse encontro com aquilo que Freud (Freud, 1919, p. 242), citando Schelling³, disse que “deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”. Foi por essa condição descrita por Freud que resolvemos olhar com mais atenção à obra “lírica” de Cathilina. Nosso estudo se inicia a partir desse interesse sobre isso que se alienou pela via do recalque e que agora retorna, na carona das imagens, fazendo-se fantasma do próprio sujeito.

Articulando obra e texto, poderíamos dizer que de dentro da instalação o espectador experimentaria algo do fenômeno descrito por Freud como “o duplo” (Freud, 1919, p. 252). Freud relata que este tema fora amplamente trabalhado por Otto Rank em 1914 e que Rank teceu ligações entre o *duplo*, os reflexos e as sombras com a idéia de morte. Durante seus estudos sobre o tema, afirmou que

³ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (Schelling, 1775-1854).

esta era uma espécie de segurança contra a destruição do *ego* (*eu*), uma “enérgica negação do poder da morte” (idem). Freud ensina que esse mesmo movimento de defesa contra a finitude da existência material levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens escultóricas do morto em materiais como ouro por exemplo, que conferissem um carácter de perpetuação daquela imagem. Contudo, ele continua, a imagem duplicada “depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte” (Freud, 1919, p. 252).

Ainda sobre o tema do duplo, Lacan (1962/63) cita a experiência vivida pelo escritor Guy de Maupassant, dizendo que o poeta francês, em determinado momento de sua vida, começou a não mais querer se ver no espelho. Por vezes, ele percebia num cômodo da casa alguma coisa estranha, como um fantasma “que lhe virava as costas e que ele sabia imediatamente que não deixava de ter certa relação com ele” (Lacan, 1962/63, p. 112).

Com essa leitura de Freud sobre o duplo, retomada por Lacan, poderíamos dizer que a imagem recusada do duplo, faz surgir outra coisa no lugar de onde deveria aparecer o reflexo da unidade esperada. Ainda a partir dessa leitura, diríamos que o duplo seria como um ponto onde a imagem revela, no limite entre o especular e o estranho, um sinal de angústia. Esse atrito, provocado pelo limite da imagem, seria a manifestação privilegiada daquilo que mais à frente chamaremos, com Lacan, de objeto pequeno *a* mas não sem antes entendermos o caminho pelo qual os psicanalistas (e antes destes, os artistas) percorreram.



Figura: 1 - imagem do *Espaço-eu-lírico* - Denise Cathilina, 2016. Instalação artística.



Figura: 2 - imagem do *Espaço-eu-lírico* - Denise Cathilina, 2016. Instalação artística.

1.2

Das Unheimliche

Na abertura do texto sobre o *Unheimliche* (1919, p. 237), Freud conta que não era comum encontrarmos um trabalho onde o psicanalista se envolvesse em indagações estéticas, ainda que assumíssemos que a estética estivesse para além da teoria da beleza. Contudo, ele relata seu interesse por um determinado aspecto da estética que a literatura especializada, ao menos naquela época (1919), não se interessava em investigar. Freud diz que o tema do *Estranho* é um desses casos. Enquanto os tratados de estética se ocupariam daquilo que é da ordem do belo, atraente e sublime, Freud, neste estudo, resolveu se deter nos sentimentos opostos: daquilo que causava repulsa e aflição. *O estranho* pertence a essa categoria de sensações, daquilo que é assustador, inquietante, mas que remete àquilo que é conhecido e familiar. Como seria possível, indaga Freud em seu texto de 1919, o familiar ser tomado como estranho e assustador?

Sabemos através de um estudo recente⁴ sobre a obra freudiana que, no início do texto, Freud se inclinou sobre a questão linguística, antropológica e semântica (Freud, 1919/2019, p. 200) de um sentimento aterrorizante e, neste trabalho de “cingir o real que ela (a palavra-conceito) recorta”, ele exportou para outras línguas “um significante novo e incômodo, um vocábulo, a rigor intraduzível” (idem, p. 8). Embora saibamos da existência de traduções mais recentes da obra freudiana, optamos em seguir com a *edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, publicada pela editora Imago, como eixo principal de nossa leitura e estudo, em razão da maior notoriedade desta tradução em diferentes campos do saber e da cultura.

Extraímos do texto freudiano, toda a cautela semântica de Freud para resolver em uma única palavra o conjunto de sensações que ele se propunha a tratar. Descobrimos na leitura do texto que a palavra usada por Freud aponta para um conjunto amplo de significados capaz de abraçar, ao mesmo tempo, como um tecido semântico, toda a experiência que ele desejava investigar. Se em traduções

⁴ Freud (1919/2019) *O Infamiliar*. Tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Organização: Gilson Ianini e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

mais recentes⁵, o substantivo do alemão recebeu o tratamento “mais literal possível” (Freud, 1919/2019. P. 200), como no caso do *Infamiliar* - sob o argumento de assim manter-se a “dupla indeterminação, de sentido e de conceito” (idem), na edição *Standard* (Freud, 1919), por outro lado, descobrimos que a palavra *Unheimliche* foi traduzida para o português como ‘*Estranho*’ (idem, p. 239).

Logo no início do texto, Freud apresenta o percurso semântico e etimológico dos radicais que compõe a palavra alemã eleita para o seu trabalho. Ele ensina que com uma pequena variação, a partir da subtração da letra ‘e’ - *Unheimlich*, diríamos: ‘assustador’. No que diz respeito ao radical *heim*, Freud diz que este poderia ser traduzido por ‘casa’ e com *Unheim*, reencontraríamos o sentido de ‘estranho’: considerando uma oposição pelo uso do prefixo *un*. Em uma nota desta edição que utilizamos (Freud, 1919, p. 243), o tradutor⁶ informa que a palavra do inglês *uncanny*, por exemplo, não seria um equivalente exato para o *Unheimliche* alemão, contudo, seria ainda melhor que o correspondente literal *unhomely*: algo como aquilo que ‘não é doméstico’, ‘não é caseiro’, ‘o que não é simples’, ‘rude’ ou, ainda, ‘desagradável’. *Uncanny* apontaria para a ideia de ‘mistério’, ‘fantástico’, ‘sinistro’, ‘esquisito’. No dicionário Português-Latino⁷ a palavra ‘estranho’ foi semanticamente atrelada aos sentidos de ‘esquisito’, ‘inusitado’, ‘singular’ e, ao mesmo tempo, ‘alheio’.

Entendemos a partir do texto de 1919 que Freud relacionou esta experiência do estranho com aquilo que seria, sem dúvida, ameaçador, assustador, com algo que provocaria medo e horror. Ele nos explica que existe uma espécie de núcleo nesta experiência que lhe justificou buscar, no vernáculo alemão, uma palavra em especial. Mas ainda que tenha encontrado a palavra *Unheimliche* para dar conta da sua pesquisa, restava entender melhor sobre este ‘núcleo’ da experiência, que lhe permitia distinguir como *Unheimliche* determinadas coisas dentro do espectro daquilo que reconhecemos como amedrontador, diante do medo ou do horror.

Se partirmos da ideia de que nem tudo o que é novo e não familiar é estranho, diríamos que algo distinto precisaria ser reconhecido, ou ainda melhor, experimentado, para fazer do ‘novo’ o *estranho* de Freud. Ele se interessou,

⁵ Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares.

⁶ Eudoro Augusto Macieira de Souza.

⁷ Torrinha, F. **Dicionário português-latino**. 2.ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, [s.d].

portanto, em buscar na palavra, em uma mesma palavra, todas essas características e, servindo-se de contribuições etimológicas sobre a palavra alemã, encontrou em *Unheimlich* todo um conjunto de sensações ambíguas que ele queria reunir. A palavra *Heimlich* então, exibiria aquilo que seria idêntico ao seu oposto *Unheimlich*, ele conclui (idem, p.242). Se com a primeira palavra encontramos ao mesmo tempo o ‘familiar e agradável’ junto com “o que está oculto e se mantém fora da vista” (idem, p.243), com *Unheimlich* teríamos a oposição semântica apenas para a primeira fração do sentido, ou seja, do ‘familiar’. Esta ambiguidade também poderia ser encontrada na palavra da tradução para o inglês (*uncanny*), pois o radical *canny* pode significar tanto “cômodo e aconchegante” (idem, p. 240), quanto “dotado de poderes mágicos ou ocultos” (idem). Finalmente, recorrendo às palavras de Schelling, Freud aponta para uma nova e importante direção para a palavra *Unheimlich* como “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (Freud, 1919, p. 243). A palavra *Heimlich*, ele conclui, se desenvolve sob um percurso semântico de ambivalência até alcançar seu oposto *Unheimlich* e, assim, coincidirem.

Ultrapassada essa trilha semântica e etimológica, Freud avança em seu texto em direção à literatura (idem, p. 245) mais precisamente ao conto do Romantismo alemão *Der Sandmann*⁸ (O Homem de Areia), para tratar dessa experiência de estranheza, neste caso, em relação às figuras dos bonecos.

O conto poderia ser dividido em três momentos principais. O primeiro, quando o menino *Nathaniel*, atormentado por uma fábula contada com fins de amedrontar crianças em troca de obediência, abre uma espécie de quadro delirante após a morte de seu pai. O menino acredita então, que o advogado de seu pai (*Coppelius*), seria a personificação do personagem de horror da fábula: o Homem de Areia, aquele que arranca os olhos dos meninos e das meninas desobedientes e os usa para alimentar seus próprios filhos que possuem bicos de coruja.

Em um segundo momento, o universitário *Nathaniel* se apaixona pela visão da “bela mas estranhamente silenciosa e imóvel” (idem, p. 247) *Olympia*, filha do professor *Spallanzani*, através um pequeno telescópio adquirido com o oculista *Giuseppe Coppola*. Contudo, *Olympia* é uma boneca de madeira, um autômato,

⁸ HOFFMANN, E.T.A. (1817). *Der Sandmann* (o homem de areia) *apud* Freud, S. (1919).

construída pelo professor e cujos olhos foram colocados por *Coppola* (a segunda personificação do Homem de Areia).

Nathaniel flagra os dois criadores discutindo e experimenta o horror de receber no peito os olhos sangrentos da boneca arremessados como se estes fossem os seus próprios olhos roubados por *Coppola* (ou *Coppelius*), o Homem de Areia. Desencadeado um novo ataque de loucura, ele resta enfermo durante um longo período até o terceiro momento da história.

No último ato, *Nathaniel* e sua noiva *Clara* estão no alto da torre da cidade e de lá, olham a cidade através do mesmo instrumento óptico construído por *Coppola*. *Nathaniel* abre um novo acesso de loucura e tenta jogar sua noiva da torre. Gritando e berrando as mesmas palavras que lhe incendiavam a razão no segundo surto, ele se joga do alto da torre após reconhecer o advogado *Coppelius* (o primeiro Homem da Areia) entre a multidão que de baixo tudo assistia.

Freud toma o conto para tratar, dentre outras coisas, da ideia de castração (idem, p. 249). Ele argumenta que o jovem *Nathaniel*, diante da figura paterna, produziu uma cisão entre o que seria um “pai mau” que tenta cegá-lo, ou melhor castrá-lo, e outro pai que intercede em sua defesa e acaba brutalmente assassinado. A partir de uma operação psíquica de composição entre fantasia e realidade, ele desloca a condição castradora do pai para o advogado *Coppelius* - que personifica o personagem de horror do conto. Freud conclui (idem, p. 250) que, uma vez fixado na figura do pai pelo seu complexo de castração, *Nathaniel* resta incapaz de amar. Razão pela qual sabotou toda e qualquer possibilidade de casamento com sua noiva *Clara*, inclusive se apaixonando por um autômato, a boneca *Olympia*.

Por outro lado, como veremos mais adiante, poderíamos afirmar que Lacan, ao tratar do conto, não se interessou tanto pela castração como Freud o fez em seu texto sobre *O Estranho*, e sim pelo objeto que, por sua vez, seria causa desta operação: objeto que foi excluído, mas que retorna para a cena. Nesse sentido, o que interessou a Lacan, relendo a construção freudiana sobre o conto do *Homem de Areia*, foi o horror descrito por Hoffmann, ou melhor, “a angústia da castração” (Lacan, 1962/63, p. 53-65). Dito de outra forma, se a castração seria a instauração de uma perda, operação constituinte do sujeito, o horror da castração seria o retorno de um pedaço perdido para cena: construção da teoria lacaniana (Lacan, 1962/63) que trabalharemos no curso desse estudo.

Retomando o conto, o personagem *Coppola* oferece um complemento para a boneca *Olympia* de um determinado objeto que posteriormente revela-se como os próprios olhos de *Nathaniel*, herói do conto. Em uma cena onde os personagens se cruzam no momento da revelação da artificialidade de *Olympia*, os olhos são arrancados da boneca e arremessados sobre *Nathaniel*, causando o horror real desse encontro. Através do estudo lacaniano sobre a castração, sabemos que a falta do objeto, não causa horror, pelo contrário, ela estrutura o sujeito. A angústia, ensina Lacan, “não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta” (idem, p. 64). Poderíamos assumir que não se trata, portanto, da perda do objeto, “mas a presença disto: de que os objetos não faltam” (idem), ou ainda, no lugar onde deveria faltar alguma coisa, aparece outra que toma o sujeito pela angústia.

Em *Restos* (2008), Vieira trata a questão da *falta* em Lacan dizendo que fora desse registro estaríamos em outro ainda mais angustiante, na medida que “se a falta de repente não faltar, é nesse momento que começará a angústia” (Vieira, 2008, p. 164). Seguimos a leitura de Vieira sobre o *Seminário*, livro 10, de Lacan, por onde soubemos que a castração se apresenta como “presença da falta” (idem, p. 158) e essa presença (da falta) produz um “efeito apaziguante de instauração do desejo e se opõe à angústia como falta da falta” (idem, p. 158).

Vieira recorre com certa ironia à proposição de Lacan, lembrando que “entre tantos elementos corporais disponíveis, o pênis sustenta o jogo da falta justamente porque costuma faltar” (idem, p. 92). Tomamos emprestada a imagem da obra *L'Origine du monde*⁹ (figura 3) como exemplo, para dizer que o horror da castração não seria a falta do pênis. Dito assim, a presença do pênis, clichê freudiano para o simbolismo fálico, se faz como a própria alegoria da falta justamente pela certeza da potência perdida “a cada esquina” (Vieira, 2008. p. 164), e nos leva a compreensão de que, com ou sem ele, ficaria mantido o “vazio estruturante” (idem).

Por outro lado, quando no lugar da falta aparece alguma outra coisa, esse seria o horror, a angústia. Assumimos que a imagem da pintura de Courbet remeteria à presença de um objeto, justamente na condição nebulosa de um

⁹ COURBET, G. *L'origine du monde* (A origem do mundo). Oleo sobre tela. Museu de Orsay: Paris, 1866.

recorte que mostra um pedaço do todo e o eleva. Diríamos, de uma forma mais simples, que o recorte faria, daquela fração recortada do corpo da mulher, uma coisa outra, no sentido de que aquela pintura que olhamos, portaria um objeto onde não deveria haver nada, senão o próprio vazio. Segundo Lacan: “Tudo o que pode manifestar-se nesse lugar nos desorienta, se assim posso dizer, quanto à função estruturante desse vazio” (Lacan, 1962/63, p. 67).



Figura: 3 - *A origem do mundo* – Gustave Courbet, 1866. Pintura.¹⁰

1.3

Imagens do *campo*

Chegamos a um ponto difícil do trajeto: a questão do objeto, a partir do que vimos através do ensino de Lacan como ‘falta da falta’. Nesse sentido, recorremos ao estudo de Didi-Huberman (2011) sobre os *campos de concentração* para melhor compreender a questão do objeto.

O filósofo caminhava rente aos arames farpados quando um passarinho veio pousar perto dele: “Tirei uma foto, sem pensar muito, provavelmente tocado pela liberdade daquele animal que driblava as cercas” (Huberman 2011, p.21). No fundo da imagem é possível identificar o arame farpado e eletrificado do campo de concentração, contudo, em primeiro plano, outro arame, este colocado recentemente, instaura uma questão que agita o pensamento do filósofo (idem, p. 22):

¹⁰ Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/>

Significa que Auschwitz como “lugar de barbárie” (o campo) instalou arames farpados do fundo nos anos 1940, ao passo que os do primeiro plano foram dispostos por Auschwitz como “lugar de cultura” (o museu) bem mais recentemente. Por que razão?

A nova trama metalizada seria uma restauração da trama original, desfeita pelo tempo, ou, talvez, uma delimitação original do museu visando a orientar o fluxo dos visitantes? Didi-Huberman chega então a uma conclusão aparentemente simples e por essa razão, arrebatadora, através da presença do pequeno animal (o passarinho). Ele então ensaia uma resposta e torna a inquietar-se (idem, p. 22):

Não sei. Mas sinto claramente que o passarinho pousou entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história. Sem saber, o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura (...) Mas o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar de Auschwitz?



Figura 4: fotografia de um passarinho. Imagem extraída do livro *Cascas*, Didi-Huberman, 2011.¹¹

Sua visita reflexiva continua e, munido de sua câmera fotográfica, ele captura e coleciona uma série de imagens que expõem um retrato daquilo que houve mas que os autores tentaram apagar da história oficial. Dentro do que ele chamou de “capital do mal que o homem sabe fazer ao homem” (Idem, p.29),

¹¹ Didi-Huberman, 2011, p. 21.

Didi-Huberman fotografou a janela que se abre para o que foi a “rampa de triagem” (idem). Nos perguntamos o que ele vê através dessa imagem. Didi-Huberman olhava para um grupo de turistas, visitantes do museu assim como ele, passeando por aquela rampa. Neste momento, ele diz sentir “o inimaginável da realidade passada - a tragédia das triagens” (idem, p. 29). Diante da mesma janela que acreditamos que um oficial do exército alemão observou seus prisioneiros, o filósofo pode sentir o inimaginável do ponto de vista das vítimas que seriam assassinadas nos minutos seguintes, aquela última caminhada ou, ainda, o inimaginável da “recusa do oficial da SS de plantão em imaginar a humanidade dos homens e mulheres e crianças que ele observava do alto e a distância ” (Idem, p. 31).

Frente a esta perspectiva que atravessa o tempo e a história, Didi-Huberman, convicto do que lhe resta fazer, afirma: “Isto é inimaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo (...) para representar alguma coisa pelo menos, um mínimo do que é possível saber” (Idem, p. 30). Ao que nos parece aqui, ele manteve seu compromisso com aquilo que aconteceu no campo. Um compromisso que perpassa por sua postura como teórico diante do tema mas que aponta para um posicionamento sobretudo ético com aquilo que lhe atravessou o íntimo. Extraímos da leitura de seu livro-relato (*Cascas*, 2011), registros e reflexões que, embora intelectuais e teóricas, indicam uma implicação pessoal com a própria história do autor. Se reconhecemos que esse movimento de implicação detonaria um *real* da história do campo de concentração nazista, por outro lado, entendemos que o recuo reforçaria a lógica de apagamento e esquecimento, próprio daqueles que promoveram a violência. Nesse sentido, Didi-Huberman avança (idem, p. 31): “é a necessidade de não se resignar a esse impasse da imaginação, esse impasse que foi precisamente uma das grandes forças estratégicas - via mentiras e brutalidades - do sistema de extermínio nazista”.

Sabemos, atravessando esta obra (*Cascas*, 2011), que em *Auschwitz* os “inaptos” eram fadados à asfixia sumária, e se dirigiam aos grandes crematórios pela “estrada principal” (idem, p. 39-41). Uma das fotografias tiradas por Didi-Huberman naquele dia, segundo ele, seria o que se faz de mais oculto e obscuro, no que se refere ao contraste entre a simplicidade do ato fotográfico e aquilo que se depreende posteriormente da imagem. Seria algo muito mais complexo, ele diz, que qualquer coisa “que cogitaríamos dizer quando esperamos tudo de uma

fotografia ou, ao contrário, quando não esperamos absolutamente nada dela” (Idem, p. 40).

Seguindo o percurso das imagens do filósofo, reconhecemos uma passagem onde ele se fixa nas imediações dos crematórios, e encontra a inscrição “Álbum de Auschwitz” (idem, p. 41). Esta, ao que nos parece, apontaria para uma outra imagem, tratada em especial por Didi-Huberman. Naquela fotografia, possivelmente revelada pelo oficial nazista sob a rubrica “inadaptados”, pode-se notar um grupo de mulheres e crianças sentadas entre as árvores. Didi-Huberman diz que um olhar talvez desatento poderia entender aquela cena como a de um piquenique, um “piquenique gigante” (Idem, p. 44), mas na realidade, a foto transporta em imagem, um grupo de mulheres e crianças que não comem. As figuras humanas que aparecem naquela imagem apenas esperam (idem, p. 44). Ele diz que “as que vemos com a mão na boca só fazem esse gesto pela angústia que as paralisa diante da lente intimidante do SS” (idem, p. 44).

Um ponto parece central nessa pesquisa do filósofo, em *Auschwitz*, tratando do que talvez seja a meta de sua investigação - sob o qual localizamos o território do presente trabalho – o objeto (pequeno *a*) como limiar entre a imagem e *A Coisa*, como veremos, *Das Ding*. Este pedaço destacado da imagem, em última análise, seria da ordem daquilo que a representação não alcança em sua totalidade. Dito ainda melhor, tal operação (o ato de representar do artista) jamais se cumpre de forma definitiva, uma vez que assumimos desde já a inexistência de uma imagem total.

Didi-Huberman produziu um importante ensaio fundamentalmente fenomenológico sobre imagem a partir de um conjunto de quatro fotografias produzidas por um membro do *Sonderkommando*¹² dentro do campo de concentração de *Auschwitz-Birkenau* sob o título *Imagens apesar de tudo* (Didi-Huberman, 2003), publicado primeiramente em 2001 como parte do catálogo de uma exposição fotográfica organizado por Clément Chéroux (2001) e intitulada *Memória dos campos: fotografias dos campos de concentração e de extermínio nazistas (1933-1999)*. Nesta obra, Didi-Huberman conta que quando o Exército Vermelho chegou em *Auschwitz* em janeiro de 1945 encontrou apenas escombros.

¹² Denominação dada aos grupos de pessoas que atuavam em campos de concentração nazistas a comando destes.

Os Soviéticos viram apenas as ruínas do forno crematório que em 1943 foi local da primeira asfixia em massa (Didi-Huberman, 2003).

Sabemos, através da investigação de Didi-Huberman, que os russos tentaram remover esses vestígios, possivelmente, como uma tentativa de trazer à luz, ou melhor, revelar - para introduzir um significante caro ao fotógrafo, os restos daquele forno crematório. Contudo, ele conta que um ano antes da chegada do exército russo, um membro do *Sonderkommando* tirou quatro fotografias que, nas palavras do filósofo, “constituem, até o dia de hoje, os únicos testemunhos visuais de uma operação de asfixia por meio de gás no próprio tempo de seu desenrolar” (Huberman 2011, p. 46).

