

Tania Rivera
**Gesto analítico, ato criador.
Duchamp com Lacan***

Este ensaio explora ressonâncias entre a produção artística e psicanalítica no século XX, buscando trazer elementos para uma reflexão sobre o sujeito na contemporaneidade. Colocando o conceito lacaniano de ato analítico em paralelo com a noção de ato criador proposta por Marcel Duchamp e encarnada em seus *ready-mades*, ele propõe uma concepção de gesto, ligado à escrita, como central tanto à arte quanto à psicanálise.

> **Palavras-chave:** Escrita, letra, ato analítico, criação artística

This paper explores the interplay between artistic and psychoanalytical production in 20th century, seeking to put together some thoughts about the contemporary subject. Through an articulation of Lacan's analytical act and Marcel Duchamp's creative act (which generates his "ready-mades"), the concept of gesture, linked with writing, is proposed as central to art as well as to psychoanalytical work.

> *Key words:* Writing, letter, analytical act, creative act

A psicanálise não se debruça sobre a arte como um terreno onde aplicar suas teorias, mas em busca de uma verdade sobre o homem de que as obras literárias e artísticas se aproximariam mais do que a ciência. A arte, por sua vez, não procura na psicanálise explicações ou interpretações. É certo que

ambas se encontraram em um momento histórico específico, quando a psicanálise nascia no divã de Freud e, a arte moderna, nas pinceladas de Paul Cézanne, no final do século XIX, e ao longo das primeiras décadas do século XX.¹ Houve entre elas encontros e desencontros, por vezes esbarrões meio

* > Uma primeira versão deste ensaio foi apresentada no Segundo Encontro Mundial dos Estados Gerais da Psicanálise, no Rio de Janeiro, em outubro-novembro de 2003.

1> Para um panorama histórico e teórico deste encontro, ver Rivera, T., *Arte e psicanálise*.

desajeitados, e é inegável que estes imprimiram em uma como na outra marcas indelévels. Até hoje elas continuam eventualmente se esbarrando, de maneira menos facilmente localizável. Talvez uma possa buscar na outra, finalmente, a si própria, explorando suas ressonâncias próprias no questionamento contemporâneo sobre o sujeito.

É bem sabido que Freud fez largo uso, na construção de sua teoria, de material proveniente da arte, principalmente da literatura. Édipo-Rei representa sem dúvida o momento forte desse emprego, seu ápice. A obra de Sófocles é evocada, como sabemos, para apoiar a idéia – de alcance revolucionário – da universalidade do complexo de Édipo. Se a tragédia é capaz de comover o público moderno tanto quanto os gregos do período clássico, diz Freud em *A interpretação dos sonhos*, isso se deve ao fato de que, como o próprio Sófocles (1997) afirma pela boca de Jocasta, "muitos mortais em sonho já subiram ao leito materno" (p. 68). É o efeito da obra, o efeito trágico, o efeito artístico de Édipo-Rei sobre o público que serve ao pai da psicanálise como pilar de nada menos que o núcleo da neurose, a pedra angular de sua teoria.

Quase duas décadas mais tarde, é também um certo efeito – o de estranheza (o *Unheimliche*) que Freud alça à condição de noção estética apta a fazer face, talvez, à tão decantada quanto problemática categoria do Belo (cf. Freud, 1919). Pouco tempo depois o poeta francês André Breton, ex-

poente da vanguarda francesa que se valia abertamente de noções oriundas da psicanálise, vai a Viena visitar o mestre. Ele guarda más recordações dessa tarde em que Freud, sem compreender em absoluto o espírito revolucionário que seria em boa parte responsável pela difusão de suas idéias na França, afirmou laconicamente que era bom poder contar com os jovens. Mas foram esses jovens franceses, precisamente, que terminaram exercendo grande influência em um psiquiatra novato com ares de dândi, ninguém menos que Jacques Lacan. Élisabeth Roudinesco (1994) chega a afirmar que a obra deste teria sido influenciada em igual medida pela psiquiatria, pela psicanálise e pelo surrealismo, movimento organizado em torno de Breton.

Seja como for, Lacan frequenta os surrealistas, publica artigos em revistas ligadas a esse movimento e escreve uma tese de doutorado fortemente influenciada por propostas de Salvador Dalí. Os surrealistas, por sua vez, continuam se interessando pela psicanálise, adotando freqüentemente como tema a histeria ou o sonho. Mas talvez a verdadeira revolução operada na arte em ressonância com a psicanálise, sulcando os caminhos a serem explorados pela arte contemporânea, tenha se dado já na segunda década do século XX com Marcel Duchamp, que gravitava em torno das mesmas tendências que Breton e seus colegas dadaístas. "Em 1913", conta Duchamp, "tive a feliz idéia de fixar uma roda de bicicleta sobre um banco de cozinha e vê-la girar" (1994a, p. 19).²

2> Eu traduzo esta e as demais citações.

O HI-ATO CRIADOR

Nascia o que Duchamp chamará algum tempo depois *ready-made*. Qualquer objeto pode tornar-se uma obra de arte, basta um gesto do artista. Um quarto de giro, por exemplo, e um urinol de banheiro público torna-se a "Fonte". Um objeto comum, cotidiano, torna-se de repente, por um simples gesto, algo *estranho*, um familiar-estranho.

O *gesto* mostra-se aí mais fundamental do que o produto. Octavio Paz (1997) insiste, em seu belo ensaio "Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza", na força desse gesto do artista: "Duchamp exalta o gesto, sem cair nunca, como tantos artistas modernos, na gesticulação" (p. 19). Tal gesto criador exige uma espécie de ascese por parte do artista, para que ele não se afogue na "gesticulação". Duchamp fez poucos *ready-mades* e levava uma vida singular: chegou a trabalhar como bibliotecário e professor de francês e dedicou sua vida, sobretudo, a jogar xadrez, tendo chegado a fazer parte da seleção nacional francesa. Mas se o gesto parece obrigar a uma certa economia na produção de objetos, condição para que ele mantenha sua força de transformação de um objeto qualquer em uma obra, ele vai além disso. Talvez seja intrínseco ao gesto um certo exílio do artista. Ao produzi-lo Duchamp não só ataca o mundo da arte, provocativo, forçando seus limites até a anti-arte, designando a si próprio como um anti-artista. Ele se subtrai e quase desaparece. Do gesto do artista, Duchamp nos faz passar, nas palavras de Roland Barthes (1990) acerca de outro artista, o americano Cy Twombly, ao qual voltaremos em breve, ao "artista como gesto" (p. 146).

As apropriações de Duchamp fazem uma crí-

tica radical à própria noção de autoria; elas operam uma torção pela qual o autor do gesto é posto em questão, no mesmo movimento que faz do objeto uma obra. Essa reversão é indicada pelo próprio Duchamp, em uma conferência intitulada "The creative act", proferida em 1957. Em primeiro lugar, Duchamp insiste aí em alargar a concepção da criação para além dos limites da técnica e da subjetividade do artista. Este não só não é capaz de descrever objetivamente suas decisões durante o processo de criação, nota ele, como "não desempenha papel algum no julgamento do próprio trabalho" (1994b, p. 188). O contemplador assume, na obra, um papel fundamental, complementando o do próprio artista. O ato, escreve Duchamp, "não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador" (ibid., p. 189). Mas o próprio ato é esburacado; o que o faz artístico é o conflito, o hiato que o constitui. Ainda nas palavras do grande artista, há uma "falha", uma "inabilidade" necessária do artista em "expressar integralmente sua intenção", e nesse descompasso entre o que se queria realizar e o que se produziu reside o "'coeficiente artístico' pessoal contido na obra" (ibid.). Se tal coeficiente é "pessoal", ele não confirma, contudo, a pessoa do artista, muito pelo contrário: ele despersonaliza, na medida em que desbanca a intenção e a expressão do artista. O ato criador mostra-se então *hi-ato*: descontinuidade entre intenção e ação do artista que se reproduz, em ato, no "olhador" da obra.