Ainda com Didi-Huberman, essas imagens foram entendidas pelo seu espectro fenomenológico e olhadas como um testemunho destinado a ser transmitido de dentro para fora do *campo*, para a história. Ele defende que os quatro registros fotográfico de agosto de 1944, feitos dentro do *campo* de *Auschwitz-Birkenau* por Alberto Errera - judeu grego e membro da resistência grega - embora sejam vestígios incompletos, são os únicos testemunhos visuais do genocídio e que portanto, devem ser compreendidos exatamente a partir de suas precárias e perigosas condições de produção (idem).

Se considerarmos, junto com a perspectiva do filósofo, que aquele homem-testemunha sabia que não sobreviveria, poderíamos dizer que aquelas imagens ali produzidas operariam em diferentes registros: seriam documentos informativos, históricos ou provas de verdade mas, especialmente, poderiam ser entendidos como um ato de resistência à lógica fatal de eliminação dos vestígios no campo de concentração, como uma tentativa de transmissão ao mundo da “inimaginável” (Didi-Huberman, 2011) realidade do extermínio.

Em sua visita ao *campo* da Polônia em 2011, Didi-Huberman revê três daquelas quatro imagens e afirma, indignado, que as fotografias “foram simplificadas, uma maneira de trair suas próprias condições de existência” (idem, p. 48). A ausência de uma das quatro fotografias impôs a ele um questionamento: “que mal causaria então essa quarta imagem, tornada invisível, às outras três?” (idem). Certamente o filósofo reconhece a imagem que foi subtraída daquele museu: a fotografia “defeituosa”, “abstrata”, “desorientada”, produzida clandestinamente, que testemunha o próprio perigo, exatamente por sua precariedade, “o vital perigo de presenciar aquilo que acontecia em Birkenau (...)

a situação de urgência e da quase impossibilidade de testemunhar naquele momento preciso da história” (Idem, p. 49).

Contudo, lamenta o filósofo, para o idealizador daquele ‘lugar de memória’, que dispensou aquela imagem por sua possível precariedade, “essa fotografia é inútil, uma vez que privada do referente que ela visa: não se vê ninguém nessa imagem. Mas será necessária uma realidade visível - ou legível - para que o testemunho se consume?”, indaga. As outras imagens, conta Didi-Huberman, foram corrigidas, aproximadas, “melhoradas” para tornar mais “legível” a realidade que expunham (idem, p. 49).

1.4

Pedaços do campo

Aprendemos com Didi-Huberman (2011), que em francês, a origem da palavra *écorce* (casca) remete a uma extensão medieval do latim imperial *scortea*, que significa “casaco de pele” (idem, p. 72). Ele diz, que com essa perspectiva etimológica, nos seria permitido fazer a experiência de pensar uma imagem como casca. Dito de outra forma, ainda com o filósofo, seria como se tornar evidente que uma imagem é ao mesmo tempo um casaco, adorno, véu e uma pele, ou melhor, “uma superfície de aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada à morte” (Idem, p. 73).

Sob o título *Imagens apesar de tudo* o filósofo francês (Huberman, 2003) defende a necessidade ética de representar o que se passou nos campos de concentração, se distanciando da ideia de se colocar o horror como algo irrepresentável, e inumano. Para ele, avesso a essa estratégia de esquecimento, o extermínio nazista não é um fato isolado da espécie humana (idem). O filósofo, a partir do citado conjunto de quatro fotografias produzidas clandestinamente por um membro do *Sonderkommando*, diz que o valor destas imagens feitas no campo reside não pelo que elas mostram de forma exata, mas pelo que elas transmitem do momento em que foram tiradas (idem).

Com Rancière (2015) descobrimos que o artista Alfredo Jaar decidiu falar sobre o genocídio em Ruanda através de *Imagens Reais*, 1995 (Rancière 2015, p. 200). A obra do artista chileno não mostra nenhum dos corpos sacrificados, senão apenas palavras inscritas sobre caixões negros nas quais estão fechadas as

fotografias de corpos ausentes. Segundo Rancière (2015), o artista nos oferece um outro corpo, “um corpo e uma história singular em lugar de um corpo anônimo da vítima do massacre de massa” (Idem, p. 200). Nesta obra, o que constitui a imagem, conclui o filósofo, “é a operação que transforma uma corporeidade em outra” (Idem, p. 200), o que nos leva a pensar se o poder de transmissão das ‘imagens reais’, enunciadas pelo artista, estariam na superfície da obra ou amalgamados em um jogo de relações entre o objeto-arte e aquilo que dele se depreenderia. Assim, entendemos que as *Imagens Reais* do artista seriam uma espécie de nome provisório para o objeto, formalizado nos termos que veremos pelo ensino de Lacan.

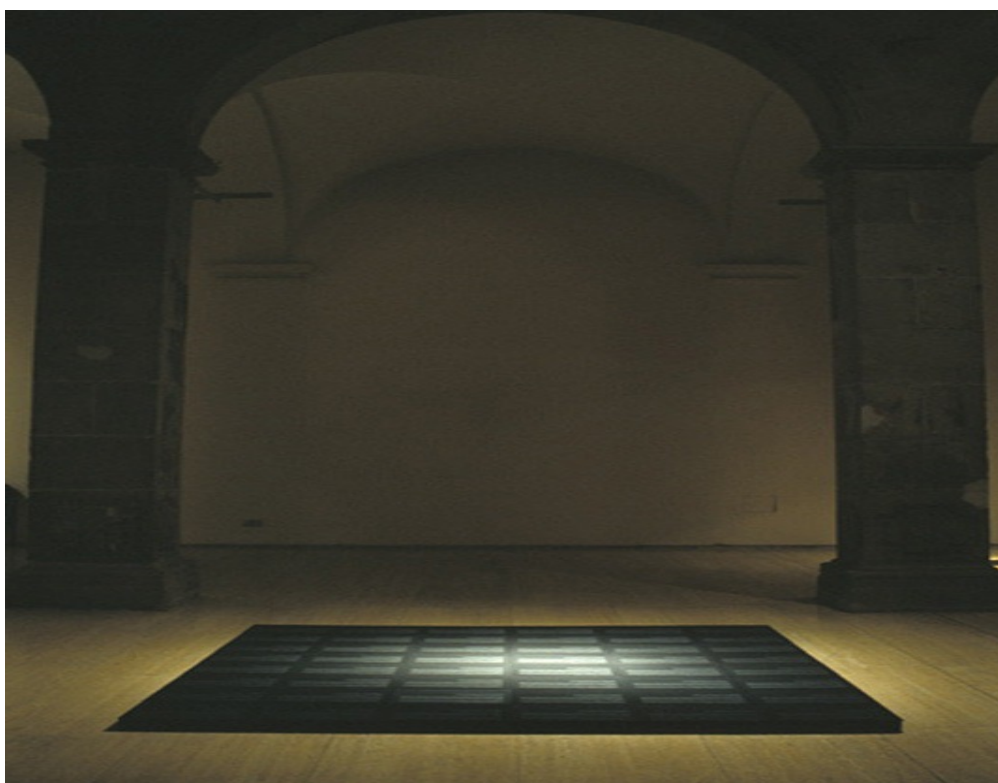


Figura: 5 - *Real Pictures* - Alfredo Jaar, 1995 Instalação artística.¹³

¹³ Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/alfredo-jaar-and-the-post-traumatic-gaze>>.

1.5

Desretratos

A obra do artista paraense Éder Oliveira se apresenta como veículo deste trabalho quando assumimos que o artista, pintor por ofício, desenvolve sua investigação na relação entre o gênero do retrato na fotografia jornalística e na pintura, tendo como tema principal, o encontro com o “homem amazônico” (Oliveira, 2014). Em entrevista ao portal *Carta Maior* (Idem), o artista conta sobre a mola propulsora de seu trabalho. Cansado por testemunhar a negligência estatal com uma fatia da população tratada como “invisíveis” – criminosos, pobres, encarcerados, aqueles que somente se encontram nas páginas de jornais policiais – Oliveira decidiu expor a face destas pessoas que carregam a marca no rosto da “classe subjugada” (Idem) um aspecto indesejável e recusado pela sociedade dita *de bem*.

Nas palavras do próprio artista (Oliveira, 2014):

A minha arte se relaciona muito com o que sempre aconteceu e ainda acontece no Brasil, que é a subjugação de classe, principalmente da classe trabalhadora e das pessoas mais pobres. Falo de questões sociais de cunho político. A desigualdade é evidente mas é velada ao mesmo tempo, procuro prestar atenção nos outros, nos seus valores e retratá-los. Há um universo de coisas que estão contidas além da pele, da etnia e da raça. O homem amazônico, figura que costumo retratar sempre, possui valores que não se encaixam no sistema capitalista e por isso é excluído. Eu procuro fazer um contraponto a isso, somente retratá-lo para que ganhe voz.

A força das pinturas murais são os ecos das palavras e da denúncia desse artista quando fica evidente o propósito de sua pesquisa. Embora reconheçamos a importância e necessidade do tema, neste trabalho teremos que tratá-la apenas de forma superficial para não perder nossa trilha investigativa. Nesta mesma entrevista concedida em 2014, Oliveira revela que no início de sua carreira, um diretor de um museu de Belém (Município do Estado do Pará) rejeitou sua obra com as seguintes aspas: “lugar de bandido é na cadeia, não na parede de um museu” (Sobral, 2016).

Esta tônica de rejeição se repete para além das instituições. O artista recolhe outra fala de estranhamento e repulsa de um colecionador particular que lhe diz: “mas você só pinta isso? Não quero pendurar bandidos na parede. Têm uma energia tão negativa”.

Em série recente (2016), o artista cobre o rosto dos retratados com uma pintura semelhante aos filtros digitais de *pixels* (figura 9), assim como aqueles usados nos vídeos da televisão que se propõe a preservar a identidade do indivíduo. Contudo, este recurso além de contribuir para que não se explore indevidamente a fisionomia de terceiros, no entendimento da crítica de arte (Labra, 2018), quando usado pelos telejornais, estariam igualmente a serviço de “preservar a sociedade”. A crítica de arte (idem) nos diz que nestas imagens, ainda que sem uma figura humana, a geometria do pixel - representante da diversidade dos tons de pele no amálgama brasileiro, enfatiza a naturalidade com que a sociedade aceita a condenação sumária do desconhecido. Para ela, são “desretratos” (Labra, 2018. p. 22), uma vez que essas pinturas não tem rostos nem títulos, “o que ressalta o apagamento de certos grupos de cidadãos” (idem).



Figura: 6 - série *Páginas Vermelhas*, Éder Oliveira, 2016. Pintura.¹⁴

¹⁴ Imagem produzida no próprio ateliê do artista e cedida por cortesia para este estudo.

Em outra série - *Retrato de quem não o queria*, reflexão do próprio artista sobre sua pintura na ocasião do projeto *Retratos Contemporâneos*, ele explica o percurso de busca dos seus personagens (Oliveira, 2016, p. 27):

Me apropriando de fotografias publicadas em jornais de Belém que noticiavam crimes e usavam a imagem de pessoas - normalmente jovens e homens e quase sempre negros e mestiços habitantes da periferia da cidade - indiscriminadamente para ilustrar ações de delitos, me propus a reproduzir esses rostos em pintura criando um novo retrato, de alguém que provavelmente não o queria o ter e para quem de outra forma normalmente não queria o ver.

O artista foi convidado a expor a sua pintura na 31ª Bienal de São Paulo através de um grande mural (ver figura 10) no térreo do pavilhão Ciccillo Matarazzo no Parque Ibirapuera:

Como (...) coisas que não existem.
Como procurar coisas que não existem.
Como reconhecer coisas que não existem.
Como lutar por coisas que não existem.
Como ler sobre coisas que não existem.
Como usar coisas que não existem.
Como imaginar coisas que não existem.

O título escolhido para aquela edição da Bienal não poderia ter maior conexão, tanto com a pesquisa artística de Oliveira, quanto com esta investigação teórica. Não seria forçoso pensar que a exposição monumental do retrato do “homem amazônico”, do “caboclo paraense”, seria a personificação, daqueles que vivem nas margens físicas e cívicas da sociedade e que, portanto, seguem invisíveis, não existem para uma fatia da população.

Se podemos dizer que o grande formato das imagens impressas dos retratos do artista Thomas Ruff¹⁵ (figura 7) aproximam a palidez e a ausência de expressão da fotografia com fins documentais de um cidadão comum com a imponência do retrato oficial de uma figura ditatorial (Sobral, 2016), aproximados justamente pela grande dimensão da obra, os grandes painéis de Oliveira confrontam o olhar social com rostos agigantados de indivíduos socialmente esquecidos e, assim, expõem as relações entre imagem, cor da pele, identidade e marginalização. Essas obras, fisicamente monumentais, extrapolam o limite do cavalete do artista e nos convocam a seguinte pergunta: o que elas transmitem?

¹⁵ Thomas Ruff (1958). Fotógrafo alemão que vive e trabalha em Düsseldorf, Alemanha.

Retornamos ao ensino de Lacan (1962/63, p. 64) para dizer que essa coisa que aparece é o objeto que encarna o fim da castração, como vimos há pouco. Nesse sentido, *A Coisa* precisaria ficar de fora da cena, do contrário, causaria perturbação ao sujeito. A partir do conto de Hoffmann, trabalhado por Freud (1919), entendemos que os olhos arrancados da boneca *Olympia* seriam o equivalente ao que Lacan chamou de objeto *a* minúsculo. Esse entendimento nos ocorre no sentido sublinhado por Vieira (2008, p. 170) de que o objeto *a* pertence ao “reino do estranho” (idem) e que, ainda que não existisse a psicanálise, saberíamos disso pelo simples fato de “existirem momentos de aparecimento do objeto que nos jogam numa dimensão totalmente diversa, que se dá na experiência [...]” (Lacan, 1962/63, p. 70). No entanto, antes do objeto, Lacan começa ensinado sobre *A Coisa* (*Das Ding* - Lacan, 1959/60), que veremos logo adiante.

Nos servimos da pintura de Oliveira para afirmar que o retrato pintado mostraria mais aquele homem do que o retrato da foto jornalística. A pintura nos mostra mais do “homem amazônico” do que o registro fotográfico, no sentido de que, o que aparece manipulado pela pintura mostra aquilo que só poderia aparecer mesmo impregnado de tinta.

Nesse sentido, a pintura expõe a segregação e a rejeição social no rosto da figura desconhecida, sem nome, mais do que na ficha da delegacia. Diríamos que a tela emplastada pela fatura de Oliveira fixaria as cores da pele do *caboclo*¹⁶. Se ‘lugar de bandido é na cadeia’ porque nele acredita-se que há uma maldade em algum lugar, quando ele está pintado, já não se vê mais essa ‘maldade’, ao mesmo tempo que ela continuaria lá, só que de outra forma, como no esquema Lacaniano da sublimação (Lacan, 1959/60, p. 111-192).

Que ‘energia negativa’ seria essa impregnada na pintura de Oliveira? Aqueles rostos pintados, e pendurados na parede, perturbam mais o salão burguês do que o retrato fotográfico estampado no jornal e aberto em cima da mesa do café no mesmo salão?

¹⁶ Mestiço de branco com índio; antiga denominação do indígena; de cor acobreada e cabelos lisos. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. (do Tupi). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

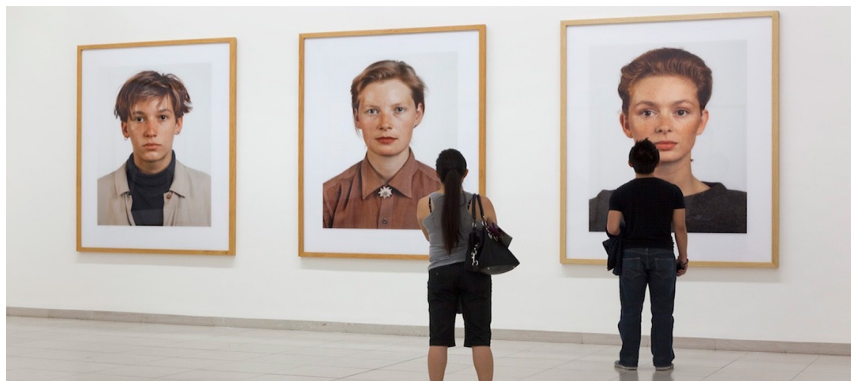


Figura: 7 - Imagens impressas dos retratos fotográficos do artista Thomas Ruff.



Figura: 8 - sem título – Éder Oliveira, 2016. Pintura.¹⁷



Figura: 9 – *sem título da série pixel*, Éder Oliveira, 2016. Pintura.¹⁸

¹⁷ Coleção particular.

¹⁸ Coleção particular.

Como uma tentativa de responder essa pergunta, lembramos do trabalho de Lacan sobre as maçãs pintadas por Cézanne (Lacan, 1959/60, p. 176). Quando ele diz que estas maçãs pintadas não imitam maçãs e sim presentificam o objeto (idem), entendemos que elas seriam mais reais que a própria maçã, assim como os rostos pintados por Oliveira seriam mais reais que o homem fotografado na delegacia. Lacan usou a maçã pintada por Cézanne porque *A Coisa* só se apresenta assim, ele diz, estetizada, sublimada, neste “milagre” operado pela arte (idem, p. 177). Ela não se apresenta de outro jeito, senão, como vimos, seria a revelação do horror, a destruição. Os retratos pintados daqueles homens nos servem como as maçãs de Cézanne serviram a Lacan. Oliveira estaria sublimando o que seria a violência daqueles homens, ou ainda, diríamos que uma vez pintados, eles são mais violentos porque a violência deles se apresenta sob o véu da tinta, revelando ao mesmo tempo aquilo que não se poderia ver sem se horrorizar. E isto, seguindo a leitura do conceito freudiano por Lacan, somente seria possível pelo efeito da sublimação. Aprendemos que, a sublimação, com Lacan, se apresenta desta maneira: o objeto no lugar da *Coisa* (Lacan, 1959/60, p. 127-145). Reconhecemos nessa operação da pintura, um trabalho de materializar (o objeto) *A Coisa*, e o que se mostrou ser conceitualmente difícil, levando Lacan até a pintura de Cézanne, nos levou até os *desretratos* de Oliveira.



Figura: 10 - Imagem do Pavilhão da Bienal de São Paulo - Éder Oliveira, 2014.
Site-specific.¹⁹

¹⁹ Disponível em: <http://31bienal.org.br/>



Figura: 11 - série *Páginas Vermelhas* – Éder Oliveira, 2015. Pintura.²⁰



Figura: 12 - *Anônimo*, Belém, Brasil – Éder Oliveira, 2015. Intervenção.²¹

²⁰ Disponível em: ederoliveira.net

²¹ Disponível em: ederoliveira.net

1.6

Das Ding

Em seu *Seminário*, Livro 7, Lacan (1959/60) destina duas lições para falar da *Coisa*. Este seminário inicia-se com uma breve comparação entre o substantivo alemão *das Ding*, traduzido como *A Coisa*, e a palavra francesa *chose*, derivada do latim *causa* (idem, p. 59)²².

Avançando na *Introdução* de Lacan (1959/60. p. 29-91) sobre *Das Ding*, aprendemos que o aparelho sensorial experimenta o mundo como um crivo, ou seja, Lacan se interessa em dizer que dentre as ofertas do mundo externo, existe uma escolha. Essa escolha indica uma subjetivação em relação à experiência do mundo (exterior), no sentido de que a realidade seria apenas “entrevista”, vista por partes (peças), pelo homem. Na formulação de Lacan, “o homem lida com peças escolhidas da realidade” (idem, p. 63).

Neste sentido, se o *Ding* seria o elemento isolado pelo sujeito como *Fremde* [ale.: estrangeiro, estranho e alheio] em sua experiência do *Nebenmensch* [ale.: “o outro lado”, alteridade, a presença de um outro], esta afirmação mantém a ideia de que o exterior que o sujeito precisa lidar, em diálogo com o interior, pouco tem a ver com a realidade. Dito de outra forma, não é uma realidade qualquer, comum a qualquer outro, e sim uma espécie de arranjo montado com as “peças escolhidas da realidade” (idem, p. 63). Nesse sentido, Lacan, retomando Freud, nos ensina que o objetivo primeiro (e imediato) da prova de realidade não é a de encontrar um objeto que corresponda à sua representação mental, mas “reencontrá-lo, convencer-se de que ele ainda está presente” (idem, p. 69). Esse objeto, que se trata de encontrar, jamais será reencontrado integralmente porque ele resta perdido, ensina Lacan, porém, nesta busca, instaura-se um processo de espera, a partir do qual pode ser possível encontrar algo melhor, ou pior, mas algo que

²² *Sache*, é outra palavra do alemão trabalhada por Lacan para os desdobramentos etimológicos sobre *A Coisa*. *Sache* seria “a coisa colocada na questão jurídica” (idem, p. 60). Ele ressalva que os dois termos do alemão “não são absolutamente equivalentes” (idem) e que, se por outro lado, as palavras *sache* [ale.: coisa] e *wort* [ale.: palavra] estão ligados como um par (idem, p. 61), *Das Ding*, diferentemente, situa-se em outro lugar. “O que há em *Das Ding* é o verdadeiro segredo” (idem, p. 61), algo que o texto freudiano aponta no sentido de “a” necessidade e não “as” necessidades, uma pressão, “urgência da vida” (idem, p. 61). Embora tenhamos grande interesse no aspecto etimológico dos termos e palavras que aquecem nosso estudo, não avançaremos nesta direção sob o risco de perdermos o rumo central deste trabalho.

possa servir em seu lugar. De qualquer forma, explica Lacan, *Das Ding* será encontrada no máximo como saudade, “em suas coordenadas de prazer” (idem, p. 69).

Tratando de um aspecto fundamental de *Das Ding*, Lacan ensina que seria a partir de um *Das Ding* original que se faz a primeira escolha, a primeira orientação subjetiva, “a escolha da neurose” (idem, p. 72). Ainda neste ensino, ele diz que *Das Ding* se apresenta como “trama significante pura” (idem, p. 72), “fora-do-significado” (idem, p. 71), que comanda e que ordena. Dito de outra forma, na trama dos significantes tem um interior excluído, e *A Coisa* está em exclusão interna em relação à rede de significante. Desse lugar, desse mesmo lugar, Lacan diz que alguma outra coisa se organiza, ao mesmo tempo oposta, avessa e idêntica, à serviço de substituir “a realidade muda” (idem, p. 72) de *Das Ding*.

Em seu ensino, Lacan mostra que *Das Ding* deve ser identificado como a tendência a reencontrar, *wiederzufinden* [ale.: recuperar], *finden* [ale.: encontrar], a direção ao objeto perdido. Lacan lembra que, em Freud, o objeto sequer fora dito, enquanto tal. Ele diz: “é notável que o objeto em questão não seja articulado por Freud em parte alguma” (idem, p. 76). Na trilha pelo objeto da psicanálise, Lacan ensina que seria o princípio do prazer a bússola que orienta a busca por esse objeto e, ao mesmo tempo, lhe impõem uma distância suficiente para que o objeto mantenha-se perdido (idem, p. 76). Durante essa busca, encontra-se uma série de satisfações vinculadas ao jogo entre aproximação e distância de *Das Ding*. Diante desta equação teórica, nos perguntamos: qual seria então o limite possível de aproximação do sujeito com *Das Ding*?

Se *Das Ding* traveste-se em um objeto, sabemos pelo ensino de Lacan que este objeto terá sempre um sentido imaginário, ou seja, sua aparência aponta para uma espécie de engodo, uma armadilha, na medida que sua aparição estaria sujeita à decepção (Lacan, 1959/60). Nesse sentido, Lacan diz que “não há bom e mau objeto, há bom e mau e, em seguida, existe *A Coisa*” (idem, p. 82). Contudo, lembramos que para além do distintivo imaginário do objeto, há, também e, sobretudo, no que diz respeito ao nosso estudo, um lado *real*. O objeto *a*, no seu aspecto de resto, de coisa decaída, sem forma, traria o *real* de uma maneira que Lacan não pensava ser possível quando ele trabalhou *Das Ding* em seu *Seminário*,

livro 7. Esta condição do objeto, como veremos adiante neste trabalho, Lacan irá trabalhar a partir dos *Seminários*, livro 10 e 11.

Se o *real* para Lacan seria aquilo que se reencontra sempre no mesmo lugar (Lacan, 1959/60, p. 90), aquilo que se buscou no lugar do objeto perdido é o que se reencontra na realidade. Dito de um jeito melhor, no lugar do objeto que não é possível reencontrar, algo acontece. E isso que acontece, se reencontra sempre no mesmo lugar.

Lacan avança sobre esta questão topológica para dizer que *Das Ding* é o “lugar central” (idem, p. 173) que intercede entre o dentro e o fora, “exterioridade íntima”, o estranho-familiar - “*extimidade*” (idem). Esse lugar, dito ‘central’, lugar da *Coisa*, pode ser apreendido como o vazio em torno do qual se organiza o espaço. Lacan recorre então a pintura para dizer que esta técnica aprendeu progressivamente a “dominar esse vazio” (p. 174), a figurá-lo e “fixá-lo sob a forma de ilusão do espaço” (idem). Ele parece interessado na ilusão e seus efeitos e define uma diferença entre a ilusão do espaço e a criação do vazio. Se a pintura aprendeu a fixar e a dominar o vazio desde as manifestações pictóricas primitivas na caverna de Altamira (idem, p. 173), a *anamorfose* do final do século XVI, enquanto efeito ilusório na imagem, representa um ponto de virada de toda a história da arte (Lacan, 1959-1960, p. 175). A partir dessa ‘ilusão do espaço’, o artista cria o suporte para uma realidade escondida, ou ainda melhor, nas palavras exatas de Lacan: “numa obra de arte trata-se sempre de cingir a Coisa” (idem, p. 175). Perguntado sobre essa finalidade da obra de arte, Lacan ensina que o artista “finge imitar” (p. 176) a realidade. Nesse sentido, não é a imitação ou representação fiel e realística de um objeto que estaria em jogo na pintura, por exemplo, e sim o que se extrai da pintura como “outra coisa desse objeto” (p. 176). O novo objeto, se assim podemos formular através deste ensino, será instaurado a partir da relação com *A Coisa* cingida, atada na cena em um jogo de presença e ausência.

1.6.1

Quantas maçãs Cézanne pintou?

Lacan, ao que parece, se rendeu à obra de Cézanne e reconheceu, na técnica do artista, um valioso instrumento alinhado à sua construção teórica sobre o *real*.

Olhando atentos para uma determinada natureza-morta de Cézanne, se assumimos que os biscoitos, em “maçãs e biscoitos”²³ teriam valor de pura identificação, por terem sido colocados no canto da imagem para destacar o grande volume das maçãs, estas, por sua vez, aparecem como se dominassem a cena, com os reflexos, sombras e os contrastes multicoloridos de suas peles. Lacan diz que quando Cézanne as pinta, “ele faz algo bem diferente de imitar maçãs” (Lacan, 1959/60. p. 176).



Figura: 13 - *Maçãs e Biscoitos* – Paul Cézanne, 1879-82. Pintura.²⁴

Reconhecemos, com Lacan, um mistério nas maçãs de Cézanne, uma vez que nestes objetos pintados renova-se algo da relação com o *real* fazendo então “surgir o objeto de uma maneira que é lustral” (idem, p. 176), brilhante e

²³ CÉZANNE, P. Natureza Morta (Maçãs e Biscoitos) 1879-82. Pintura, óleo sobre tela. 46x55 cm.

²⁴ Imagem disponível em *Cezanne*, 1974. Antonio Vallardi Editore, Milão

purificado. Sob a técnica do mestre da pintura moderna, Lacan atesta a “presentificação do objeto” (idem) e ressalva que quanto mais o objeto é presentificado enquanto imitado, mais o efeito de ilusão se quebra revelando outra coisa: sua presença como *real*. Igualmente interessado na pintura de Cézanne, Rilke escreveu: “as maçãs parecem tão reais que são indestrutíveis em sua obstinada existência”²⁵. Desta forma, nos arriscamos dizer, como o poeta, que essa existência infatigável que as maçãs pintadas transmitem é o que nos aproxima do *real* e não o realismo da imagem.

Por que a maçã pintada por Cézanne, seria mais real que a própria maçã? Por que a pintura é mais maçã que a própria maçã, se a maçã na mão tem volume, textura, gosto, cheiro, pode ser sentida na mão, na boca, sentida enquanto matéria sendo degustada, passando pela garganta, experimentada no corpo, etc?

A primeira resposta que nos ocorre, seria a partir de Vieira com a frase: “antes do amor viria a carta de amor”²⁶, ou a declaração de amor. Melhor, se não houver a carta, não tem amor, como se o amor sem carta fosse apenas uma experiência qualquer sem nomeação. A maçã sem a pintura seria uma experiência sensorial sem qualificação, sem nome, sem maçã. Nesse sentido, a maldade e a criminalidade que aparecem nos retratos pintados por Oliveira e que causam certa repulsa na fala atribuída ao curador e ao colecionador citados, seriam os produtos da própria pintura e somente através destas podem ser experimentadas sem o horror de uma revelação sem tinta.

Outra reposta possível seria a partir da ideia de que nem sempre a maçã é tão maçã. Não no sentido imaginário, daquilo que se espera de uma maçã, mas no que se refere ao processo de construção da imagem da maçã, onde adquirir-se um conjunto recheado daquilo que na maçã escapa, mas que a imagem fixa (e transmite). Diríamos que esse seria algo do *real* e, se assumirmos essa ideia como uma premissa, a maçã mordida poderia ser menos maçã que a maçã pintada, ainda que eventualmente. O que nos interessa neste trabalho, e por essa razão seguimos assim amparados pela construção teórica de Lacan (idem, p. 176) sobre a pintura de Cézanne, é que esta traria aquilo da maçã que é mais maçã no sentido de que

²⁵ Rilke, R.M. em *Cezanne*, 1974. Antonio Vallardi Editore, Milão. (tradução livre).

²⁶ Vieira, M.A. (2019) frase proferida durante o encontro da pesquisa *Bricolagens na Psicanálise*: trabalho em parceria entre a PUC Rio/ Departamento de Psicologia e o Centro de Estudos do Instituto Philippe Pinel. Coordenação: Marcus André Vieira.

traz um pouco dessa experiência viva de degustar a maçã e faz algo além, uma coisa a mais. Essa, ainda mais importante. Não é que a maçã da pintura será sempre mais maçã que a própria maçã e sim que ela traz aquilo na maçã que é mais maçã enquanto *real*.



Figura:14 - *Quatro Maçãs* – Paul Cézanne, 1881. Pintura.²⁷



Figura: 15 - *Maçãs e Laranças* – Paul Cézanne, 1895-1900. Pintura.²⁸

²⁷ Imagem disponível em *Cezanne*, 1974. Antonio Vallardi Editore, Milão.

²⁸ Imagem disponível em *Cezanne*, 1974. Antonio Vallardi Editore, Milão.

Se abandonarmos por um instante as naturezas-mortas e pensarmos o gênero do retrato, poderíamos dizer que há aspectos das pessoas que são muito comuns, muito cotidianos e que encontramos aos montes por aí, posado em um rosto qualquer. Nesse sentido, em uma parte de seu ensino, quando Lacan quando fala da palavra *ego* (Lacan, 1954-1955) ele faz uma brincadeira entre esta e a palavra *iguais*, construindo um neologismo: *egoais*. Assim o faz, para sublinhar que o *ego* seria formado a partir de uma imagem narcísica, que vem do outro. Contudo, existe um aspecto da pessoa que é singular e que mesmo que se tente imitar, isso não seria possível. Esse aspecto singular tem a ver com aquilo que escapa à representação, tem a ver com isso que chamamos de *real*.

O ponto central que nos interessa pensar, para dizer da forma mais simples possível, seria no sentido de considerar que a arte seria capaz de trazer na pessoa o que é mais dessa pessoa. Ou ainda, considerando que a pessoa pode ser um certo estereótipo dela mesma, por exemplo, existe algo da pessoa que seria muito difícil de imitar, muito singular ao ponto de não poder dizer sequer o que é: aquilo que não se pode nomear. A arte teria a capacidade de trazer isso que não se pode dizer, embora se perceba ou se saiba, como um exercício de representação, mas, em especial como uma presença.

Nesse sentido, nos remetemos a uma série fotográfica da artista Nan Goldin²⁹ (figuras 16 e 17) para defender a ideia de que essa obra, onde aparecem somente camas vazias e desarrumadas, atesta a presença do sujeito, exatamente por essa condição de mostrar o vazio, seus rastros e restos deixados.

Em um de seus *Seminários*, Lacan relata uma expênciã vivida em Londres, quando fora alertado da presença, de um de seus antigos mestres, através de um par de sapatos: deixados em frente à uma porta da mesma hospedaria que estavam. Um tanto cético no início, ele conta que posteriormente compreendeu que aqueles sapatos seriam “de uma presença e de uma ausência pura [...] coisa que, por mais muda que seja fala” (Lacan, 1959/60. p. 356). Assim como as bandejas deixadas do lado de fora do quarto de hotel, com o prato sujo e os talheres jogados, ou a cama desfeita no retrato da artista, “um par de botinas abandonadas” (idem) mostraria aquilo que o “professor D em pessoa” (idem) não seria capaz de mostrar, ou melhor, diríamos aqui que seria justamente a ausência

²⁹ GOLDIN, N. (1979). **Empty Beds** (fotografia). Boston e **My bed** (1996) Hotel La Lousiane.

da pessoa que evocaria a presença a partir do objeto: como veremos, o objeto no lugar da *Coisa*.

Se na maçã teria algo da experiência de comê-la que Cézanne fixa na obra de arte, e no retrato do criminoso, na pintura de Olivera, aquele sujeito pintado seria mais criminoso que o próprio criminoso enquanto algo que o artista apreende daquele aspecto na imagem, o que vemos na tela não é *Das ding* e sim uma imagem *da Coisa* e isso já seria próprio da sublimação, como ensinou Lacan (1959/60, p. 111-192).

Não vamos discutir aqui o conceito de sublimação, no qual remetemos à teorização de Lacan no *Seminário*, livro 7, na medida que estamos aqui para trazer a idéia de que *A Coisa (Das Ding)* representada tem mais chance de aparecer, ainda que em sua condição de irrepresentável, pelo artifício do artista. Assim, o artista que nos orienta nesse trabalho, não está figurando *A Coisa*, no sentido de que ele não está colocando um mostro horroroso como no *Grito*³⁰ ou nos retratos de Francis Bacon³¹, por exemplo, onde a figura humana aparece deformada, monstruosa. Oliveira, por outro lado, estaria substituindo por outra mais sutil, mas que ainda assim deforma a imagem em relação a sua referência, ou seja, a própria tinta.

³⁰ MUNCH, E. (1893) **Skrik**. Série de quatro pinturas. Galeria Nacional, Oslo.

³¹ BACON, F. (1979-1980). **Three Studies for a Self-Portrait**. Série de tres pinturas. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Figura: 16 - *Empty beds*, Boston – Nan Goldin, 1979. Fotografia.³²

Figura: 17 - *Empty bed in a whorehouse*, New York City – Nan Goldin, 1979. Fotografia.³³

³² Disponível em: <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.179.html/2008/photographs-108430>>.

³³ Disponível em< <https://www.moca.org/collection/work/empty-bed-in-a-whorehouse-new-york-city>>.



Figura: 18 - *Skrik (O Grito)* – Edvard Munch, 1893. Pintura.³⁴



Figura: 19 - *Three Studies for a Self-Portrait* – Francis Bacon, 1979-1980. Pintura.³⁵

³⁴ Disponível em < <https://samling.nasjonalmuseet.no/en/object/NG.M.00939> >.

³⁵ Disponível em < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489966> >

1.7

O *êxtimo*

A palavra *extimité* é um neologismo criado por Lacan que foi traduzido como *extimidade* (Lacan, 1959-1960, p. 173). A nova palavra contrapõe-se ao termo *intimidade* pela simples substituição do prefixo, assim como as palavras *interior* e *exterior* se equilibram, uma de cada lado. Contudo, isso não significa que o *êxtimo* de Lacan seja equivalente a *exterior*, senão do ponto de vista morfológico. Nesse sentido, assim como Freud tratou seu *Unheimlich* a partir de um trânsito entre o *estranho* e o *familiar*, a topologia implicada por Lacan entre a palavra *íntimo* e o neologismo *êxtimo* não é a mesma da topologia implicada na simples oposição semântica entre as palavras *interior* e *exterior* (Ianini, 2013-2015).

A partir de um exame etimológico, o *Dicionário etimológico do latim-francês* (1934) de Gaffiot (1934) descreve o vocábulo latino *extĭmus* (*extŭmus*) como “situado na extremidade, que está na ponta, o mais distante, ou, ainda, “desdenhado, desprezado”. Percebemos, ainda a partir da pesquisa de Ianini (2013-2015), que os dois sentidos do vocábulo *extĭmus*, anotados por Gaffiot, são preciosos para nós a partir da ideia de que aquilo que seria o mais extremo, mais afastado, estaria igualmente ‘desprezado, desdenhado’.

Com essa proposição, poderíamos pensar *extimidade* como a correspondência topológica de Lacan ao *Unheimliche* de Freud, especialmente no que diz respeito à ambiguidade e o entrelaçamento de uma aparente oposição. Contudo, caminhamos na direção de perceber que não deveríamos sequer falar em oposição: tanto no binômio estranho-familiar quanto no interior-exterior.

Através de um meticoloso estudo bibliográfico³⁶, sabemos que o neologismo de Lacan serve para indicar uma torção entre o interno e o externo, deixando o *êxtimo* como referência ao mais íntimo e, ao mesmo tempo, exterior. A afirmação parece estranha mas, à medida que avançamos neste estudo, nos parece cada vez mais familiar a tese de que a *extimidade* é oposta à intimidade na justa medida em que se opõe e coincide com ela.

³⁶ **Coleção Bibliô Especial.** Organização Mirta Zbrun. Escola Brasileira de Psicanálise. Rio de Janeiro: KBR, 2016.

Mas de que nos adianta pensar sobre esta complexa relação proposta por Lacan senão para avançarmos na ideia de que o mais íntimo do sujeito encontra-se do lado de fora, ou ainda melhor, que aquilo que aparece no exterior está, contudo, mais perto?

Em seu *Seminário* (1958-59) Lacan diz que “o objeto consiste em algo que está fora” (Lacan, 1958/59, p. 101) e quando alguma coisa se apresenta nesta *extimidade*, “exposta cruamente do lado de fora” (Legey, 2016. p. 52) há um curto-circuito, ponto de pânico e certo apagamento do sujeito. Lacan continua dizendo que este objeto suporta algo do sujeito, “essa coisa que está na borda mesmo do maior segredo” (Lacan, 1958-59, p. 100). Nesta construção topológica de Lacan, o sujeito passa a vida em torno do objeto, mas sem nunca conseguir chegar ao seu outro lado, “pois este sempre tem outro lado, e terminamos andando apenas em círculos” (Vieira, 2008, p. 126). Contudo, ainda que o movimento em torno do objeto na busca de seu centro seja uma caminhada infinita, o objeto é o limite. Limite do desejo e que não se esgota na medida que ele jamais será igual a ele mesmo pois sempre parcial e “impossível de totalizar” (idem, p. 127), não tendo forma fixa. Em outras palavras, a torção desse interior excluído, nisso que Lacan chamou de *extimidade*, “representa o momento em que o peso do segredo se esvazia e o objeto esfera, ideal, deixa de fazer crer que há dentro e fora” (idem, p. 128).

O *êxtimo* seria, sobretudo, uma maneira de falar topologicamente sobre *A Coisa* e sobre o objeto pequeno *a*. Assim, a partir deste diálogo entre o dentro e o fora, olharemos para a obra de dois artistas contemporâneos para tentar entender essa construção de Lacan, retomando o registro da experiência freudiana que trabalhamos no início deste estudo.

Começaremos olhando a obra visual do escultor coreano Do-Ho Suh (figuras 20, 21 e 22) que explora temas como o espaço e a casa, por exemplo, flexibilizando a rigidez da divisão entre interior e exterior, tanto pela leveza das camadas translúcidas, quanto pela suspensão da estrutura no espaço. Contudo, ainda que as casas suspensas nos ensinem sobre o neologismo de Lacan, no que diz respeito, especialmente, à condição topológica do conceito, foi com o baiano Marepe que reconhecemos uma melhor solução visual para a torção que propôs o psicanalista.



Figura: 20 - *Wielandstr. 18, 12159 Berlin* - Do-Ho Suh, 2011. Escultura em tecido poliéster.³⁷



Figura: 21 - *Home within Home within Home within Home within Home* – Do-Ho Suh, 2013. Escultura em tecido.³⁸



Figura: 22 - *Seoul Home/Seoul Home/Kanazawa Home* – Do-Ho Suh, 2012. Escultura em tecido montada em estrutura de arame.³⁹

³⁷ Disponível em: <<https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh>>.

³⁸ Disponível em <<https://www.lehmannmaupin.com/museums-and-global-exhibitions/do-ho-suh-home-within-home>>.

³⁹ Disponível <<https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh>>.

Embutido Recôncavo e Recôncavo Embutido (2003 - figura 24) é uma obra do artista visual Marco Reis Peixoto - o Marepe, exposta na ocasião da 50ª Bienal de Veneza (Itália). Trata-se de uma estrutura que se assemelha a uma casa, construída com chapas de compensado com dobradiças nas laterais, de maneira que suas partes podem ser abertas como portas até o limite de seu avesso. Esta escultura, exposta no edifício da Pinacoteca⁴⁰, seria “como uma espécie de casa externa. Uma habitação modular móvel, que tem a configuração de seus cômodos determinada de maneira transitória” (Nery, 2019. p. 14).

A mobilidade parece um tema estrutural na obra daquele artista, assim como em *Mudança* (2005 - figura 25) - que poderia representar, por exemplo, o movimento e a transitoriedade da vida. O caminhão de madeira, esculpido em escala inferior à realidade formal deste equipamento, “carrega toda uma casa, seus eletrodomésticos e armários, sinalizando o movimento de uma família, ou uma vida que está em trânsito” (idem, p. 14).

Se a casa expõe seu avesso e revela o interior excluído, o pequeno caminhão nos remete a ideia de que algo de dentro (da casa) transita lá fora. Esta pequena conclusão nos leva a um terceiro trabalho, exposto na ocasião da 25ª Bienal de São Paulo, onde Marepe deslocou uma espécie de monumento à sua cidade-natal, de Santo Antonio de Jesus no Recôncavo Baiano até a cidade de São Paulo. Um imenso muro de seis metros de extensão impregnado com uma pintura-propaganda de uma determinada loja de materiais de construção que seu pai trabalhava: *Tudo no mesmo lugar pelo menor preço* (2002).

A partir deste traslado monumental, Marepe levou um pedaço real de sua existência até o centro hegemônico das artes visuais no Brasil. A crítica de arte, então, nos diz que, com isso, ele “trouxe à tona sua história familiar e sua relação de intimidade com a cidade” (Braz, 2019, p. 133). Olhando de fora, ou melhor, da capital das artes plásticas do país, enxergamos o Recôncavo Baiano, através de um pedaço. *Tudo no mesmo lugar pelo menor preço* (2002 - figura 26) nos oferece o íntimo da casa, do pai, expostos do lado de fora. Nesse encontro marcado, “se Maomé não vai a montanha, a montanha vai à Maomé” (Fonseca, 2019. p. 96).

⁴⁰ **Marepe:** estranhamente comum (2019). Pinacoteca do Estado de São Paulo, 27.07.2019 à 28.10.2019.



Figura: 23 - *Embutidinho Recôncavo* – Marepe, 2003. Madeira, dobradiças, ralo de metal e rodas. Dimensões: 65 x 65 x 65 cm.⁴¹

⁴¹ Disponível em< <http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/marepe/>>.



Figura: 24 - *Embutido Recôncavo - Recôncavo Embutido* – Marepe, 2003. Escultura em madeira e metal. Dimensões: 300 x 300 x 300 cm.⁴²

⁴² Disponível em< <http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/marepe/>>.



Figura: 25 - *Mudança* – Marepe, 2005. Escultura.⁴³



Figura: 26 - *Tudo no mesmo lugar pelo menor preço* – Marepe, 2002. Pintura mural.⁴⁴

⁴³ Disponível em <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-07/pinacoteca-apresenta-exposicao-do-artista-marepe>>

entre-ato: a passagem entre a picada, a mancha, e o objeto

Durante nossa pesquisa sobre o objeto da psicanálise, encontramos em *Os seis paradigmas do gozo* (Miller, 2012) uma proposição de que Lacan usou a arte, o quadro, como um modelo de relação com o gozo, ou melhor, com o objeto. Neste sentido, Miller retoma Lacan para dizer que “a contemplação pacífica do objeto de arte acalma as pessoas, ela as reconforta e lhes faz bem” (idem, p. 17).

Na continuação deste curso, Miller diz que o gozo passa a ser distribuído sob a figura do objeto pequeno *a*, ou ainda, de uma instância reduzida e mais maleável em relação à *Das Ding*. Em suas palavras: “o objeto pequeno *a*, em Lacan, é o que, da *Coisa*, tem menos valor” (idem, p. 22). Dito de outra forma, ainda com Miller, para melhor compreensão, seria a “elementarização da Coisa” (idem, p. 23), ou seja, extraímos dessa afirmação a ideia de que Lacan fez de *Das Ding* um elemento, um elemento múltiplo. Assim, o objeto pequeno *a* traduziria-se em uma estrutura ambígua: se ele encarna, reproduz a *Coisa* e é a sua figura elementar; igualmente ele provém do Outro como algo que intercederia entre *Das Ding* e o Outro.