Em contraponto ao hi-ato explorado por

Duchamp, a obra de arte modernista muitas vezes apresentou-se em continuidade com seu autor e em medida de confirmar sua autoria. A *Action Painting* do artista americano Jackson Pollock (1912-1956) nos oferece um exemplo tardio porém vigoroso, no contexto do expressionismo abstrato. A *ação*, aí, aparece como uma tentativa de reafirmar o eu do artista. Em uma declaração famosa, Pollock afirma querer "expressar" seus "sentimentos, mais do que ilustrá-los" (Pollock, s/d.). A abstração mostra aí, de forma paralela ao *ready-made*, uma primazia do gesto artístico, em detrimento do valor representacional da obra. São célebres as imagens de Pollock jogando tinta sobre enormes telas dispostas no chão, em uma espécie de coreografia libertadora que realiza suas obras dos anos 1950 (após um período em que uma figuração com elementos arquetípicos parecia ressoar o tratamento analítico que o artista fazia com um junguiano). O renomado crítico Harold Rosenberg chega a afirmar que o artista estaria "vivendo na tela" (apud Warr e Jones, 2000, p. 193.). Se a tela é sua casa, entre autor e obra haveria uma continuidade sem falhas, na qual Rosenberg parece piamente acreditar, quando escreve:

Uma pintura que é um ato é inseparável da biografia do artista. A pintura é ela mesma um "momento" na adulterada mistura de sua vida — onde "momento" se refere seja aos minutos que ele passa marcando a tela, seja à inteira duração de um drama lúcido conduzido em linguagem signíca. (Ibid.)

Sabemos, contudo, que mesmo aí a obra resiste a uma assimilação completa à vida do artista (ela mesma, como nota o próprio Rosenberg, sendo concebida como uma "adulterada mistura"). As telas de Pollock,

ainda que surjam explicitamente de uma visada expressiva ("Eu posso controlar o fluxo da pintura" [Pollock, s/d.], ele afirma), não deixam de colocar seu autor em questão. Pollock ele mesmo parece entrever isto quando diz, por exemplo: "uma pintura tem uma vida própria, eu tento deixá-la viver" (ibid.).

Já o *ready-made* vem de saída, e na linguagem da colagens cubistas, radicalizar a crítica à autoria, na medida em que se apropria de algo já dado, pondo em questão tanto a mestria técnica quanto a noção moderna de originalidade. O *ready-made* até hoje gera controvérsia. Um exemplo atual é o dos irmãos Chapman, artistas ingleses da nova geração, que recentemente causaram furor ao interferirem diretamente sobre gravuras de Goya, inserindo caras de macaco em pranchas da série "Desastres da Guerra" (Monachesi, 2003).

Nesse tipo de produção, que Duchamp chamava de "*ready-made* retificado", basta um gesto: poucos golpes de lápis sobre uma obra-prima, por exemplo, para desestabilizar sentidos, de forma chocante ou iconoclasta. Por vezes o gesto é profundamente irônico, como os bigodes colocados na Gioconda em *L.H.O.O.Q.*, de 1919, título que se deixa ler como "elle a chaud au cul" (algo como: ela tem — com o perdão da expressão — fogo no rabo).

No trabalho analítico, a interpretação não visaria justamente produzir, de forma semelhante, uma oscilação desestabilizadora da fala do analisando? Apesar de não apresentar uma intenção provocativa ou irônica, a intervenção do analista é precisamente o que não vem acrescentar um novo sentido ao que é falado, mas chacoalhar o sentido

da fala, pondo em questão seu autor. Aquele que proferiu a fala se estranha. Duchamp nos ensina que o ato criador não é bem uma criação *ex-nihilo*, mas um gesto mínimo, um traço capaz de subverter algo já dado, uma discreta inscrição sobre um texto constituído. Da mesma forma, a fala do analista deve agir sobre o fantasma, desestabilizando-o e fazendo surgir um sujeito problemático e efêmero, posto que é assujeitado ao fantasma, e não propriamente seu autor. O objeto de arte não mais reflete em espelho uma apaziguadora imagem do sujeito autor/contemplador, mas lhe reenvia a inquietante pergunta sobre sua própria determinação.