Com Vieira entendemos ainda melhor esta passagem, quando ele diz que “o objeto *a* é a *Coisa* trocada em miúdos” (Vieira, 2001, p. 138). No que Miller chamou por ‘elementarização’, Vieira explica que trata-se da *Coisa* incorporada a um objeto. Ele continua falando sobre o objeto para dizer que este, ‘incorporado’ não é qualquer objeto, mas o objeto pequeno *a*: objeto causa do desejo e da angústia. Podemos dar mais um passo em direção à conceituação deste objeto, dizendo que “ele nunca é tão propriamente singular quanto se crê à primeira vista” (Vieira, 2008, p. 118) e, como vimos desde Freud, em seu texto sobre o *Estranho*, ele tem a capacidade de converter aquilo que seria mais íntimo no mais distante.

Assumindo que este objeto, decantado da experiência, interessava tanto à psicanálise quanto à arte, reconhecemos em *A Câmara Clara* (Barthes, 1980) a confecção de uma palavra que descreve um determinado ponto sensível na imagem (fotográfica) e que nos pareceu muito próxima ao que mais a frente veremos como uma espécie de brilho ou cintilação que atrairia o olhar. Assim,

encontramos na descrição de *punctum* o que seria uma espécie de “picada [...] pequena mancha [...] esse acaso que, nela (na foto), me punge - mas também me mortifica, me fere” (Barthes, 1980, p. 46). Ele diz que o *punctum* é um detalhe que atrai, que punge, que marca a foto com o privilégio do olhar, que tem valor de “um objeto parcial” (idem, p. 69), pelo qual, caso seja por mim reconhecido, seria o mesmo de “entregar-me” (idem).

Barthes ensina que foi através da palavra *studium*, termo latino que circunscreveria um tipo de interesse particular (idem, p. 45), que ele pode articular o que seria da ordem da ‘picada’. Se no *studium* reconhecemos uma espécie de “polidez” ou, por exemplo, as intenções técnicas do fotógrafo, Barthes diz que o *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto e agitaria no sujeito uma espécie de enternecimento. O *punctum*, ele continua, vem escandir o *studium*, partindo a cena e causando a ferida (idem, p. 46). Barthes explica da forma mais simples possível quando diz que “o *studium* é da ordem do *to like* e não do *to love*” (idem, p. 47).

O *punctum*, como vimos, pode ser “mal-educado” (idem, p. 71) e aparece na imagem como um suplemento “ao mesmo tempo inevitável e gracioso” (idem, p. 76). Pela marca do *punctum*, a fotografia não é mais uma fotografia qualquer, ela agora esta marcada por um detalhe que conquista o olhar, uma espécie de agito de impossível nomeação, um distúrbio, um “insituável campo cego” (idem, p. 88) que leva o espectador da imagem para fora de seu enquadramento.

Nas palavras de Barthes (idem, p. 89):

O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para o resto da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados.

Uma vez pungidos pelo efeito do *punctum*, recorremos a um estudo de Miller (2011) sobre outro texto de Barthes (1984/2012), onde o filósofo parece continuar na trilha do objeto e que nos auxilia neste trabalho. Nesta obra, Barthes faz uma leitura de um texto de Gustave Flaubert (1821-1880), citando a descrição do poeta sobre uma determinada sala onde “um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas” (Barthes, 1984/2012. p. 181). Segundo Barthes, a forma em que o poeta descreve a cena indicaria o padrão burguês da personagem (a senhora *Albain*) *no piano*, a desordem *nas caixas* e, um elemento

sem finalidade: o *barômetro*. Nesta passagem, ele avança, dizendo que esse barômetro seria então um objeto “nem descabido, nem significativo, que não participa, portanto, à ordem do notável” (idem, p. 183). Barthes diz que o barômetro de Flaubert não é citado em si e sim, situado, “tomado num sintagma ao mesmo tempo referencial e sintático” (idem), o que nos leva a entender, que de alguma forma, enigmática diríamos, ele organiza a cena e os demais objetos ao seu redor.

Se com Barthes assumimos que este objeto organiza a cena estruturando todos os demais objetos que com ele compõe aquela sala descrita pelo poeta, foi através do estudo de Miller (2011) que entendemos que tudo na cena faria sentido, exceto o barômetro (Miller, 2011). Neste estudo, que nos direcionou ao texto de Barthes, o psicanalista diz que seria muito difícil isolar um objeto como esse, o que auxilia a seguir, para afirmar, junto com Miller, que justamente por essa condição - esta dificuldade de isolar o objeto, é que ele aparece cercado por outros. Contudo, ao que parece, a possibilidade de situá-lo foi justamente o brilho do arranjo do poeta na descrição da cena. Este objeto, central, em cima do piano e ao mesmo tempo entre o piano e as caixas, nos autoriza uma leitura que aproxime o barômetro de um objeto especial. Se o piano estava ‘sob’ o barômetro e não o barômetro ‘sobre’ o piano, e se as caixas que o piano suportava são descritas depois do barômetro, ou melhor, depois da existência deste objeto no texto e na cena do mundo, seria porque o barômetro equilibra tanto a cena quanto foi possível para o poeta, no seu esforço de transmissão, nos dizer daquela casa, daquela sala. Uma descrição, que coloca em evidência um objeto que nos punge, de uma forma tanto delicada quanto fatal, causando um certo estranhamento e uma especial agitação.

Nesta passagem entre a picada, como aquilo que punge, perturba e que, com Barthes, reconhecemos como *punctum*, passando pelo barômetro, percebemos uma singular diferença: se o *punctum* corta a cena como uma flecha, ele assim o faz em sua condição invizível. Por outro lado, vimos que esta mesma agitação apareceria no texto seguinte (Barthes *apud* Miller) como um elemento reconhecível dentro da cena: o barômetro.

No terceiro capítulo, seguiremos nosso estudo através do ensino de Lacan, onde reconheceremos o esforço do psicanalista em dar contorno a estes dois modos de apresentação do *real*, e o seu rigor conceitual em relação ao objeto da

psicanálise, mas não sem antes recorrermos à poética de um artista para entender melhor essa travessia:

Mais uma madrugada se passara, um belo sol se via purpúreo. Dirigi-me à beira da pequena baía rochosa para o espetáculo matinal. Excessos etílicos da noite davam-me a impressão de estar inteiramente encharcado. O leve amarelar do sol ainda morno me propôs um adequado raio, proveniente do meu corpo. Pus-me portanto a urinar um poderoso fluxo e a sentir tal fluxo como elétrico âmbar aflorando de mim. Ruidosamente este se dissolvia em uma poça abaixo, num pequeno lago, resíduo de águas marinhas, sobre a praia lítica. Levemente ofuscado pude perceber que em tal lago flutuava esférico um objeto. Meu propósito era reconhecer o rotundo objeto. Um frisson magnético percorreu minha pele. O objeto que encontrara era a minha própria cabeça decepada.⁴⁵



Figura: 27 - *Semeando Sereias* – Tunga, 1997. Performance artística.⁴⁶

⁴⁵ Tunga (1997). *Semeando Sereias*. Em: *Barroco de Lirios*. Rio de Janeiro. Cosac Naify.

⁴⁶ Foto: Wilton Montenegro em: Tunga. *Semeando Sereias*. Em: *Barroco de Lirios*. Rio de Janeiro. Cosac Naify, 1997.

Do objeto à mancha: uma agitação

Durante esse percurso teórico, estivemos atrás de uma melhor forma de falar sobre o objeto da psicanálise. Durante essa caminhada, fomos tomados por um verdadeiro enxame de obras visuais, das quais nos servimos para tentar, com elas, dizer um pouco mais sobre nosso estudo. Nesse sentido, trazemos uma em especial, datada de 1986, da norte americana Nancy Shaver. A artista produziu uma obra sob o título de *Heritage*⁴⁷ (figura 28), que poderia ser descrita da seguinte forma: uma folha de papel, cuidadosamente protegida por um vidro dentro de uma moldura branca, onde pousa um determinado objeto.

Se nos aproximarmos do quadro, é possível ler a seguinte frase: *my father had beautiful hands*⁴⁸. Fora da moldura, apoiada no canto superior direito, encontramos uma colher de metal corroída, colorida pela passagem do tempo. Pela nossa leitura, a colher faria obstáculo à ideia de uma possível fantasia incestuosa, sugerindo que as ‘belas mãos’ do pai tocam apenas esse objeto. Contudo, somos imediatamente tomados por algumas perguntas: qual foi a verdadeira *Herança* deixada por seu pai? Seria a lembrança do pai e de suas belas mãos que tocaram aquele objeto? O objeto estaria impregnado pelo pai? Podemos dizer que o objeto está excluído, porém está perto, em cena, sobre o quadro, mas ainda, destacado, deixado de fora (da moldura). Talvez porque o objeto em si não caiba mesmo dentro do quadro, mas ainda assim pode pousar sobre ele, tocá-lo, sobrando enquanto resto e, especialmente, sustentando a cena, assim como o barômetro o fez na cena descrita por Flaubert (Barthes, 1984. p. 181).

Recorremos a um texto de Lacan (1962/63, p. 113) sobre a *angústia*, para reconhecer esse objeto como próprio da psicanálise e afirmar, a partir do ensino de Lacan, que o objeto se apresenta sempre excluído da cena. Nesse sentido, como bem disse Vieira (2008, p. 117), trata-se de um “inominável resíduo” ou, ainda, seria “tudo o que é resto, sobra, lixo” (idem, p. 21). Amparados pelo ensino de

⁴⁷ Herança - tradução livre.

⁴⁸ “Meu pai tinha belas mãos” - (tradução livre).

Lacan, entendemos que esse resto, “esse resíduo não imaginado do corpo” (Lacan, 1962/63, p. 71) apareceria no lugar onde deveria haver um vazio, o lugar da falta. Do texto de Lacan, extraímos uma pequena passagem onde o psicanalista ensina sobre esta condição (idem, p. 243):

O que é resto? É aquilo que sobrevive à provação da divisão do campo do Outro pela presença do sujeito [...] Não é outra coisa senão o milagre que se prende à saída masoquista, uma vez que o cristão aprendeu, através da dialética da Redenção, a se identificar idealmente com Aquele que é, na verdade, idêntico a esse próprio objeto, ao dejetado deixado pela vingança divina.



Figura: 28 - *Heritage* – Nancy Shaver, 1986. Objeto.⁴⁹

⁴⁹ Disponível em <<https://rubellmuseum.org/>>.

Retornamos então à *Heritage*, onde as ‘belas mãos’ do pai, embora não apareçam totalmente na cena são supostas e precipitadas a partir da combinação entre a leitura da frase e o reconhecimento da colher sobre a moldura. Supomos, como espectadores da obra, que existiria uma conexão não verbalizada entre o corpo do pai, que é apresentado no passado como saudade, e um objeto (a colher) que ostenta as marcas do tempo.

Ainda que sensíveis à obra de Shaver, estamos convictos de que a colher sozinha não evoca o pai, assim como a letra impressa no papel, livre da composição com o objeto, também não o faz. Seria então, justamente, o arranjo entre esses dois objetos (letra e colher) que pode realizar a tarefa de trazer as ‘belas mãos’ para a cena sem, contudo, mostrá-las. Dito de outra forma, sabemos que as mãos estão ali enquanto objeto (na ausência) e, por essa razão, compareceriam com tanta força ao ponto de nos tocar.

Lembramos, a partir do ensino de Lacan retomado por Vieira (2003), que o ‘pai’ seria o nome freudiano para “a ordem simbólica que vem permitir um acesso, jamais inteiro, ao real” (idem). A partir desta leitura, veremos como Lacan percorreu esse trajeto que nos autorizou a afirmação de que ‘as belas mãos’ do pai aparecem como *real*, como objeto *a* minúsculo: causa de desejo e de angústia.

O objeto pequeno *a*, *a* minúsculo ou simplesmente *objeto a* é uma das formas de apresentação do *real* da psicanálise. Sabemos que o *real* não é o mesmo que a realidade, distinção detalhada em um estudo de Vieira (2003, p. 56-60) que diz:

A partir do que vimos será simples situar a distinção lacaniana entre real e realidade. Esta distinção retoma a distinção freudiana entre o mundo como tal, este caos invasor, sem nexos e sem forma, e o mundo da realidade humana. Ela relativiza a distinção entre dentro e fora, privilegiando a oposição entre o mundo da cultura e o mundo em si, tal como o veríamos se pudéssemos olhá-lo. Como isto não é possível, ficamos com este mundo simbólico e alguma noção do mundo real, inacessível de maneira direta, quer com nossos órgãos de percepção, quer com os instrumentos mais aperfeiçoados que possamos construir, pois o jogo de representações e de traços da cultura estarão sempre lá atuando como prismas, como elementos difratores da visão nítida do real.

Sendo assim, se admitirmos que a realidade seria aquilo que podemos contar e que funciona verdadeiramente dia após dia como em uma rotina que organiza as coisas no mundo, o *real* se traduz em seu oposto, naquilo que estaria no caminho para nos fazer tropeçar. Sabemos, através do ensino de Lacan, que o *real* seria

aquilo que nunca encaixa completamente, que não poderia ser articulável em palavras, inapreensível mas de forte presença. Neste sentido, em suas próprias palavras (Lacan, 2002. p. 511):

[...] é sob essa forma que ele melhor encarna, esse inexorável, essa forma de real que se apresenta nos astros, curiosamente. (...) O que se explica pelo fato de que de toda a realidade, é o mais puramente real que seja. A partir de uma só condição, é que o pastor na sua solidão, o que primeiro começa a observar aquilo que não tem outro interesse senão de ser situado como retornando sempre no mesmo lugar, ele o situa em relação aquilo com o que ele se institui radicalmente como objeto, em relação a uma forma, tão primitiva quanto vocês podem supô-la, de fenda que permite situá-lo quando ele retorna a este mesmo lugar.

Nesse sentido, como vimos, o *real* não seria o mesmo que a realidade e o objeto (*a* minúsculo) é apenas uma forma de apresentação do *real* do léxico lacaniano, que nas palavras de Rivera seria “uma espécie de fundo último das coisas” (2014, p. 21). Neste trabalho, contudo, resolvemos tomar o *real* como objeto *a*, e, mas especificadamente, em sua apresentação como olhar e mancha, assim como veremos através do ensino de Lacan.

2.1

uma agitação sem nome

Poderíamos voltar um pouco no tempo, ainda em nosso esforço de encontrar no percurso da psicanálise, desde Freud, uma maneira de situar isso que decidimos chamar a partir de agora de ‘agitação’. Como vimos, isso que agita já foi da ordem de uma experiência, como no ‘estranho’ freudiano, a partir do *Duplo*, *Das Ding* – um vazio que se instaura no trânsito entre o sujeito e o mundo, até aquilo que aparecerá como uma mancha capaz de agitar e perturbar a cena.

Sabemos que durante o trajeto da psicanálise, Freud reconheceu algo como uma perda irreparável, e que a álgebra de Lacan apontou com a letra “*a*” (Lacan, 1962/63). Esse *a* minúsculo, diz Lacan, escreve o *real* e suporta tanto o desejo quanto a angústia (idem, p. 25-38). Lacan descreveu ainda quatro “substâncias episódicas” (Lacan, 2001, p. 314) desse *objeto*: *seio*, *fezes*, *olhar* e *voz*. Contudo, neste trabalho, escolhemos apenas uma, o *olhar*, para tomá-lo como *mancha*, assim como fez Lacan, especialmente em seus *Seminários*: 11 e 12.

Importante lembrar, que o *objeto a* não é propriamente o olhar, e sim, o que se separa desta operação e, como vimos, cai como um resto. Além disso, veremos, durante o trajeto, que embora o *objeto a* não tenha forma nem imagem, algum pedaço dele se instaura na cena, ainda que como uma mancha.

Na trilha deste objeto, Lacan formulou uma proposição de que o *objeto a* poderia invadir a cena como uma mancha, um ponto luminoso por exemplo, ou uma opacidade, uma sombra com função de mancha que desarranja a harmonia da cena. Dito de outra forma, quando o objeto olhar estaria escondido pela visão, ele seria um ponto cego que estrutura da cena, contudo, quando o objeto olhar não estiver mais escondido e, portanto, se revelar, ele se tornaria uma mancha que agita e perturba. Assim, tomamos uma proposição de Vieira (2001-2008), que explica da forma mais simples essa operação: poderíamos supor uma determinada situação onde uma pessoa, andando pela calçada, passa por uma janela escura e imagina que por detrás da janela teria alguém olhando para ela. Embora constrangida ou, talvez, um tanto envergonhada, a cena permaneceria estruturada e tranquila, afinal, seria apenas alguém olhando (e sendo olhado) pela janela. Por outro lado, na hipótese de não haver ninguém na janela e a pessoa perceber que a janela está vazia, mas ainda assim, continuar sentindo-se olhada, diríamos que trata-se da sombra na janela olhando. Neste exemplo, a sombra faria função de mancha, ou, ao menos, à precederia dentro da construção de Lacan como uma espécie de encarnação de *Das Ding*, que perturbaria o sujeito.

Através da instalação *Solombra*⁵⁰ (figura 29), a artista brasileira Regina Silveira criou uma imensa sombra artificial de dez metros de altura dentro do edifício do Sesc de São Paulo, a partir de uma resina flexível e maleável aplicada nas paredes e um tapete preto na composição do solo. A total impossibilidade do visitante em reconhecer se há vida dentro daquela sombra já seria suficiente para causar certo desconforto, assim como na proposição da janela. Contudo, diríamos com Lacan (1962/63, p. 66-80), que é quando o escuro precipita a noite, o desconhecido, onde não se conta mais com a luz do dia, que a angústia toma conta e o objeto se apresenta na incerteza do que vemos ou de onde somos vistos.

Lacan nos diz que é preciso procurar uma resposta para o porquê das crianças terem medo do escuro (idem, p. 71). Ele continua, dizendo mais sobre o

⁵⁰ Silveira, R. (1990). *Solombra*. Instalação artística exposta no Sesc Pompeia, São Paulo.

objeto, amplificando sua incidência para além da psicanálise, nos ensinando que o “desconhecido experimentado como tal, de uma estruturação irreduzível, não levanta questões unicamente para os analistas, pois se dá na experiência” (idem). A partir desta formulação teórica de Lacan, nos surge uma inquietação: o quê habita a sombra e, lá de onde ela me olha, o que ela vê em mim?



Figura: 29 – *Solombra* – Regina Silveira, 1990. Instalação artística ⁵¹.

No *Seminário* (1964), Lacan trabalhou o tema do olhar com bastante atenção e, tomado por sua permanente preocupação clínica, ele afirma que a análise (entendida como uma prática clínica) é orientada para o “núcleo do real” (Lacan, 1964. p. 58) ou ainda, como vimos, *Das Ding*. Nesse sentido, como anteriormente formulado neste trabalho, o sujeito será sempre chamado para um

⁵¹ Disponível em <<https://reginasilveira.com/filter/instalação/SOLOMBRA>>.

“encontro marcado” (idem, p. 59) com um *real* que lhe escapa, um encontro, portanto, sempre faltoso. No que diz respeito à repetição, explica Lacan, esta seria sempre encontrar *A Coisa* como um encontro faltoso, uma espécie de desencontro. Nesse sentido, ele toma uma palavra emprestada do vocabulário de Aristoteles (idem, p. 59), para chamar esse encontro (faltoso) com o *real* de *tiquê*.

Se por *tiquê* entendemos um encontro com *Das Ding*, que agita e perturba a cena, por outro lado, Lacan chamou de *autômaton* (idem, p. 59) o efeito de não encontrar *A Coisa*, ou melhor, somente encontrar-se com a cena organizada. Dito de uma forma mais simples, *tiquê* seria o encontro com *A Coisa* que provocaria uma ruptura dessa cena organizada. Importante lembrar, que esse encontro, como vimos, acontece sempre na borda, aos pedaços, nesse sentido, um “encontro faltoso” (idem, p. 60), mas essa não seria nossa questão neste trabalho porque pretendemos defender, a partir da leitura de Lacan, a ideia de que seria possível encontrar *A Coisa* ainda que como uma sombra, ou talvez como uma *mancha*, como um objeto, o objeto *olhar*.

Avançamos na leitura de Lacan, para reconhecer, ainda nesta lição sobre o *Inconsciente e a Repetição - Tiquê e Autômaton*, que na origem da experiência analítica, o *real* se apresenta na forma do trauma. Dito isso, Lacan pergunta como poderia o sonho, portador do desejo do sujeito, produzir aquilo que faz ressurgir o trauma através da repetição senão por seu rosto mesmo (do trauma) ou, ao menos, uma tela “que o indique ainda por trás?” (idem, p. 64). Lacan, então, toma um sonho anteriormente trabalhado por Freud (idem, p. 62) para avançar sobre uma questão importante dentro do tema deste trabalho. Neste exemplo, ele conta que um pai sonha com seu filho. Fora do sonho, o filho estaria morto e com o corpo deixado aos cuidados de um velho no quarto ao lado de outro onde o pai repousava. Contudo, dentro do sonho, o filho pergunta em tom de reproche: “Pai, não vês, que estou queimando?” (idem, p. 62). Lacan diz que o filho morto, tomando o pai pelo braço, dentro do sonho, apontaria para um mais-além que se faz ouvir pelo pai de dentro do sonho. Lacan diz que o desejo, neste caso, se faria pelo que ele chamou de “perda imajada” (idem, p. 63), perda *imagée* (no original em francês) que poderia ser traduzida como uma perda pictórica. Lacan faz questão de insistir que não se trata de uma perda qualquer, ou melhor, de um objeto qualquer, a medida que ele diz que essa perda acontece “ao ponto mais cruel” (idem, p. 63). E, reconhecendo a potência da estrutura onírica, ele diz que é

no sonho, e somente nele, onde esse encontro pode ocorrer, justamente pela sua possibilidade de repetição, “pois ninguém pode dizer o que seja a morte de um filho - senão o pai enquanto pai - isto é, nenhum ser consciente” (idem, p. 63). Assim, assumimos que isso que Lacan narra sobre o sonho desse pai seria da ordem do encontro, de *tiquê*, o encontro *real*, com *Das Ding*. A partir deste exemplo, diríamos, ainda com Lacan, que o filho morto traria *A Coisa* para a cena.

Trazendo para o campo das artes plásticas, caminharemos na direção de que o artista seria capaz, com o recurso da tinta, por exemplo, de aprisionar a *tiquê* no quadro, para tentar, a partir da tela, produzir algum efeito de surpresa.

Como vimos com Lacan, em uma teorização mais ampla, quando houver uma ruptura na estruturação da cena, no sentido de algo se desencaixar, teríamos uma agitação: um efeito descrito por Lacan pela palavra *tiquê*. O quadro, que supomos aqui, vai se responsabilizar em fazer da cena desencaixada, que fura a organização do mundo, uma apresentação da *Coisa*, um tanto aprisionada, algo que transmita, ainda que em camadas, o *real* do encontro.

Nesse sentido, recorremos ao projeto *Cadernos de África* (2013) do artista mineiro Paulo Nazareth (figuras 30 e 31), onde o artista, no mesmo “tom de reproche” de que fala Lacan (1964, p. 62), produz um conjunto de perguntas silenciosas, escritas com uma grafia simples sobre estruturas de aspecto precário, onde reconhecemos o mesmo efeito do despertar da pergunta do sonho. Nesse sentido, aproximamos a indagação de Lacan (1964, p. 62): “Não será que nessas palavras passa a realidade faltosa que causou a morte da criança?”

What is the color of my skin? Why I can not stay here? O que sente quando me vê por perto? Você está satisfeito com este nego? What you want? C’que vous voulez? Com essas palavras, repetidas em vários idiomas para tocar o colonizador, é que o artista, ao que parece, propõe um despertar, com efeito de *real*. Essas perguntas, podemos dizer, com Lacan, funcionam como “uma tocha – ela sozinha põe fogo onde cai – e não vemos o que queima, pois a chama nos cega sobre o fato de que o fogo pega no *Unterlegt*, no *Untertragen*⁵² no real” (Lacan, 1964, p. 64).

Retomando o sonho como o que Lacan chamou de “avesso da representação” (Lacan, 1964, p. 64), encontramos uma referência da palavra do

⁵² Algo no sentido da ideia de *sustentação*, *suporte*.

alemão, trabalhada por Freud (idem, 64): *vorsterllung*. Lacan diz que *vorsterllung* seria “o lugar-tenente da representação” (idem, p. 64), uma espécie de avesso do que seria a consciência do pai do sonho, quando ele despertar. Neste sentido, Lacan diz que “o real pode ser representado pelo acidente, pelo barulhinho, pela pouca-realidade, que testemunha que não estamos sonhando” (idem, p. 64).

No que diz respeito ao despertar do sonho, Lacan fala de um duplo sentido neste despertar do pai (idem, p. 65): um despertar que nos devolve a uma realidade constituída, representada e uma outra que nos desperta, esta escondida por detrás da falta.

Dito isso, Lacan nos orienta a procurar por esse *real* para além do sonho, mais precisamente, “naquilo que o sonho revestiu, envelopou, nos escondeu, por trás da falta de representação, da qual lá só existe um lugar-tenente” (idem). Lacan não deixa qualquer dúvida quando diz que neste ‘lugar-tenente da representação’ está “o real que comanda, mais do que qualquer outra coisa, nossas atividades, e é a psicanálise que o designa para nós” (idem, p. 65).

Sabemos agora, através de Lacan, que do *real* temos apenas um pedaço e, assim, escolhemos trabalhar o olhar como um modo de apresentação desse *real*, como um pedaço, para seguir na trilha das lições do *olhar como objeto a minúsculo* (Lacan, 1964. p. 71-106).



Figura: 30 - Projeto Cadernos de África, *O que sente quando me vê por perto?*- Paulo Nazareth, 2013. Fotografia.⁵³

⁵³ Disponível em <<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/paulo-nazareth/works>>

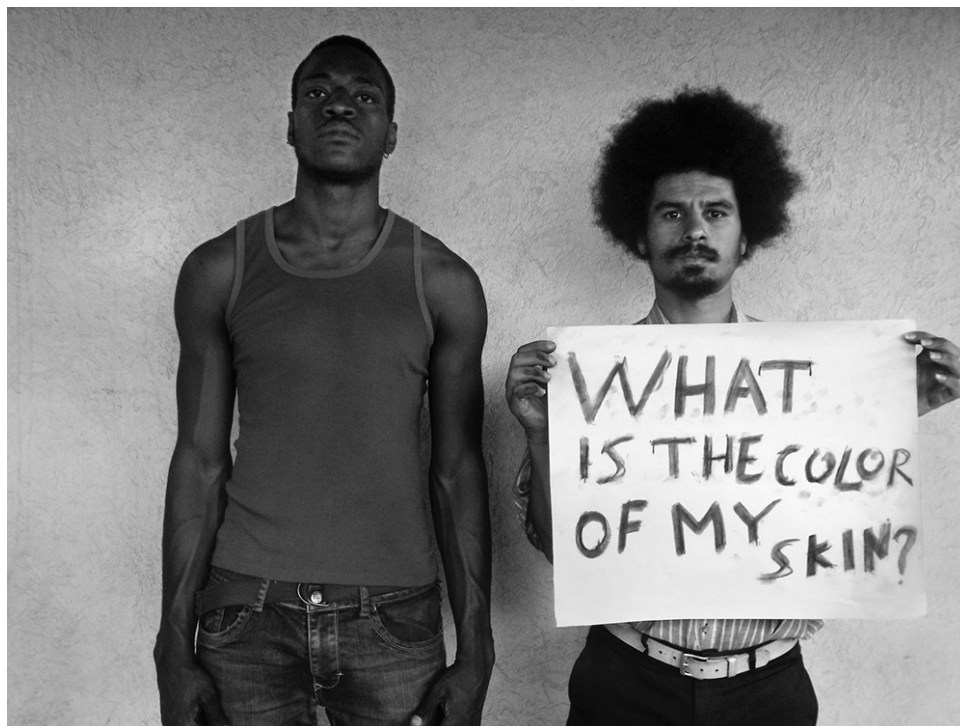


Figura: 31 - Projeto Cadernos de África, *What is the color of my skin?* – Paulo Nazareth, 2013. Fotografia.⁵⁴

Em a *esquize do olho e do olhar* (Lacan, 1964, p. 71-81), Lacan tratou da palavra *zwang* como aquilo que apontaria para a ideia de uma “carta forçada” (idem, p. 71) para dizer que “se há uma só carta no jogo, não posso tirar outra” (idem). A palavra alemã *zwang* seria em português o mesmo que *coerção*, em uma tradução livre, uma espécie de constrangimento imposto a alguém para que faça ou deixe de fazer alguma coisa: o mesmo que coação. No Direito, por exemplo, poderia ser entendido como uma força exercida pelo Estado para impor o respeito da Lei. No Seminário sobre o *sinthoma* (Lacan, 1975/76) Lacan ensina que o *real*, por sua vez, é sem ordem nem lei, no sentido de que implica ausência de normas ou regras, o que nos leva a pensar no sentido de que o *real*, da maneira que Lacan formulou, aparece para agitar o sujeito.

Dentro de seu ensino, Lacan remete seu estudo ao de Merleau-Ponty (1964/2012), para dizer, com ele, que o olho seria apenas a metáfora de algo anterior ao olho, ou melhor, uma força de atração que arrasta o olhar e que Lacan chamou por “empuxo daquele que vê” (Lacan, 1964, p. 75)⁵⁵. Esse olhar que

⁵⁴ Coleção particular.

⁵⁵ Nesta lição (*A esquize do olho e do olhar*. Em: Lacan, 1964, p. 71-81) ele continua trabalhando o sonho do filho morto, para nos transmitir a ideia de que a divisão no sujeito persiste, mesmo após

antecederia aos outros, estaria contido na seguinte frase: “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (idem, p. 76).

Recorremos a obra inacabada do filósofo para tentar extrair, ainda que pela força da experiência de uma leitura na fonte, uma melhor compreensão da formulação proposta por Lacan. Nas palavras do filósofo (Merleau-Ponty, 1964, p. 18).

Agora tenho a percepção própria da coisa e não uma representação, acrescentarei somente que a coisa está no ponto extremo de meu olhar e, em geral, de minha exploração: sem nada supor que a ciência do corpo alheio me possa ensinar, devo constatar que a mesa diante de mim mantém uma relação singular com meus olhos e meu corpo: só a vejo se ela estiver no raio de ação deles; acima dela, está a massa sombria de minha frente, em baixo, o contorno mais indeciso de minhas faces, ambos visíveis no limite, e capazes de escondê-la, como se minha própria visão do mundo se fizesse de certo ponto do mundo.

Retornamos ao ensino de Lacan para reconhecer que ao mesmo tempo que olhamos, “somos seres olhados no espetáculo do mundo” (Lacan, 1964, p. 78) e que entre o olho e o olhar reside a divisão (a esquize) onde se manifestaria a pulsão ao nível escópico (idem). Nessa cena, que Lacan chamou por *armadilha do olhar* (1964, p. 91), lembramos de uma formulação de Vieira (2008) sobre o personagem do “cego mascando chicletes”, do conto *Amor* (Linspector, 1988). No conto, a personagem principal vê, através da janela do bonde, um homem que “mascava goma na escuridão” (idem, p. 3). Vieira toma essa passagem do conto para dizer que se este homem fosse alguém que, de fora do ônibus, estaria vendo a personagem passar, ela poderia supor que seria alguém olhando-a, e, com isso, não se abalar - como na proposição de Lacan, de que somos todos “olhados no

o despertar, entre o retorno do *real* no horror da perda do filho e a consciência de quem sabe que vive aquilo como pesadelo, como sonho. Esta divisão apontaria para uma outra, ainda mais profunda: entre aquilo que permite que o sonhador se reconheça no sonho e o efeito que lhe causa. Lacan diz que essa representação apontaria o fracasso do sujeito enquanto pai, sujeito tocado pelo objeto (engendrado tanto na voz do sonho quanto na imagem onírica) que lhe solicita o olhar - “*Pai, não vês...*” (idem, p. 74). Embora Lacan tenha, a partir desta lição sobre este sonho, aberto uma vasta discussão sobre o peso da palavra, neste estudo iremos somente nos ater à questão pictórica.

No que diz respeito ao estado de vigília, Lacan nos oferece uma nova formulação para falar de uma certa elisão do olhar. Ele explica que se uma pessoa se sente olhada, portanto desejada, isso funciona com a condição de que não se mostre isso a ela (idem, p. 78). Dito isso, o corte apareceria no sentido de abrir o olhar em um duplo aspecto: de que “isso olha” e de que “isso mostra” (idem, p. 78). Por outro lado, ele adverte, no campo do sonho, o que caracterizaria as imagens seria exatamente que “isso mostra” (idem, 78-79), e que esse ‘isso mostra’ viria antes como “mancha” no sonho para afiançar a ideia de que o sonhador seria “fundamentalmente, aquele que não vê” (idem, p. 79).

espetáculo do mundo” (Lacan, 1964. p. 78). Por outro lado, se este homem que olha está cego olhando, como no conto, operaria-se uma divisão, uma *Esquize do Olho e do Olhar*, como propôs Lacan (1964, p. 71-82). Dito de uma forma mais simples, seria o *objeto olhar*, o objeto olhando, tocando e agitando o sujeito. Diríamos, ainda escorados no ensino de Lacan, que esse olhar, descrito no conto *Amor*, seria como uma mancha na cena da personagem do conto.

Seria então sobre esta divisão, esta esquize entre o olho e o olhar, que Lacan (1964) se interessou e que remeteu Vieira (2008) a este recorte no conto de Lispector (1988). O texto delicado de Lispector nos despertou especialmente na passagem em que ela descreve uma cena onde a personagem Ana, voltando para casa de bonde, foi tomada por uma determinada visão capaz de perturbar seu mundo: era um homem cego mascando goma. Nas palavras da artista (Lispector, 1998, p. 3).

O bonde se arrastava, em seguida estancava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto. A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego. O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar - o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê.

Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir - como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada - o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão - Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava - o bonde estancou, os passageiros olharam assustados.

A partir do que vimos, poderíamos agora formular da seguinte maneira: quando o objeto olhar estiver escondido pela ideia de que alguém está nos vendo (no caso da janela escura), poderíamos sentir a força do olhar de uma forma que a imagem permaneceria estruturada. Por outro lado, se essa força do olhar se separa da visão - no que Lacan chamou por “esquize do olho e do olhar” (Lacan, 1964), diríamos que ela produz uma certa agitação capaz de perturbar o sujeito, na medida em que ele sente-se visto, tocado no corpo por esse objeto (eroticamente). Assumimos que, neste caso, o sujeito não consiga assumir que o objeto seria, por

exemplo, alguém que ele gostaria que lhe endereçasse o olhar, como no caso da mulher que se sente olhada (desejada) no exemplo de Lacan (Lacan, 1964, p. 78). Este olhar que promove essa agitação seria um olhar fora do humano, como o cego que olha para a personagem Ana, por exemplo, com um olho morto e vazio.

Em seu ensino, Lacan diz que o olhar “deixa o sujeito na ignorância do que há para além da aparência” (idem, p. 80). Nesse sentido, diríamos que o olhar pode conter em si mesmo o objeto *a* da álgebra lacaiana, no qual o sujeito vem fracassar. Retomando a personagem do conto, a autora diz: “Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito” (Lispector, 1998, p. 5). Que mal seria esse que perturbou a personagem? O mundo de Ana, mantido em “serena compreensão” (idem) ajustado de um modo que um dia se seguisse ao outro, foi perturbado, desarranjado pelo olhar que lhe tomou, o olho cego, onde não havia mais nada, somente o olho. Lispector, então, explica, “um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca” (idem). O olho cego seria como uma mancha que atrapalhou a cena.

Se na poesia de Clarice tivemos acesso à descrição do efeito do olhar como objeto, através desse olho cego que nada vê e que portanto perturba enquanto olhar, Lacan nos mostrou como este jogo se instaura no mimetismo do mundo animal. O olhar do predador sobre a vítima, quando entre eles existem pequenos olhos que não cumprem a função escópica: ocelos, do lat. *ocello*: pequeno olho. Estes pequenos olhos, tais como a “Sentinla do rio”⁵⁶ (figura 32), tidos como defesa, na verdade, tratam-se de “um luxo sem finalidade” (Rivera, 2014, p. 39), explica Rivera, tomando o estudo de Caillois (1930, p. 60) como ponto de partida, para dizer que esta estratégia animal não garante o disfarce como instrumento de proteção. Contudo, Lacan (1964, p. 77) toma este mesmo estudo para defender a necessidade de se distinguir a função do olho da função do olhar, e uma vez fundada esta divisão, ele pergunta: “o que é o olhar?” (Lacan, 1964, p. 85).

Lacan usou a palavra *escotoma*, uma espécie de lacuna no campo visual por um defeito da retina, para falar de uma rachadura provocada em uma determinada operação primitiva de corte, “uma automutilação induzida pela aproximação

⁵⁶ BRAGA, R. (2010) *Sentinela do rio*. Fotografia.

mesma do real” (idem, p. 86), para dizer que esta operação estaria ligada a um objeto, privilegiado, que ele chamou de objeto *a*. Entendemos a partir desta formulação de Lacan que o olhar teria uma força capaz de fazer o sujeito *escotomizar* o olho daquele que lhe olha como objeto. Avançando em seu ensino, Lacan interroga um determinado aspecto do olhar a partir de uma retomada da obra *O Ser e o Nada*⁵⁷ e afirma, ao contrário do exame fenomenológico do filósofo onde o “olhar se vê” (Lacan, 1964, p. 87), ele diz que esse olhar jamais seria “um olhar visto” (idem), e sim, “um olhar imaginado” (idem), no sentido de que embora ambos sejam do registro da surpresa, existiria uma diferença entre um olhar “que surpreende” (idem) e outro “que encontro” (idem). Este olhar que surpreende e desarruma o sujeito, o colocando diante de certo embaraço, interessou a Lacan. Ele cita o exemplo da vergonha, para dizer que seria este sentimento próprio do olhar que surpreende, contudo ele se reporta novamente a obra de Sartre para dizer que o olhar não entra em cena como “órgão da visão”, e sim, como ruído. Um determinado ruído (das folhas por exemplo), passos nas escadas, que apontam para a presença do outro. Essa presença o surpreende enquanto olhar (na função de *voyeur*), o desorienta e o desmonta, como diz Lacan, “e o reduz ao sentimento de vergonha” (idem, p. 87).

Continuando em seu ensino, Lacan diz que o sujeito, surpreendido pelo olhar da presença de outrem, é “o sujeito se sustentando numa função de desejo” (idem). Seria, justamente, porque o desejo se instaura neste domínio da ação de olhar, da olhada do *voyeur*⁵⁸ que torna-se possível encobri-lo (escamoteá-lo)?

Para poder seguir em nosso estudo, assumimos, a partir desta interrogação de Lacan (idem, p. 87), que o privilégio que ele tratou não estaria em qualquer outro lugar senão na função do desejo.

⁵⁷ SARTRE, J-P. (1943).

⁵⁸ Voyura em: Lacan, J. (1964/1998) p. 85.



Figura: 32 - *Sentinela do rio* – Rodrigo Braga, 2010. Fotografia.⁵⁹

2.2

Anamorfose

Em *Anamorfose* (1964, p. 82-92), Lacan se refere a uma determinada pintura (figuras 28, 29 e 30), os *Embaixadores* (H. Holbein, 1533), para dizer que este quadro seria, assim como todos os outros: “uma armadilha do olhar” (idem, p. 91) e, que seria “precisamente ao procurar o olhar em cada um de seus pontos que vocês o verão desaparecer” (idem).

Através de um recente estudo sobre as imagens (Tarrab, 2018), entendemos melhor a tese lacaniana de que o objeto olhar restaria fora do campo visível, transformando a imagem perceptível em uma mera tela (idem, p. 14). Esta proposição de Lacan, na leitura de Tarrab, é o que permite a exploração do duplo aspecto da imagem: aquela que mostra e, ao mesmo tempo, esconde (idem).

⁵⁹ Disponível em < <https://www.rodrigobraga.com.br/Sentinela-do-rio> >

Neste sentido, a anaformose seria algo que estaria entre a sombra e a mancha, uma vez que se localiza como a mancha na cena embora não o faça diretamente. Poderíamos dizer que a anamorfose convoca o olhar para uma certa passagem diante do engano promovido pela abstração.

Nesta tela, que ilustra a capa da edição do *Seminário, livro 11* (Lacan, 1964, figura 31), Holbein, ao colocar a caveira na cena, teria construído a armadilha da *anaformose* no seu sentido mais simples. Dito de outra forma, poderíamos dividir nossa leitura em três perspectivas: a primeira, como vimos anteriormente, a partir de um certo ângulo, o borrão que precipita a caveira poderia ser visto como aquilo que Barthes chamou de *punctum* (Barthes, 1984); de outro, seria uma *mancha*, no sentido de que Lacan marcou como aquilo que aponta o desarranjo na cena; e, ainda, poderia querer dizer alguma outra coisa, mais pela via do sentido, como representação da morte, por exemplo.

Por esta última perspectiva, os *Embaixadores* - óleo sobre madeira, pintado em 1533 por Hans Holbein - o Jovem, poderia ser entendida como uma tela do gênero *Vanitas*⁶⁰ - um tipo de obra de arte associada com o gênero da pintura *Natureza-morta*, produzida na Europa, especialmente entre os séculos XVI e XVII. No livro *O Homem de Areia*, que trabalhamos no primeiro capítulo, em uma determinada passagem, o autor descreve *Clara*, noiva do protagonista *Nathaniel*, comparando sua beleza à uma pintura do artista Pompeo Batoni: Santa Maria Madalena (1760). Nesta tela do século XVIII (figura 33) podemos reconhecer a caveira, centralizada na imagem e apoiando um livro. Embora não produza o efeito da anamorfose, esta pintura do gênero *vanitas*, ainda assim, abriria a cena para um pequeno enigma: por que a bela jovem usaria este objeto para apoiar seu livro?

Retomamos o estudo de Tarrab, leitor de Lacan, para dizer que as imagens escondem o objeto pequeno *a* no sentido de que elas permanecem do lado do engano. Ele, contudo, adverte que o véu, para além da função primeira de esconder, também teria outra: a de “fazer existir aquilo que não se pode ver” (Miller *apud* Tarrab, 2018. p. 15). Dito de outra forma, ainda dentro deste estudo,

⁶⁰ A palavra tem origem latina e remete à ideia de futilidade, mas na História da Arte foi associada à ideia de vaidade, algo como a condição efêmera da vida humana (Brandão, 2016).

seria como se no objeto percebido sempre restasse algo que não poderia ser visto completamente e que foi produzido a partir do engano.

Em um trabalho contemporâneo (figuras 34 e 35), a artista Marina Weffort utilizou o mesmo elemento (a caveira) como ponto de equilíbrio de sua obra escultórica. A *caveirinha*⁶¹ da artista se oferece como uma espécie de eixo central entre os cartões de ponto e a pedra, ecoando, diríamos, o mesmo enigma nas obras de Holbein e Batoni, além da manutenção da perspectiva lacaniana sobre o objeto, explorada por Tarrab, de que aquilo que mostra, ao mesmo tempo, esconde – “*lo que se da a ver esconde*” (Lacan *apud* Tarrab, 2018. p. 14).



Figura: 33 - *Santa Maria Madalena* – Pompeo Batoni, 1760. Pintura.⁶²



Figuras: 34 e 35 - *Caveirinha* da série *Objetos-Prateleira* - Marina Weffort, 2010. Escultura.⁶³

⁶² Disponível em < <https://br.pinterest.com/toledoassis/italiarococo/> >

⁶³ Disponível em < <http://galeriacavalo.com/artista/marina-weffort/#26> >

Assim como as pinturas *vanitas*, a *anamorfose* também esteve presente nas imagens dos séculos XVI e XVII, e representa um efeito de perspectiva, de certo rigor enigmático, com o objetivo de forçar o observador a se movimentar diante da obra no sentido de que, uma vez alcançado determinado ponto de vista, único a partir do qual o elemento deformado recupera a forma, pode-se reconhecer sua figurabilidade.

Interessado pelo tema da representação na arte visual, Lacan diz que a *anamorfose* indica que a pintura moderna não estaria disposta à reprodução realística das coisas (Lacan, 1964), assim como no anúncio de Maurice Denis (citado por Gullar, 1959, p. 91) quando descreveu qualquer quadro como aquilo que “antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou alguma anedota - é essencialmente uma superfície plana coberta de cores dispostas de certa maneira” (idem, p. 91).

Contudo, antes de trabalhar com a ideia de um objeto rompido, este trabalho se esforça, desde o início em localizá-lo, ainda que enquanto um borrão sem forma. Com Lacan, sabemos que esta *anamorfose* - mancha que flutua no primeiro plano da imagem dos *Embaixadores*, estaria lá mesmo para “pegar na armadilha” (Lacan, 1964, p. 94) aquele que se detém em frente ao quadro. Lacan diz que com isso, Holbein mostra que “enquanto sujeito, estamos dentro do quadro literalmente chamados” (idem, p. 94), como que presos nisso que ele chamou anteriormente de ‘armadilha do olhar’ (idem, p. 91). Interessante notar, que o encontro com a tela dos *Embaixadores*, sob essa condição de estar ‘dentro do quadro’ (idem, p. 94), se daria a partir de um deslocamento do espectador, de um modo similar como o que descrevemos anteriormente a respeito do *Espaço-eu-lírico* (Cathilina, 2016). Dito de outra forma, assim como o espectador se desloca na sala do ‘eu-lírico’ e, assim, pode ser tomado pelo enxame das imagens projetadas (1º capítulo p.1-2), a caveira dos *Embaixadores* somente se revela quando o visitante se movimenta, neste caso, se distanciando do quadro. O que parece ser um paradoxo, o psicanalista explica: “podemos ver a caveira somente quando saímos da sala e, assim, a caveira passa a existir no real”⁶⁴.