A obra de Duchamp marca o século XX pondo em questão, dessa forma, nosso olhar — sobre a arte e sobre nós mesmos.

ATO ANALÍTICO E ESCRITA

Em uma estranha ressonância, apenas alguns anos depois de Duchamp ter proferido sua conferência nos EUA, Lacan propõe que a intervenção do analista também seria fundamentalmente *ato*. Ele chama a atenção para o fato de que a fala é ato, e sem que o analista se aperceba, muitas vezes está em jogo e é efetiva mais a sua enunciação do que seu enunciado. Ao contrário do que suporia a idéia da existência de uma técnica analítica capaz de guiar as interpretações a serem fornecidas pelo analista, o ato supõe uma certa "inabilidade" (para falar como Duchamp) do analista, o ato é o que lhe escapa e que só na participação do

analizando se conclui, fazendo-se eventualmente eficaz. Se, para Duchamp, "os olhadores fazem o quadro" (1994b, p. 247), para a psicanálise, poder-se-ia dizer, *o analisando faz a interpretação*. É o domínio do inconsciente, do que insiste em escapar, o que realmente *opera* um trabalho analítico, desde que o analista permita, graças à sua própria análise, que ele o faça. O analista, "é por não pensar que ele opera", diz Lacan (2001a, p. 377).

Em seu Seminário 5, Lacan nota que o ato e o *acting out* resistem à teorização. O ato analítico e o *acting out* formam, sem dúvida, uma série que inclui também o ato falho, que, desde muito cedo na obra de Freud, aparece como brecha pela qual se perfila o inconsciente.³ Mas o ato leva a teoria, assim como a clínica analítica, aos seus limites, a um ponto em que ambas tendem a fracassar — e talvez o fracasso, a falha, seja inerente ao ato. Lacan afirma justamente, no "Discours à L'École Freudienne de Paris", que o ato não é efetivo senão na medida em que ele fracassa.⁴ Mas se o ato analítico é simétrico ao ato falho e ao *acting out*, nós diríamos que ele se diferencia por poder transmutar-se em *gesto*. O analista "falha" à maneira do artista segundo Duchamp, e graças à brecha assim aberta um gesto se produzirá, gesto transformador que faz o analista, o situa como tal, apenas depois do ato ter-se produzido junto ao analisando. O ato analítico é, portanto, criador como o de Duchamp, é *hi-ato*. Ele põe em questão os eus do analista e do analisando, fazendo

3> Devo a lembrança de que o ato falho completa a série de atos a uma discussão com Ricardo Goldenberg.

4> No original: Il "ne réussit jamais si bien qu'à rater" (Lacan, 2001b, p. 265).



surgir um sujeito desse ato, ou melhor, um ato-sujeito, um gesto-sujeito, um sujeito que não é mais que um gesto – parafraseando Barthes: um sujeito-artista enquanto gesto. Talvez o ato de Pollock esteja mais próximo, neste sentido, do *acting out*, na medida em que visaria figurar uma identidade, a refazer do eu uma imagem estável, ainda que esta se fragmente um tanto e seja mil vezes recoberta, mais ou menos ao acaso. O *acting out* remonta o sintoma e nisso figura o eu. Já o ato de Duchamp reinstala e suscita o hi-ato, possibilitando um gesto que subverte o sujeito e o re-produz lábil, sujeito a uma mobilidade poética, sujeito-gesto.

Nisso poderíamos todos ser *ready-mades*, a cada momento: na clínica analítica, na arte. Jean Baudrillard (1994) afirma que hoje, no mundo do "simulacro", "nós nos tornamos todos *ready-mades*" (p. 50). O filósofo e fotógrafo francês vê aí, contudo, um *acting out* (como é curioso que ele use também essa expressão!), um ato pelo qual o homem expulsaria a si mesmo, em prol de um mero simulacro. Creio, porém, que o hi-ato criador opera o inverso disso. Ele não produz homens "feitos às pressas" como aqueles que o presidente Schreber via por aí, depois de seu mundo ter colapsado. Um gesto-sujeito se configura de forma sempre singular, momentaneamente, para se estranhar, efêmero, e esboçar novas escritas.