⁶⁴ Rego Barros. R. Fala proferida durante o **Seminário Clínico: Sonho e Tempo**, sob a coordenação de Marcus Andre Vieira e Romildo do Rego Barros, em 28.10.2019, na EBP sessão RJ.

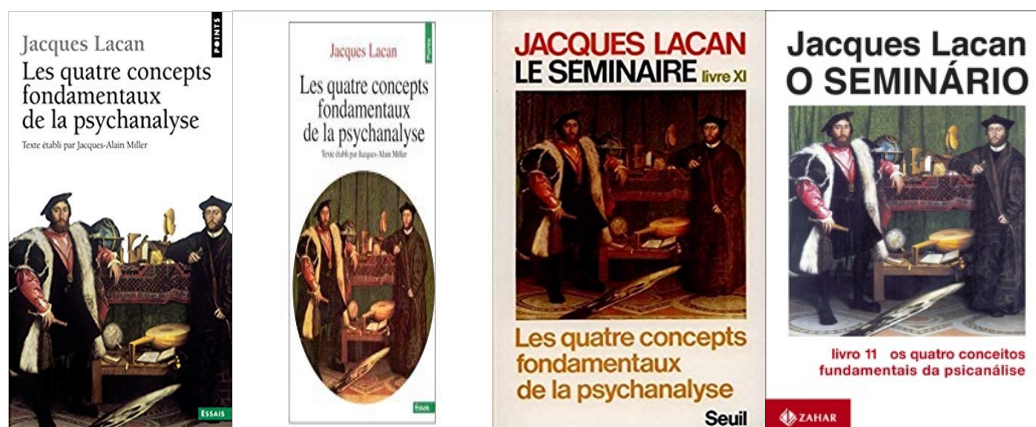


Figura: 36 - capas de edições do *Seminário*, livro 11

Poderíamos dizer, ainda, que o segredo desta pintura exige uma certa posição ativa do espectador⁶⁵. Lacan diz que o objeto se revela aos poucos e a medida que nos afastamos, para esquerda e depois retomando o olhar de uma posição mais central ao quadro (Lacan, 1964, p. 94). Assim como diante de uma escultura, exatamente pela sua tridimensionalidade, o espectador, se quiser ter acesso às três dimensões da obra, precisaria se movimentar em torno dela, orbitar, caminhar para procurar os detalhes, tanto quanto faríamos, por exemplo, diante do capricho de Bernini (1598-1680) em sua versão do *Rapto de Proserpina* (figura 37). Nesta cena, o detalhe da mão de Plutão (versão romana do Grego Hades) que deforma o corpo de Proserpina (equivalente a personagem Perséfone da Mitologia Grega) revelaria a violência do rapto, ponto central da história que estofa a obra. Assim, seguimos esta proposta de Lacan, no que diz respeito àquilo que se revela entre a obra e o espectador, não mais na obra do que no próprio espectador - como seria se concebêssemos que a obra de arte entregaria tudo sem qualquer resíduo, mas em camadas, no detalhe que atrai um olhar e, como veremos, que convoca o próprio sujeito, para dentro da imagem. Esse encontro, diríamos com Lacan, aconteceria em uma espécie de dueto, onde se cobra do espectador um exercício de implicação, de movimento, de atividade, sem o qual não haveria a força do detalhe, do objeto enquanto tal, da deformação, ainda que o artista, mesmo diante

⁶⁵ Trataremos dessa questão mais adiante quando nos determos sobre a questão do *sujeito*, mas seria a partir desse termo que Lacan localizaria uma espécie de apreensão do olhar. Dito de outra forma, seria o sujeito como ponto de desejo, por onde seria arrastado pelo olhar. Nesse sentido, se o objeto atrainha o olhar para instaurar o desejo no quadro, o sujeito seria aquele iria lá na cena buscá-lo.

do *Impossível* (figura 38⁶⁶ da “não-relação sexual” (Lacan, 1971/72), por exemplo, tente mostrar. Retomando a pintura de Holbein a partir dessa condição de produção dual entre o objeto e o olhar, Lacan diz que a figura do crânio de caveira na tela reflete “nosso próprio nada” (Lacan, 1964, p. 94) e guarda relação próxima ao desejo que, ainda assim, permanece enigmático (idem, p. 95).

Ainda atado a questão do olhar, Lacan ensina que nessa matéria do visível, “tudo é armadilha” (idem, p. 95). Nesse sentido, diríamos que um borrão ou mancha na cena seria da ordem disso que surpreende o olhar e, ainda, que essa mancha nos olha (idem). Importante dizer, que se a caveira de Holbein acompanhasse o sentido para representar a morte, como no exemplo que vimos do tema *vanitas*, ela já não seria mais essa mancha a qual se refere Lacan, ou melhor, se a caveira for reconhecida enquanto caveira, um símbolo da morte, ela perderia esta condição da surpresa, justamente na medida em que ganha o sentido. Contudo, uma pergunta permanece: se estamos dentro do quadro, como diz Lacan, “*A quem devo pagar a minha indulgência?*”.⁶⁷

Nessa nova imagem (figuras 39 e 40), uma cena urbana foi retratada: o subsolo de uma estação de metrô. Quando o espectador se aproxima da tela, pode perceber um conjunto detalhado de objetos, aparentemente dispares, que compõe a cena à medida que os elementos evocariam uma certa dessimetria entre o homem comum e o religioso, entre o contribuinte e quem se beneficiaria desta receita. No canto desta tela, pintura do artista André Griffó (2019), percebemos uma determinada forma, irreconhecível à primeira olhada. Contudo, quando nos aproximamos, é possível reconhecer um pedaço de corpo sem cor, como se tivesse sido construído em cinzas fúnebres. Se tomarmos novamente a questão do sentido, como vimos, o resto de corpo que aparece dentro da estação de metro perderia a condição de borrão na cena, de mancha, quando entendemos que aquele traço remete a duas pernas sem tronco. Contudo, antes desse contorno se estabelecer pelo olhar, autorizando o reconhecimento da forma humana, poderíamos assumir que aquela mancha teria efeito de anamorfose - como aquilo que estaria fora do sentido e que nos olha para perturbar o resto da cena que parecia estruturada. Diríamos ainda, que mesmo após o reconhecimento daquelas

⁶⁶ *O Impossível*, da artista Maria Martins (1894 - 1973).

⁶⁷ Griffó, A. (2019) pintura: óleo sobre lona.

pernas humanas, talvez por estarem aos pedaços, elas continuariam perturbando um pouco a cena, mas agora como um objeto. Assim, neste caso, a força da mancha permaneceria, ainda que o sentido se estabeleça.



Figura: 37 - *O Rapto de Proserpina* – Gian Lorenzo Bernini, 162/22. Escultura.⁶⁸



Figura: 38 - *O impossível* – Maria Martins, 1945. Escultura.⁶⁹

⁶⁸ Disponível em: <<http://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opera/ratto-di-proserpina>>.

⁶⁹ Disponível em <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/01/MariaMartinsDEF.pdf>>.

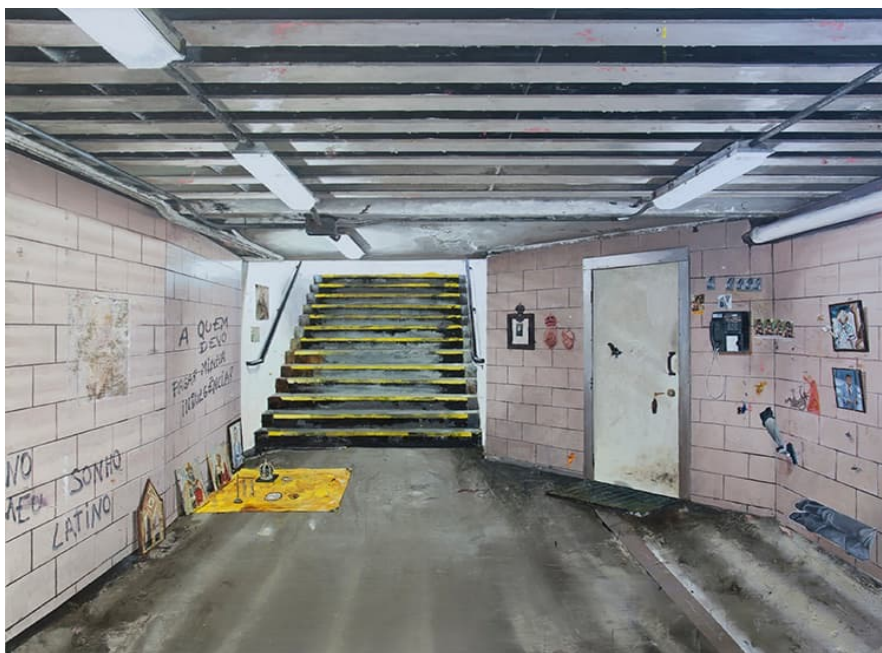
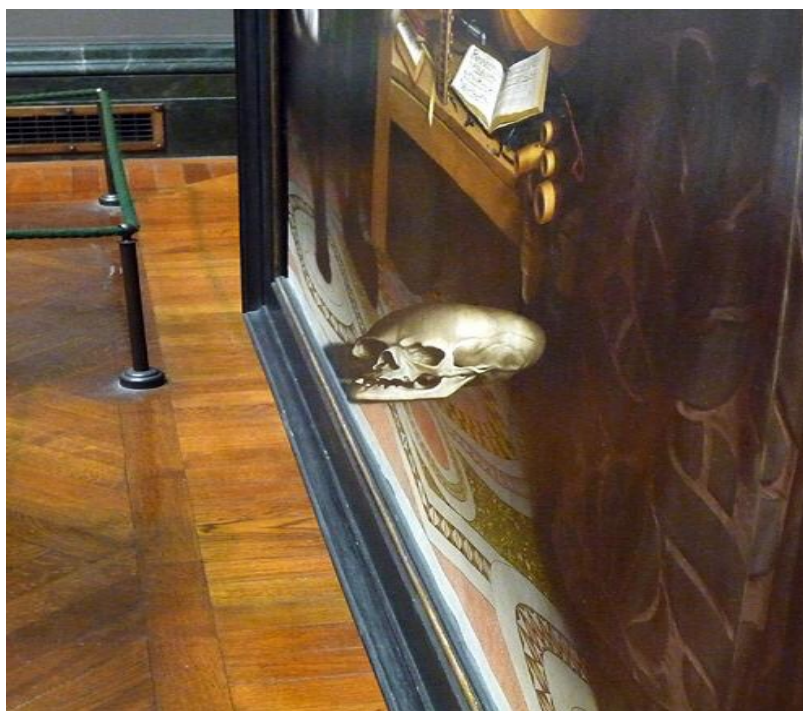


Figura: 39 e 40 - *A quem devo devo pagar minha indulgencia?* – André Griffó, 2019.
Pintura.⁷⁰



⁷⁰ Disponível em< <https://galeriaathena.com/artista/andre-griffo/>>



Figuras: 41 e 42 - Os *Embaixadores* – Hans Holbein, 1533. Pintura.⁷¹

Figura: 43 - Os *Embaixadores* (detalhe).⁷²

⁷¹ Foto: Ana Beatriz Abu-Merhy da Silva Barroso, 2019; Maria Antonia Abu-Merhy da Silva Barroso, 2019.

⁷² Disponível em: < <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/pintura-os-embaixadores-holbein/>>.

2.3

A lata de sardinhas

Em seu *Seminário*, livro 11, Lacan recorre a um capítulo de *O visível e o invisível* (Merleau-Ponty, 1964, p. 127-150) para tratar de um aspecto peculiar da visão. Ele conta uma breve história onde ele próprio figura como personagem central.

Lacan dessa história, um jovem de vinte anos, estaria em uma embarcação rudimentar de pesca, acompanhado de outras pessoas - pescadores de um pequeno porto. Um destes pescadores, justamente enquanto esperavam “o momento de puxar as redes” (idem, p. 97), aponta à Lacan a direção de um ponto luminoso no mar. Algo que, jogado ao movimento das ondas, refletia a luz solar. Uma vez identificado o tal ponto luminoso como uma lata de sardinhas, o pescador diz, jocosamente, que embora ele, Lacan, estivesse vendo a lata, a lata não o veria. Lacan mostra que ele ficou de certa forma tomado com a diferença de posição entre os dois diante dessa afirmação: ao contrário de Lacan, o pescador se diverte com essa ideia.

Tarrab ensaia uma resposta para o porquê de Lacan não se divertir junto ao pescador. Ele diz que Lacan não se diverte porque vive a experiência de, subitamente, deixar de ser aquele que vê para fazer parte do quadro (Tarrab, 2018, p. 16). A conclusão então, se abre para Lacan a partir do momento que ele percebe-se como mancha na cena: entre pessoas que se expõem aos riscos da pescaria como forma de subsistência, de trabalho, resta o “jovem intelectual” (idem, p. 97) que, como ele mesmo diz: “não tinha outra preocupação senão a de ir a algum lugar, de me banhar em alguma prática direta, rural, caçadora, e mesmo marinha” (idem). Dito isso, ainda que dentro do barco, o jovem Lacan restava meio fora da cena, misturado a ela. Por esta razão, mesmo que a lata o olhasse, não poderia vê-lo.

A partir dessa história da “lata de sardinhas”, Lacan propõem que “a lata me olha porque ela tem algo a ver comigo” (idem, p. 97), ou seja, ela me *interessa* [do original em francês: *regarder* - ter a ver com, interessar a]⁷³. Tarrab avança em seu estudo sobre o ensino de Lacan, para indagar este paradoxo intrigante:

⁷³ Michaelis - Dicionário Escolar Francês: francês-português.

“*Algo en el cuadro me mira y entonces ¿cómo es que ese cuadro bruscamente me incluye a mí cuando yo estaba seguro de estar en el punto exterior al cuadro, desde donde lo veía?*” (Tarrab, 2018. P. 16). Partindo dessa história, Lacan devolve o olhar para a pintura, explicando com absoluta clareza essa operação do olhar (Lacan, 1964, p. 98):

O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro. O que a luz tem a ver comigo, me olha, e graças a essa luz, no fundo do meu olho, o quadro se pinta.[...] O correlato do quadro, a situar no mesmo lugar que ele, quer dizer, do lado de fora, é o ponto de olhar. Quanto ao que, de um ao outro, faz mediação, o que está entre os dois, é algo de natureza diversa da do espaço ótico geométrico, algo que representa um papel exatamente inverso, que opera, não por ser atravessável, mas, ao contrário, por ser opaco - é o anteparo, o écran. [...] E eu, se sou alguma coisa no quadro, é também sob essa forma de anteparo, que ainda há pouco chamei de mancha.

Ainda nesse amplo estudo de Tarrab sobre as imagens, entendemos que esta forma de conceber o campo escópico nos remete àquilo que seria “da experiência da psicose” (Tarrab, 2018. p. 16), contudo, o que nos interessa neste trabalho seria reconhecer, a partir de Lacan, a qualidade de estranhamento desta experiência para além da questão da estrutura subjetiva do sujeito.

Nesse sentido, voltamos ainda mais atentos para a pintura de Griffó (2019): um pedaço de corpo que figura no quadro aparece como vítima de um disparo de arma de fogo, proferido em sua direção por outro pedaço (um braço) que empunha uma arma. No chão, sobre um pano enrugado, do outro lado da imagem, equilibrando a cena, o artista acrescentou alguns objetos como aqueles dispostos nas calçadas e vendidos em “segunda mão”. Dentre os objetos, uma coroa, escudos da polícia militar do Rio de Janeiro, a imagem de um bispo trajando uma veste medieval e dois minúsculos corpos pendurados sobre uma pequena estrutura conhecida do universo infantil como o *jogo da força*. Tomados pela obra e pela proposição de Lacan a respeito da relação estabelecida entre o objeto e o olhar, nesse “respelamento” (idem p. 98), indagamos: onde estaríamos nessa imagem?

Se, como vimos, o sujeito seria alguma coisa no quadro, como mancha que olha para o sujeito e o reconhece, Lacan nos lembra que isto que ele chama como ‘sujeito’ seria um efeito de uma operação, neste caso, uma operação do olhar (idem). Sujeito, continua Lacan, seria uma espécie de “sobrevôo [...] aquilo que dá consistência ao quadro, não é um sobrevôo simplesmente representativo. Ele é, aqui, várias maneiras de se enganar no que concerne a essa função do sujeito no

domínio do espetáculo” (idem, p. 98). Nesse sentido, seria justamente neste domínio proposto por Lacan, que reconhecemos a idéia de sujeito como aquele que seria chamado pra dentro da cena, aspirado, tragado pelo quadro.

Ainda no que se refere à pintura de Griffó (2019), poderíamos dizer que as diferentes escalas que o artista parece utilizar para compor a cena do metrô provoca ainda outro efeito, igualmente trabalhado no campo da pintura, o qual Lacan também não se esquivou de notar, chamado de *trompe-l'oeil*⁷⁴ (idem, p. 104). Interessado no efeito provocado por esse recurso da pintura, ele diz que “o que eu olho não é jamais o que quero ver” (idem, p. 104). Para explicar melhor esse jogo do olhar, Lacan retoma uma lição antiga envolvendo um duelo entre dois personagens da Grécia Antiga: Zêuxis e Parrásios.

A história conta que ambos se apresentaram perante uma comissão que decidiria, dentre os dois, qual seria o melhor pintor. Assim, com suas obras oferecidas ao crivo de tal juízo, Zêuxis suspende um tecido que velava seu quadro, expondo uma *Natureza-morta*. Lacan diz que o mérito de Zêuxis foi ter pintado um cacho de uvas capaz de atrair os pássaros, em suas palavras: “O que é enfatizado, não é, de modo algum, o fato de que essas uvas seriam uvas perfeitas, o que se enfatiza é o fato de que se tenha enganado até o olho dos pássaros” (idem, p. 104), assim como Cézanne fez algo bem diferente de imitar maçãs (Lacan, 1959/60, p. 176). Confiante de que vencera seu adversário, Zêuxis pede para que Parrásios revele sua obra, contudo, para surpresa de todos, ele havia pintado o próprio tecido, assim como na *Imagem*, 2017 (figura 44) do artista Vanderlei Lopes⁷⁵. Lacan então conclui que esta vitória revela, para além do duelo, o “triunfo, sobre o olho, do olhar” (idem) e que o objeto (*a* minúsculo), signo da angústia e do desejo seria, no campo do visível, o próprio olhar (idem, p. 106).

Lembremos, novamente com Lacan, que *sujeito*, para a psicanálise, não deve ser lido no sentido comum da palavra e sim, como lembrou Rivera: “um ato ou efeito de sujeito” (2014, p. 28). A partir desta construção lacaniana, poderíamos dizer que trata-se de um rápido efeito que logo cai e que se dá dentro

⁷⁴ Trata-se na pintura de um efeito de tapeação-do-olho, que pode ser traduzido como *confusão* ou *hesitação* entre imagem e o objeto representado (Lacan, 1964, p. 227).

⁷⁵ Vanderlei Lopes. **Imagem**, 2017. Pigmento mineral sobre bronze. Escultura, dimensões: 83 x 63 x 8 cm.

de um circuito estabelecido entre dois: sujeito e objeto, entre um e o outro. Nesse sentido, Lacan diz que o pintor pretende na obra se impor como sujeito e como olhar, uma forma de valorizar, ele continua, o lado objeto da obra de arte: “queres olhar? Pois bem, veja então isso!” (Lacan, 1964. p. 102).

Lacan diz que o pintor oferece algo da ordem da pacificação do olhar através de sua pintura. Ele diz que um quadro serve também ao olho para este se abandonar ali, “como se depõem as armas (idem). A pintura, ele ensina, é uma cortina que cobre um “mais além” (idem, p. 112). Já no caso do amor, Lacan explica que quando um dos amantes pede por um olhar, a falta desse olhar sempre comparece, o que ele resolve com a frase: “Jamais me olhas lá de onde te vejo” (idem, p. 104).

2.4

O sonho dos sapatos

Durante nosso percurso, desde a experiência do *Estranho*, passando pela localização da mancha no trânsito *êxtimo* entre aquilo que seria do mundo e ao mesmo tempo íntimo do sujeito, até a extração desse objeto que Lacan chamou de pequeno *a*, percebemos uma relação estreita com o que Freud escreveu como próprio do inconsciente e que diz respeito à clínica psicanalítica.

Em uma rápida passagem entre as imagens pictóricas para as imagens oníricas, retomando o sonho como “um enigma em imagens” (Lacan, 1966. p.240), recorreremos a uma fala do psicanalista Miquel Bassols (2019) como algo que nos auxilia na configuração do objeto na imagem (onírica) - deste objeto que tratamos aqui como objeto pequeno *a*. Nesse sentido, Bassols conta um sonho, atribuído ao neurocientista António Damásio, onde o autor do sonho se encontra dentro da cena onírica, descalço, porém vestindo um elegante terno italiano da marca *Armani*. Questionado, dentro do sonho, sobre a ausência dos sapatos, ele diz que estava sem os sapatos porque temia que se os levasse para serem limpos no hotel, poderia ser roubado. Em resumo, temia perdê-los. Bassols então conclui que os sapatos seriam o objeto (objeto *a*), ou melhor, a ausência do sapato evocaria o objeto *a*: como angústia e ao mesmo tempo causa do desejo, uma vez ausente e, precisamente, por sua condição de irrepresentabilidade.

Concordamos com Vieira, comentando o mesmo sonho, ainda dentro deste debate, quando ele diz que os sapatos, que não figuram na imagem onírica descrita, evocam o objeto na medida que representam a angústia do sujeito do sonho, que teme perder o objeto que ele acredita ter (os sapatos), ainda que este objeto esteja desde sempre perdido, do lado de fora da cena.

No que diz respeito aos nossos estudos, teríamos que considerar que esses sapatos não podem mesmo aparecer. Não poderiam aparecer justamente porque representam, como vimos anteriormente, o objeto da angústia, causa do desejo, o objeto *a* na formulação de Lacan e, esse objeto jamais poderia ocupar a cena senão por aquilo que aponta a sua ausência. Neste jogo de presença-ausência, um sapato que se supõe presente mas (estruturalmente) ausente, nos serviria como representação do horror da castração, por exemplo, ou ainda melhor, nos serviria pela função que exerce de simbolizar a falta central na lógica do desejo (Lacan, 1964. p. 106). Nesta metáfora onírica de que nos servimos para este trabalho, ao que parece, o sujeito não deseja calçar os sapatos, mas, pelo contrário, acredita que os têm perdidos para poder assim caminhar (desejar): descalço, porém elegantemente vestido⁷⁶.

Na clínica, o analista estaria atento para escutar um pouco isso que aparece como uma mancha e que vai borrando a fala e tomando conta da cena, um desencaixe naquilo que a neurose se esforçaria para manter intacto. A partir de um ponto que se consegue localizar na cena, após um percurso de deslocamento pela sala para encontrar a caveira na pintura de Holbein, isso (o ponto, *punctum*, a mancha) parece trazer uma mensagem com um efeito de verdade: uma espécie de enigma dissolvido.

Diante dos *Embaixadores*, poderíamos dizer que todos os objetos dispostos na cena, que nos remetam às ciências, à riqueza e que signifiquem - dentro do gênero *vanitas*, a pura vaidade diante da morte, podem ser interpretados como aquilo que dissesse do implacável da morte: ela, e nada mais, como a grande senhora de tudo. Porém, o que interessou Lacan, e ao nosso trabalho, não é a conclusão sobre o conjunto dos objetos, como a caveira em associação com os demais itens, por

⁷⁶Remetemos este sonho à uma passagem do Seminário, livro 7 (Lacan, 1959/60. p. 355), citada no primeiro capítulo deste trabalho, para dizer que entre os sapatos do “professor *D*” que evocariam toda uma espécie de hipertexto sobre a presença de um dos admiráveis mestres de Lacan e os sapatos protegidos pelo sonhador, Lacan trabalhou ainda outra dimensão deste objeto, no que se refere à qualidade do belo, citando para isto “os velhos sapatos de Van Gogh” (idem, p. 356).

exemplo, e sim a presença da mancha. Dito de outra forma, seria esta mancha que nos daria o valor de verdade diante da revelação que teríamos com a caveira, ou ainda, sob a linguagem de Barthes, como vimos, diríamos que o que nos interessou na cena foi mais o *punctum* escandido sob os elementos do que o *studium* do artista.

Voltando ao exemplo da clínica, diríamos que quando o sujeito, em análise, for tomado por um manancial de ideias, ele começará a falar e se iniciará um processo de escolhas. Seria então a partir dessas escolhas, de cada uma delas, como quem se detém em frente a uma tela no museu em detrimento de outras, que poderia se fazer uma mancha. Se assumimos, com Lacan, que esta escolha se impõe nebulosa e à revelia, como uma ‘carta forçada’ (Lacan, 1964. p. 71), diríamos que ela produz um efeito de *real* muito diferente do efeito de uma escolha clara e próxima do sentido.

Nesta trajetória ‘do *Estranho* ao objeto’, como aquilo que vai insidiosamente se revelando um no outro, o objeto-mancha, o objeto *a* de Lacan, extraímos com Vieira (2018) que esta passagem pertence à própria estrutura da interpretação analítica, ou seja, uma travessia entre a mancha e o objeto. Nesse sentido, recorreremos às palavras de Lacan quando ele diz que “A interpretação [...] incide sobre a causa do desejo, causa que ela revela, e isso pela demanda, que envelopa com seu modal o conjunto dos ditos” (Lacan, 1973. p. 474).

Se disséssemos de uma forma mais clara, seria como se afirmássemos que sem a mancha não haveria interpretação possível. Dito assim, poderíamos ainda aproximar a mancha proposta por Lacan daquilo que o próprio Lacan chamou de “centro incógnito” (Lacan, 1964, p. 30) no sonho, correspondente ao que Freud chamou de *umbigo dos sonhos* (idem), de onde “brota o desejo do sonho” (Freud, 1900. p. 556) e onde resistiria um ponto insondável, permitindo um trabalho de interpretação. Diríamos com Lacan (1964) que algo desse intransponível do sonho repete-se no irrepresentável da mancha, como aquilo que resiste como *real*.

Se retomarmos o caminho desde o início deste trabalho, dentro do nosso esforço para contribuir para a clínica psicanalítica, concluiríamos dizendo que esta travessia se inicia a partir de uma experiência de fixação, de estranheza, passando pela experiência de perturbação e angústia até alcançar uma experiência real, de verdade. Uma vez feita essa travessia, quando essa mancha se torna uma coisa encaixada para o sujeito, menos borrada, um objeto presente mesmo em ausência,

como as ‘belas mãos’ do pai ou os ‘sapatos’ do sonhador, teríamos então um percurso de uma análise (Vieira, 2018).

Se Lacan formulou que sem a mancha o quadro não é vivo (Lacan, 1964), ou ainda, não lhe toca, como em Barthes uma fotografia sem o *punctum* não lhe punge (Barthes, 1984), diríamos que para o sujeito da psicanálise não haveria desejo sem um objeto-causa; um objeto que instaure o desejo enquanto tal e que coloque o sujeito em movimento.



Figura: 44 – *Imagem* – Vanderlei Lopes, 2017. Escultura.⁷⁷

⁷⁷ Imagem cedida pela Galeria Athena.

3

o *chiffonnier*, o *bricoleur*, o artista e o louco

3.1

Atrás de coordenadas sobre a clínica das psicoses

Neste terceiro capítulo, nos afastaremos da lógica do recalque, que percorremos durante este trabalho desde o *Estranho* até o objeto pequeno *a*, para reconhecemos, desde a obra freudiana, passando pelo ensino de Lacan, idéias distintas da lógica do resto (recalcado) e que, diferentemente daquilo que seria extraído como objeto, apareceriam como soluções criativas e produzidas a partir de um certo rigor ético. Este desvio está alinhado com outra pesquisa⁷⁸, que se propôs a investigar as conexões entre a capacidade singular do psicótico de reinventar sua posição na cidade e o fazer artístico contemporâneo.

Retomando um pouco do percurso, diríamos, que durante este trabalho, fizemos um recorte dentro da obra freudiana e o ensino de Lacan para tentar localizar aquilo que Lacan chamou de objeto da psicanálise. Atravessando a teoria, fizemos contato com a obra de inúmeros artistas, visuais e literários, além de outros pensadores, filósofos e poetas. Neste encontro entre teoria e arte, o percurso se enriqueceu e novas coordenadas foram lançadas. Dentre essas coordenadas, uma direção clínica, em especial, nos tomou a atenção e apontou para a clínica das psicoses. Ainda que construído como um trajeto individual, este estudo se manteve atrelado à pesquisa *Bricolagens na Psicanálise*, que nos guiou para além da estrutura e do objeto, onde reconhecemos novas formas de se encontrar com o mundo.

Esta terceira etapa da nossa caminhada inicia-se através de um estudo de Rivera (2013), a partir do qual chegamos até o livro *As Flores do Mal*, do poeta Charles Baudelaire, que nos apresenta ao “*chiffonnier*” (Baudelaire, 1985. p. 379). Essa palavra foi traduzida para o português como “trapeiro”, embora neste

⁷⁸ Pesquisa *Bricolagens na Psicanálise*: trabalho em parceria entre a PUC Rio/ Departamento de Psicologia e o Centro de Estudos do Instituto Philippe Pinel. Coordenação: Marcus André Vieira, 2019.

trabalho preferimos usar a palavra “catador”, assim como Rivera o fez (2013, p. 181). Assim, os *chiffonniers* “seriam como sucateiros, catadores de rua” (idem). Para Baudelaire, o *chiffonnier* é um tipo “*de frente inquieta*” que trama seus projetos e “embriaga-se na luz de seu talento imenso” (Baudelaire, 1985. p. 379). Qual seria o glorioso projeto do talentoso *chiffonnier*? Walter Benjamin (2000, p. 15) nos ensina sobre este personagem da poesia de Baudelaire, dizendo:

Temos aqui um homem - ele deve apanhar na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade deixou de fora, tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo o que destrói - ele registra e coleciona. Coleciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, seleciona as coisas, escolhe-as com inteligência; procede como um avaro em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis.

A partir desta descrição detalhada, Benjamin relaciona a metáfora do personagem no poema com a própria condição do poeta, no sentido de que ambos realizam o seu trabalho solitário durante o sono dos burgueses, “sob a iluminação de um poste de rua” (Baudelaire, 1985, p. 379). Para ele, o gesto, tanto do *chiffonnier* quanto do artista, é o mesmo (Benjamin, 2000. p. 15).

Rivera explica que o personagem de Baudelaire é o herói moderno: decaído, um sucateiro que registra e coleciona tudo o que a cidade perdeu ou desprezou (Rivera, 2013. p. 181). Se o *chiffonnier* estaria regido por “leis sublimes” capazes de “derrubar os malfeitores e aliviar o peso de suas vítimas” (Baudelaire, 1985, p. 379), ele assim o faz sem criar nada de “novo, belo ou sublime” (Rivera, 2013, p. 181) mas forjando algo a partir desses restos recolhidos, esses “dejetos da civilização” (idem).

O que nos interessa aqui é pensar esse objeto construído a partir de fragmentos, com restos mais ou menos ligados entre si, como uma forma de inscrição singular no campo do outro. A partir de algumas manifestações clínicas contemporâneas, passamos a reconhecer métodos menos tradicionais de se fazer laço social. Esse modo mais contemporâneo de organização subjetiva nos levou na direção de um arranjo entre o que Miller (2003) chamou por *invenção* e o que Levi-Strauss (1962) nomeou *bricolagem*.

Miller (2003), comparou a estabilização psicótica com montagens inusitadas, como aquelas feitas em obras de alguns artistas. O termo *bricolagem*, no sentido mais comum da palavra, apontaria para um ato e/ou processo que

envolveria um certo apanhado de materiais diversos e independentes entre si, com o posterior rearranjo e/ou colagem desses elementos para formação de um novo objeto. No livro *Pensamento selvagem* (1989), Claude Lévi-Strauss confere ao termo uma especificidade: ele passa a ser associado à criação artística. O antropólogo introduz a articulação entre a ideia de bricolagem e arte, dizendo que todo artista teria um lado cientista e outro *bricoleur*. No entanto, ele marca uma diferença pelas funções inversas que o artista atribui ao fato e à estrutura. Dito de outra forma, o lado cientista criaria fatos (para mudar o mundo, por exemplo) através de estruturas e o lado *bricoleur* criaria estruturas através dos fatos (Lévi-Strauss, 1989. p. 39). Ainda que tal fórmula seja imperfeita ou “inexata” (idem. p. 39), ela nos serve para situar o campo aberto pela importação da ideia de *bricolagem* na arte. Tal distinção entre o *bricoleur* e o cientista – ainda que os dois possam ser encontrados nas duas supostas faces do artista – coloca nossa investigação na trilha de um determinado *fazer* do artista, que não se interessa tanto por criar fatos e mudar o mundo, mas por produzir estruturas - objetos que, em si, não importam tanto por sua serventia.

A partir desta coordenada teórica, resolvemos nos servir de algumas obras do artista brasileiro Farnese de Andrade para iluminar nosso trajeto. Importante dizer, que esta nossa tentativa de aproximação entre a ação do *chiffonnier*, o método do *bricoleur* e o fazer artístico é um esforço pontual e exemplificativo de articulação entre o conceito da antropologia e aquilo que recolhemos de outros campos da cultura, sem qualquer ambição de explicar a fatura do artista mineiro. Sobretudo, permanecemos filiados à indicação de Freud (1906), reafirmada por Lacan, de que o artista precede o psicanalista e que este “não deve se meter a psicólogo ali onde o artista lhe abre os caminhos” (Lacan, 1965. p. 200).

3.2

O objeto artístico - Farnese de Andrade

Em “Hábitos estranhos” (Farnese, 2005), Charles Cosac não abriu mão de uma abordagem biográfica para falar da obra de Farnese mas, ainda assim, nos ofereceu uma nova palavra, vestida como neologismo, que equilibra e compõe o próprio conceito de *bricolagem*. Ele assim nos conta, que Farnese “justapôs” (2005, p. 12) objetos para criar novos objetos (2005, p. 12). Se Farnese se propôs a relatar sua vida

visualmente através da *justaposição* de uma série de objetos, o que nos chama mais atenção, neste processo que resolvemos chamar aqui de *bricolagem*, além do objeto final (a obra em si: a escultura), são seus “ingredientes” (2005, p. 15).

Na década de 1950, Farnese, sofrendo de tuberculose, mudou-se com sua família para o Rio de Janeiro, e em suas longas caminhadas pela orla carioca, ele reconheceu, na oscilação entre o concreto e o abstrato do mar, “materiais-chave” (2005, p. 19) para a construção de alguns de seus objetos. Assim como o *chiffonnier*, ele recolhia as sucatas e os destroços encontrados no litoral, e esses fragmentos, esses pedaços de qualquer coisa, como o vidro, espelhos, lentes e, especialmente, as resinas que ele passa a produzir, passaram a ser “substância de grande parte de sua obra” (2005, p. 21).

Longe de sua terra natal, mesmo os elementos mineiros puderam ser experimentados como vindos de outro lugar. Assim, os parafusos, as fechaduras, o barroco das imagens sacras e do mobiliário de fazenda, assim como as fotos de família, eram os ingredientes de uma *bricolagem*, que se amarravam através de combinações feitas e refeitas na complexa estética do artista. Se com Lévi-Strauss, sabemos que o *bricoleur* constrói uma estrutura artística a partir do princípio de que “isto sempre pode servir” (1989, p. 43), com Farnese, aprendemos que o objeto é resultado de uma colagem de fragmentos, manual e artesanalmente construído. Poderíamos assumir, tanto com a *justaposição* do artista quanto com a *bricolagem* do antropólogo, que ainda que o objeto possa prescindir de uma relação de saber entre suas partes, este produz um todo que, por sua vez, não está referido ao conhecimento ou à utilidade do objeto construído.

Em *Ofélia* (Farnese, 1985, figura 45), a cabeça da boneca de porcelana aparece congelada na resina, assim como na *Ophelia* pintada em 1852 por J. Everett Millais (figura 46). Ambas representam a personagem de Shakespeare que em *Hamlet* se afoga em um rio. “As resinas estavam para Farnese como o pincel e a tinta estariam, *grosso modo*, para um pintor” (2005, p. 31). O pequeno altar, construído por Farnese para representar sua *Ofélia*, guarda em seu interior um conjunto de quatro objetos principais: a mão de madeira cortada na altura do ante braço e aparafusada em outro pedaço de madeira, sem forma humana, de uma maneira que permita ao expectador da obra, ao menos, uma ideia da articulação física do pequeno braço. Ao fundo, uma imagem sacra, e na base, a cabeça resinada. Ele diz (Farnese, 2005. p. 181)

Aos poucos comecei a recolher também madeiras belamente tratadas pelo sol, pelo sal, e pelo mar, assim como cabeças de bonecas de plástico ou de borracha com aquelas marcas da passagem do tempo, com aspecto de coisa usada, desgastada, machucada, vivida.

Olhando atentamente para a *Ofélia* de Farnese, somos rapidamente capturados pela cabeça da boneca presa na resina. Esse material que o artista passou a utilizar com certa frequência a partir de determinado momento de sua trajetória artística, nos traz a notícia da água do rio da Dinamarca, não só pelo efeito visual da textura própria de uma resina translúcida mas, especialmente, pela opacidade de uma substância que reveste a cabeça da boneca e nos autoriza a ver, sempre parcialmente e aos pedaços, a expressão da *Ofélia* afogada.

Quando perguntamos ao que se propôs Farnese com esse trabalho, nos interessa aqui pensar que o artista, caminhando pelo litoral carioca, recolhendo e catando, os restos que a burguesia descartou à sorte do *chiffonnier*, ele lembrou de uma imagem da iconografia ocidental, escrita na virada do século XVI e que atravessa a cultura através de um enxame de tentativas de representação, tanto no teatro quanto na pintura, por exemplo, de uma mulher que passou ao (último e derradeiro) ato. Ao lembrar desta imagem, tomado pelas afetações dessa lembrança, o artista cria mentalmente um objeto que pode transmitir algo daquela experiência de lembrança e associações e, posteriormente, executa sua obra. Assumimos aqui, por nossas razões teóricas, à serviço de nossa clínica, que nesta vivência do indivíduo que toca a cultura e, conseqüentemente é tocado por ela, produziu-se um enlace na alegoria de um objeto que pode interceder aos dois lados deste encontro: entre o singular do sujeito e o geral do mundo. Esta operação mediada pelo objeto, que descrevemos hipoteticamente, pode produzir aquilo que os psicanalistas resolveram chamar de “efeito de sujeito” (Rivera, 2013. p. 28).



Figura: 45 – *Ofélia* – Farnese de Andrade, 1985. Assemblage.⁷⁹



Figura: 46 - *Ophelia* – John Everett Millais, 1851/52. Pintura.⁸⁰

⁷⁹ Disponível em: <<https://mam.org.br/acervo/1996-147-andrade-farnese-de/>>

⁸⁰ Disponível em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>>

Façamos uma pequena curva para lembrar que o sujeito que interessa ao analista, como vimos no curso deste trabalho, não é o sujeito do conhecimento, do direito ou, ainda, sujeito da razão/consciência, seja ela empírica, transcendental ou fenomenológica, como na filosofia de Descartes, Kant ou Husserl. Aprendemos com Lacan que o sujeito da psicanálise se mostra pelo avesso, como resultado de uma subversão do conceito, dentro da dialética do desejo (Lacan, 1957/58) e a partir da ideia do inconsciente freudiano. Nesse sentido, quando se trata do sujeito do inconsciente, a resposta dada por Lacan para a pergunta “quem está falando?” é que a experiência analítica ensina que “ele não sabe o que diz e nem que está falando” (Lacan, 1960. p. 815), ou melhor, que o discurso tem mais valor no tropeço ou naquilo que não se queria dizer, mas disse. Dito de outra forma, ainda com Lacan, através deste tropeço, aparece o sujeito da psicanálise. Se, como vimos, durante esta formação (inconsciente) como efeito do tropeçar, o sujeito aparece, o arranjo do artista mineiro também produziria esse mesmo efeito. Essa parece ser a nossa aposta como leitores de Freud e Lacan diante do objeto artístico.

Retomando com Lévi-Strauss (1989) sobre a *bricolagem*, o antropólogo nos ensinou que este conceito tem por característica a elaboração de conjuntos estruturados por resíduos e fragmentos de acontecimentos. Os elementos são recolhidos ou conservados sem que haja qualquer ideia preconcebida do que se necessita. Cada elemento vale por si e não por sua relação com outro elemento, de modo que o *bricoleur* não trabalha com uma regra definida. Cada elemento utilizado na *bricolagem* representa em si mesmo um conjunto de relações.

Ainda com o antropólogo, sabemos através de D’Agord (2015, p. 317) que:

O *bricoleur* é aquele que sabe fazer com (as peças que tem), tal como Hans com seus fragmentos tecia sua fantasia, tentando se haver com a castração. Uma *bricolagem* bem-sucedida é aquela que cumpre sua função, ainda que, como a *bricolagem* de Hans, tenha deixado algo não resolvido. Tomamos então o *bricoleur* como uma figura da pesquisa psicanalítica.

No curso de nossa pesquisa, encontramos o termo *assemblage*, incorporado às artes plásticas em 1953, e cunhado pelo artista francês Jean Dubuffet em referência aos trabalhos que, segundo ele, “vão além das colagens” (Assemblage, 2019). O princípio que orienta esta técnica é a “estética da acumulação” (idem),

no sentido de que qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. Este termo empresta sentido ao que vimos a partir da obra de Farnese de Andrade, especialmente quando sabemos através de crítico francês Pierre Restany (1979) que as *assemblages* representam “um gesto fundamental de apropriação do real, ligado a um fenômeno quantitativo de expressão”. Esta citação foi utilizada por Frederico Moraes na ocasião em que o crítico brasileiro comentou a obra de Bispo do Rosário (Moraes, 2013. p. 93) em contraste com o *Nouveau Realisme* de Restany:

Nas *assemblages* de Bispo do Rosário, vemos basicamente os mesmos objetos, todos saídos da sociedade industrial e de consumo. A diferença reside nos acabamentos, pois os artistas europeus dispunham de mais recursos técnicos e econômicos, chegando inclusive em envolver os objetos em resinas plásticas [...]

Segundo Moraes (2013), Bispo “evoluiu da palavra à coisa, do texto que instaura uma ordem a recuperação ou reinvenção de seu passado e finalmente à afirmação de seu presente” através de suas *assemblages* montadas a partir da apropriação de um rebotalho de objetos contemporâneos, quase sempre recolhidos na própria Colônia Juliano Moreira.

Dentro daquilo que tratamos aqui sobre outros termos cunhados e circunscritos no território das artes visuais, que tentaram circunscrever a manifestação artística desde o dadaísmo até outros movimentos artísticos do pós-guerra, retornamos aos objetos de Farnese para lembrar que o conceito de *bricolagem*, ainda que menos ou mais adequado para dar conta da obra do artista mineiro, foi o termo que causou o atrito suficiente para nos debruçarmos sobre o que esta manufatura nos ensina sobre os arranjos sintomáticos que temos notícia em nossa clínica psicanalítica. Entre a sofisticação de certos materiais como a resina dos europeus do *Novo Realismo* e de Farnese em contraposição com os refugos de um hospital psiquiátrico, recolhidos pelo Bispo do Rosário, chamamos a atenção para o processo que se instaura desde essa coleta até a execução. Esse nosso olhar interessado nos primeiros cacos, talvez esclareça alguma coisa sobre nossa aposta clínica/teórica: o *fazer* do artista e do *bricoleur* começa no momento em que ele recolhe, assim como o *chiffonnier* o faz, o primeiro pedaço, dentre a massa dos rebotalhos, sem qualquer hierarquia de importância no conjunto.

Retomando à obra de Farnese, *Mater* (1990. figura 47), por exemplo, contém uma imagem fotográfica, resinada na estrutura de madeira, onde

aparecem, juntos, o artista e sua mãe. O artista aparece ao fundo, refletido em um espelho, nos levando a crer que ele a observava durante o retrato. A estrutura maior que suporta a fotografia, foi atravessada por dois pinos de ferro, tortos e enferrujados. A madeira, pintada de vermelho na altura das depressões por onde o artista cravejou os metais, faz parecer que o objeto sangra como a carne de um animal abatido. “Estaria Farnese crucificando sua mãe, executando-a, oferecendo-a como alimento aos outros, ou preparando-a para ele próprio devorá-la” (2005, p. 29). A resposta pouco nos serviria nesse estudo uma vez que optamos por não investigar a obra, como fariam os biógrafos ou localizá-la dentro da história da arte, assunto que interessa à crítica. O que nos interessa aqui é somente nos servir deste objeto construído aos cacos e retalhos, com os restos catados que juntos compõe uma tentativa de inscrição no campo do outro. Nesse sentido, poderíamos olhar *Merz com arco-íris* (Kurt Schwitters, 1939. figura 48) e nos perguntar o que o artista alemão pretendia com essa obra na emergência da Segunda Guerra Mundial.

O objeto, circunscrito ou não no território artístico, se presta aqui para animar aquilo que apostamos como uma saída subjetiva à emergência de um real. Dito de outra forma, se o título dado por Farnese nos aponta na direção de um objeto que ele tenha montado para dar contorno ao real de sua relação com sua mãe, portanto dentro de questões que transitam na biografia do artista ou, ainda, se o artista oferece sua *Mater* para o mundo como um objeto escultórico que dispare no outro a notícia do que seria a relação de uma mãe qualquer com seu filho, ambas as suspeitas nos conduzem ao mesmo objeto, e é deste que nos servimos. O mesmo se aplica à obra de Kurt Schwitters, pois nada ou pouco sabemos se ele via arco-íris no céu da Europa de 1939 ao invés de bombas, gases e fumaça ou, se o artista alemão pretendia puxar um fio de esperança através da vivacidade das cores para dizer alguma coisa diante do real monocromático de uma guerra, onde somente se experimenta sangue, dor e miséria.

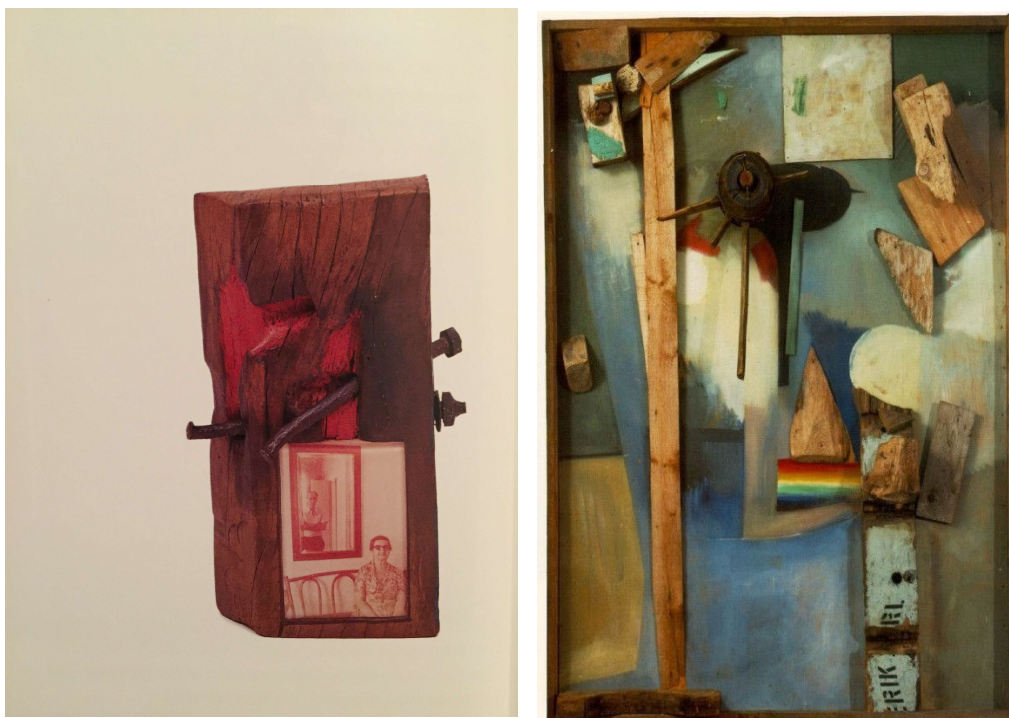


Figura: 47- *Máter* – Farnese de Andrade, 1990. Assemblagem.⁸¹

Figura: 48 - *Merz picture with rainbow* - Kurt Schwitters, 1939. Assemblage.⁸²

Assim como um *bricoleur* que vai juntando o que poderá lhe servir, Lacan percorreu o campo das ciências, e quando fundou seu ensino, ele propôs essa atividade, nos moldes de uma *bricolagem* (Miller, 2003), no sentido em que buscava equivalências entre os conceitos psicanalíticos e conceitos de outras disciplinas, assim como pretendemos fazer nesse estudo.

Atentos às transformações contemporâneas, passamos a reconhecer alguns métodos, menos tradicionais e, portanto, menos neuróticos, de se fazer laço com o outro. Talvez esses modelos de estar no mundo pertençam às configurações subjetivas que reconhecemos como próprias da psicose, ou seja, estruturas que não passaram pela metáfora paterna e que portanto se organizam de outra forma (Vieira, 2008. p. 33). Interessados nesses modos mais contemporâneos de se fazer laço (social), partimos na direção de um arranjo entre o que Miller (2003) chamou por *invenção* e o que Levi-Strauss (1962) propôs como *bricolagem*. Instaurada uma conexão entre esses dois referenciais, uma da psicanálise e o outro da

⁸¹ **Farnese** (objetos). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

⁸² Disponível em: < https://www.researchgate.net/figure/Kurt-Schwitters-1939-Merz-picture-with-rainbow_fig1_279469940. >

antropologia, reconhecemos uma nova forma de se estabilizar e criar laços com o mundo.

Ainda com Miller (2003), aprendemos que a estabilização psicótica, mais especificamente dentro dos quadros clínicos que a psiquiatria reconheceu por esquizofrenia, se faz a partir de montagens inusitadas, assim como a obra de um artista. O psicanalista optou pela palavra *invenção* em detrimento do termo *criação*, como usualmente escutamos relacionado ao fazer artístico, justamente para apontar uma diferença. Mesmo que em um primeiro momento possam parecer muito semelhantes, principalmente quando consideramos o aspecto que ambas possuem de trazerem ao mundo ideias ou coisas que até então não estavam lá, por outro lado se distinguem em um determinado aspecto essencial: enquanto a palavra *criação* apontaria para o surgimento de algo a partir do nada (*ex-nihilo*), a *invenção* por sua vez se utiliza de objetos e materiais já existentes.

E quanto aos doentes mentais, à psicose habitual? Ali, trata-se (...) das pequenas invenções (...) a invenção de um pequeno ponto de basta, de uma pequena identificação, e a identificação é a condição para que haja trabalho. (...) a invenção está condicionada pelo que há de mais essencial na psicose. (Miller, 2003).

Entendemos a partir dessa escolha semântica do psicanalista, que o psicótico, assim como o artista, produz sua obra, mas nesse caso necessariamente a partir de elementos e fragmentos materiais estáveis e pré-existentes ao seu redor. Deste modo, podemos assumir com Miller (2003), que a invenção psicótica, assim como a de alguns artistas, possui o valor de *bricolagem*, sem antes, contudo, reconhecer sua sublime condição de *chiffonnier*. Ainda que este personagem que nos servimos aqui não seja o mesmo tipo, descrito pelo poeta, como nos lembra Rivera (2013) quando diz que isso que ele catou não retorna à indústria para reciclagem mas, ao contrário, isso ganha “um arranjo” (idem, p. 197).

Concordamos com Vieira, quando ele se propõem a traçar uma relação entre *bricolagem* e amarração, destacando a possibilidade de uma produção (*invenção-bricolagem*), que permita ao psicótico forjar para si um lugar no Outro que se sustente e que possa ser reconhecido (Vieira, 2018, p. 2).

Nesta perspectiva, enfatiza o autor, “conta menos que se entenda o que está sendo amarrado e mais a certeza de que está.” (idem). Dito de outro modo, conta menos o sentido em torno do qual pode-se produzir a amarração e mais o fazer

bricoleur que autorize esse efeito de “deu liga” (idem). Desse modo, o autor ressalta que “[...] a proposta de Lacan, do uso dos nós é justamente a de partir de uma multiplicidade de elementos que se amarram. Só depois que a coisa deu liga, podemos saber um pouco mais sobre o papel de cada um de seus elementos.” (idem, p. 3).

Por fim, Vieira (2018) assinala que não se trata de desprezar o saber e o sentido, mas inverter um pouco a relação de temporalidade lógica. Algo como amarre, *bricole* primeiro, para somente depois revelar o resultado. A partir desse ponto, “a cada vez que estiver amarrado, é preciso saber o que e como isso se deu para poder acompanhar o paciente em suas invenções e eventualmente contribuir.” (Vieira, 2018. p. 3). O autor finaliza assinalando que talvez essa seja uma proposta da clínica do Lacan do nós, e que encontra respaldo no fazer *bricoleur*: “[...] é de bricolagem e arranjos que se trata quando falamos de enlace e amarração, é disso que se trata no *ça tient*, com o acréscimo de que “nunca fomos tão *bricoleurs*” (idem).

Dentre os enlaces e amarrações extraídos do referencial analítico de Vieira (2018) e do litoral teórico entre a *invenção psicótica* (Miller, 2003) e a *bricolagem* (Lévi-Strauss, 1962) seguimos na trilha dessas gambiarras subjetivas. No caminho, encontramos o sujeito que emergiu de em um tipo particular, um catador, um *chiffonnier* (Baudelaire, 1985) que diante dos trapos recolhidos da civilização, não opta pela reciclagem industrial, e assim, nos oferece um novo arranjo (Rivera, 2013. p. 197). Entre o *chiffonnier*, o *bricoleur*, o artista e o louco, recolhemos e reconhecemos formas particulares de subjetivação, para querer saber mais sobre elas.



Figura: 49 – *Victorious: 1797* - Daniel Lind-Ramos, 2017/18. Assemblagem.⁸³



Figura: 50 - *Figura de CANGREJOS* - Daniel Lind-Ramos, 2018. Assemblagem.⁸⁴

⁸³ Disponível em: <https://joanmitchellfoundation.org/center/artist-in-residence/2015-sessions/adriana-corral/daniel-lind-ramos>.

⁸⁴ Disponível em: <https://joanmitchellfoundation.org/center/artist-in-residence/2015-sessions/adriana-corral/daniel-lind-ramos>.

Conclusão

Após uma longa jornada, aprendemos que o objeto da psicanálise foi construído através de um percurso iniciado por Freud e explorado por Lacan, dentro de uma perspectiva clínica. Reconhecemos, no estudo freudiano de 1919, uma experiência de encontro com algo que perturba o sujeito: ao se aproximar de uma determinada imagem, refletida no espelho do trem - como no texto de Freud, ou projetada nas paredes da sala - como na instalação artística de Cathilina, o sujeito restaria diante de alguma coisa que ele insiste em negar como seu, mas que embora apareça estranhamente do lado de fora, no exterior, seria da ordem do mais íntimo e familiar.

Seguimos adiante, junto ao estudo do filósofo Didi-Huberman, onde assumimos uma certa capacidade de transmissão do *real* por algumas imagens. Diante do que fora um campo de concentração na Segunda Guerra Mundial, vimos que Huberman tratou desta potência de transmissão a partir de um exame fenomenológico de quatro imagens fotográficas produzidas por um prisioneiro de Auschwitz. Em um segundo momento, o próprio filósofo, munido de uma câmera fotográfica, produziu algumas imagens na ocasião de sua visita ao “museu de Auschwitz”. Falamos sobre uma dessas imagens, em especial, onde um pássaro pousado entre duas linhas de arame farpado, proporcionava uma espécie de atestado de que ali, naquele mesmo lugar, houve o horror do qual o museu se esforça em recordar. Huberman reafirma sua posição no sentido de manter a memória do horror que houve ali, se contrapondo à estratégia nazista de apagamento dos rastros e, acende, através daquelas imagens, seu compromisso ético em “imaginar, apesar de tudo”.

Através da pintura do artista paraense Éder Oliveira, estendemos o rigor conceitual de Lacan sobre a *Das Ding* freudiana para entendermos melhor esta ideia de que as imagens, neste caso, pintadas, seriam capazes de reter o *real* na forma proposta por Lacan. Se como vimos, o *real* seria da ordem daquilo que não se representa ou que não se apreende completamente, aprendemos através do estudo lacaniano sobre as maçãs de Cézanne, que a pintura poderia quebrar o efeito de ilusão para promover uma fratura na imagem. Esta lacuna, ou este furo,

faria uma borda para que se alojasse um pedaço de *Das Ding*, algo como uma notícia do *real*. Através da frase, citada no texto, que “lugar de bandido é na cadeia e não nas paredes do museu”, extraímos que na tela ou no mural do artista paraense restaria algo do *real* que assola e incomoda o olhar burguês, o olhar que não quer ser perturbado com a diferença.

Retomando ao ensino de Lacan, estudamos o conceito de *êxtimidade*, um neologismo criado como resultado de um esforço do psicanalista em dar contorno teórico ao litoral que se instaura entre o dentro e o fora, entre o estranho e o familiar, ao interno e o externo. Ao contornar esse paradoxo, o ensino de Lacan nos conduziu à obra de alguns artistas, em especial, do baiano Marepe. Através de suas esculturas articuláveis ou do translado monumental de um muro de sua cidade - do recôncavo baiano até a capital paulista, o artista nos guiou por esse limite etéreo entre o íntimo e o desconhecido para nos ensinar, com Freud e Lacan, um pouco mais sobre o objeto.

Assumindo que o *real* não aparece na imagem como um objeto total, recorremos ao ensino de outro filósofo que igualmente esteve interessado em estabelecer um diálogo com a teoria psicanalítica. Roland Barthes cunhou um termo específico para diferenciar uma foto qualquer, de puro valor documental, por exemplo, de outra que teria um referencial que lhe animasse o espírito. Assim, entendemos por *punctum* algo que apareceria na imagem para pungir, incomodar de uma maneira que despertasse o interesse no olhar. A partir de outra investigação, ele reconhece em um texto literário um determinado objeto que figuraria para equilibrar a cena de uma maneira que os demais apenas orbitassem ao seu redor. Neste intervalo, desde a experiência freudiana passando pelo rigor conceitual de Lacan, fizemos uma rutura no próprio texto, para tentar, assim, localizar melhor a trilha deste objeto, que Lacan reconheceu como o objeto da psicanálise.

Cintilados pela poesia do texto e da imagem construída pelo artista Tunga, passamos do *real* não localizável a outro que borra a cena: um *real* que faz mancha e anima a imagem para agitar o sujeito. Nesta etapa do trabalho, nos servimos do ensino de Lacan, especialmente de seu *Seminário*, livro 11, para reconhecer, tanto na anamorfose - deformação da caveira na pintura de Holbein, quanto no brilho da lata de sardinhas no conto de Lacan, uma intensidade de objeto. Vimos, através do ensino de Lacan, que uma das formas de apresentação

deste objeto, que o psicanalista chamou de *objeto pequeno a*, *a minúsculo* ou simplesmente, *objeto a*, seria o olhar. Em sua lição sobre o objeto como objeto *a* minúsculo, ele ensina que este figura na sua condição de ausente e, embora promova um recorrente encontro, nunca comparece de forma integral, mas pode apresentar-se em fragmentos e restos. O objeto *a*, que como vimos neste estudo, teria a capacidade de condensar o real da angústia e do desejo, somente se mostraria aos pedaços, como no *resto* explicado por Vieira (2008) sobre o ensino de Lacan.

No último capítulo deste trabalho, reforçamos nosso interesse na articulação entre arte e a clínica psicanalítica. Ainda que atentos ao nosso compromisso de manter uma perspectiva clínica no corpo desse trabalho, fomos muitas vezes tragados por ensinamentos que caminhavam na mesma direção de Freud e Lacan. Assim, encontramos na filosofia, na literatura e nas artes visuais, uma série de referências que nos aproximaram de uma melhor compreensão sobre o *real* que nos propusemos a estudar.

Iniciada essa trajetória, percorrida passo a passo, desde Freud, passando por Lacan e autores contemporâneos, como Vieira e Rivera, o percurso se enriqueceu e novas coordenadas foram lançadas. Dentre essas coordenadas, nos interessou abordar a clínica das psicoses para fora dos muros da estrutura. Diante de figuras extraídas da filosofia e da poesia, reconhecemos novas maneiras de estar no mundo. Se aprendemos com Rivera sobre o catador de Baudelaire estudado por Benjamin, reconhecemos com Vieira que o *bricoleur* de Levi-Strauss estaria igualmente na trilha de recolher os restos do mundo para com eles inventar, assim como artista e o louco.

Ao final deste trabalho de aproximações e muitas tentativas de diálogo entre diferentes campos do saber e da cultura, terminamos satisfeitos com nosso percurso e nosso esforço de transmissão. Contudo, ainda que tenhamos identificado a existência de uma forma de apresentação de um *real* que, como vimos, poderia ser transmitido pela imagem, como algo entre o efeito de *punctum*, uma *mancha* que agita, ou, ainda como presença - de um objeto ausente que se insinua, nosso estudo continua para apontar a direção de outro *real*. Um *real* para fora do objeto, um *real* que se mostraria *espalhado*, e que se parece com aquilo que Lacan chamou de *sinthoma* (Lacan, 1975/76).

Possivelmente a continuação deste estudo, poderá trilhar este percurso que Lacan fez no final de seu ensino e, junto com ele, nos debruçaríamos sobre o tema da violência e da explosão do objeto. Para isso, recorreríamos às “catástrofes” do artista suíço Thomas Hirschhorn, como na obra *Colapso*, 2018, por exemplo, e, certamente, nas séries de *performances* do artista norte americano Chris Burden. Deixaremos, contudo, esta nova caminhada para uma pesquisa futura de maior fôlego.



Figura: 51 - Colapso – Thomas Hirschhorn, 2018. Instalação artística.⁸⁵



Figura: 52 - Shoot- Chris Burden, 1971. Performance artística.⁸⁶

⁸⁵ Disponível em: <<https://www.mori.art.museum/en/news/2018/10/1692/>>.

⁸⁶ Disponível em< <https://frieze.com/article/die>>.

Referências bibliográficas

ANDRADE, F. “**A grande alegria**” em Farnese (objetos). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ASSEMBLAGE. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage.%C3%82%C2%A0C> consultado. Acesso em: 27/07/2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

AVERSA, P. (2011). **Bricolagem - Procedimento artístico e metodológico**. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/paula_carpinetti_aversa.pdf acesso em 22/02/2018.

BARTHES, R. **A câmara clara. Nota sobre a fotografia**. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980/1984.

_____, O efeito de real. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 1984/2012.

BASSOLS, M. **Sonho e tempo**. Fala proferida durante o seminário clínico. (Coord.) Marcus Andre Vieira e Romildo do Rego Barros, em 28.10.2019, na Escola Brasileira de Psicanálise Sessão RJ.

BAUDELAIRE, C.H. O vinho dos trapeiros. In: **As flores do mal**. (Trad.) Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: **Modernidade e os modernos**. tradução Heidrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BRAZ, Y. **Visitando Marepe**. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019.

CATHILINA, D. Espaço-eu-lírico. Foto-video-instalação, parte da exposição **Fotografia expandida**. Centro Cultural Oi Futuro, 2016.

CALLOIS, R. (1930) Mimetismo e psicastenia legendária. In: **Che vuoi? Psicanálise e Cultura**, n.0, v.1, 1986.

COSAC, C. **Hábitos estranhos em Farnese** (objetos). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

D'AGORD, M. Da Ciência Conjectural à Bricolagem. In: **Psicanálise e saúde; entre o estado e o sujeito**. (Org). Rita Maria Manso de Barros e Vinícius Anciães Darriba. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Imagens apesar de tudo – Images Malgré Tout**. Les Éditions de Minuit, 2003.

_____. **A sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

_____. **Cascas – Écorces**. [s.l.]: Editora 34, 2011.

FONSECA, R. Desaguar no rio Sururu. **Marepe: estranhamente comum**. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019.

FOSTER, H. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, S. (1900). **A interpretação dos sonhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. IV. Rio de Janeiro: Imago, [s.d].

_____. (1906-08). **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

_____. (1909). **Duas histórias clínicas: o pequeno Hans e o homem dos ratos**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. X. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1915). **Recalque**. Edição Standard Brasileira das Obras Completa de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1919). **O Estranho**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1919/2019). **O Infamiliar**. Tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Organização: Gilson Ianini e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

GAFFIOT, F. (1934). **Dictionnaire illustré latin-français**. 9.ed. Paris: Hachette, 2006.

GULLAR, F. (1959/2007). Teoria do não-objeto. In: **Experiência neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

IANINI, G. (2013-2015). Extimus, Intimus. Em: Diretoria na rede, **Boletim da Escola Brasileira de Psicanálise**. Acessado em 18.10.2019: <http://www.ebp.org.br/a-diretoria-na-rede/extimidade-extimus-intimus-gilson-ianini/>

LABRA, D. Um homem amazônico. **Revista Zum**, nº 15, outubro de 2018.

LACAN, J. (1954-1955). **O seminário livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1955-1956). **O seminário, livro 3: as psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1957/58). **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. (1958-59). **O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (1959-1960). **O seminário livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (1962-1963/2005). **O seminário, livro 10**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (1964/1998). **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1965/2003). Homenagem a Margerite Duras pelo arrebatamento de LOL V. Stein. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (1973/2003). O aturdito. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (1966/1996). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: **Escritos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

_____. (1971-1972). **O seminário, livro 19: ...ou pior**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1975-1976). A invenção do real. In: **O seminário, livro 23: o sintoma**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

LEGEY, P. **Tema 2 - O avaro e seu boné**. In: *Biblio referencias*, Rio de Janeiro: KBR, 2016.

LÉVI-STRAUSS, C. (1962). A ciência do concreto. In: **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989.

LINSPECTOR, C. Amor. In: **Laços de família**. Rio de Janeiro. Editora: Rocco, 1998.

MERLEAU-PONTY, M. (1964). **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

MILLER, J-A. (2003) A invenção psicótica. In: Revista **Opção Lacaniana**, nº 36.

_____. (2011) L'être et l'un. Disponível em <http://disparates.org/lun/>.

_____. (2012) Os seis paradigmas do gozo. In: Revista **Opção Lacaniana**, nº 7.

MORAIS, F. **Arte é o que eu e voce chamamos arte**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

_____. **Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura**. (Org) e Pref. Flavia Corpas. Rio de Janeiro: NAU e Livre Galeria, 2013.

NERY, P. **Marepe: estranhamente comum**. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019.

OLIVEIRA, E. **Retratos contemporâneos**. (Org) Éder Oliveira. Belém: Edições do Escriba, 2016.

_____. (2014). **Os invisíveis do Pará**. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Arte/Bienal-de-SP-eder-Oliveira-traz-a-tona-os-invisiveis-do-Para-/39/32378>. Acesso em: 20.11.2018.

RANCIÈRE, J. As imagens querem realmente viver? In: **Pensar a imagem**. (Org). Emmanuel Alloa. Belo Horizonte: Autentica, 2015.

RESTANY, P. **Os novos realistas**. (Trad.) Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva. (Debates, 137), 1979.

RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **Vertigens da imagem: sujeito, cinema e arte**. Rivera, T. & Safatle, 2006.

_____. **O avesso do imaginário**. São Paulo: Cosac Naify Editora, 2014.

_____. **Fora da imagem: foto(grafias)**. Rio de Janeiro: o autor, 2017.

SOBRAL, D. Anotações sobre a História do retrato. Em.: **Retratos Contemporâneos**. Organização: Éder Oliveira. Belém: Edições do Escriba, 2016.

TARRAB, M. **La mirada de las imágenes y otros textos psicoanalíticos**. 1ª ed. Olivos: Grama Ediciones, 2018.

VIEIRA, M.A. **A ética da paixão**. Rio de Janeiro: JZE, 2001.

_____. Da realidade ao real: Jacques Lacan e a realidade psíquica. Pulsional. **Revista de Psicanálise**. São Paulo, v. 174, 2003.

_____. **Restos: uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

_____. **A inquietante estranheza: do fenômeno à estrutura**. Latusa, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4/5 p. 123-138, 1999.

_____. **A escrita do silêncio (voz e letra em uma análise)**. Rio de Janeiro: Subversos, 2018.

_____. Quando “está amarrado” (ça tient). In: **Comunicação oral. X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise: a psicose ordinária e as outras – sob transferência**. Barcelona, 2018.