Ou melhor: o gesto é escrita. É comentando a obra de Cy Twombly, nascido em 1928 nos Estados Unidos e um dos primeiros artistas a se interessar pelo graffiti, que Barthes nos auxilia a melhor delimitar esse gesto como *escrita*. As telas de Twombly de fins dos anos 1960 trazem uma dispersão de traços discretos, desenhos sutis e cores esmaecidas e têm

na escritura um elemento importante, muitas vezes como um rabisco quase desajeitado, de aparência infantil, ou uma palavra solta remetendo a todo um campo cultural: *Virgil* (Virgílio), por exemplo, em uma obra da qual Barthes não traz o título. O artista, ou melhor, sua obra, afirmaria, segundo Barthes (1990), "... que a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, *deixando-a correr*: Um rabisco, quase uma mancha, uma negligência" (p. 144; grifos do autor). O ensaísta francês distingue o gesto do ato, sustentando que o primeiro é um complemento do segundo. O ato visaria suscitar um objeto ou um resultado, enquanto o gesto diz respeito aos efeitos – intencionais ou não, pouco importa –, que são "inversos, derramados", escapam ao artista, mas "voltam a ele e provocam, então, modificações, desvios, leveza do traço" (ibid., p. 146). Se o ato remete, no pensamento lacaniano, em última instância ao ato sexual, sua dimensão de gesto é, posto que a relação sexual não se completa, uma certa elegância do que aí resta: o gesto é como as roupas jogadas num canto, displicentemente, para o ato de amor. Como se, nas palavras de Barthes sobre Twombly, "da escritura, ato erótico desgastante, restasse o cansaço amoroso: essa roupa caída, atirada a um canto da folha" (ibid., p. 144).

Escrita e corpo encontram-se fortemente articulados na psicanálise. A obra de Freud indica bastante claramente a concepção de marcas pelas quais a pulsão se inscreve no corpo, delimitando em um mapa improvável as zonas erógenas (cf. Freud, 1905). Com Lacan, a noção de letra vem retomar essa articulação de forma dupla. Ela permite, em

primeiro lugar, que se proceda a uma firme amarração entre literatura e pintura em torno de um mesmo *gesto* de escrita pictórica do qual a caligrafia chinesa oferece o modelo. O gesto implica o corpo, e ele tem supremacia sobre a distinção tradicionalmente vigente no ocidente entre a literatura e as artes, o escrito e o pictórico, a linguagem e a imagem. Em segundo lugar, e mais fundamentalmente, a letra *encarna* tal escrita, sublinhando sua natureza de marca de gozo. Devemos nos remeter a Freud em "Além do princípio do prazer" (1920) para conceber na repetição uma escrita sempre retomada, uma evocação do roteiro fantasmático que é, a um só tempo, tentativa de inscrição e de apagamento no corpo.

O *acting out* mostra de forma gritante essa tentativa paradoxal, sob o funcionamento da compulsão à repetição. Ele ocorre no domínio da transferência — que é, como sabemos, definida peremptoriamente por Freud como um "agir" —, ainda que venha justamente tentar rasgá-la, estabelecer-se fora (*out*) do *setting* analítico. Há uma íntima relação entre ato analítico e o *acting out*. O primeiro, como chega a dizer Lacan (2001a), está sempre "à mercê do *acting out*" (p. 380). O *acting out* é tentativa de marcar e de apagar, novamente, o que já estaria inscrito, supõe-se, oculto na camada mais profunda do bloco mágico (para empregar a metáfora freudiana que faz do aparelho psíquico indubitavelmente um aparelho de escrita e leitura). No texto de 1925 em que Freud toma como modelo esse brinquedo infantil, o recalçamento encontra-se claramente figura-

do: há traços inacessíveis à consciência, na medida em que pode ser rompido o contato entre a camada de cera (o inconsciente, que recebe as inscrições de forma duradoura) e a superfície do aparelho que representa o sistema percepção/consciência. Essa escrita é permanente, e a principal limitação do bloco mágico como ilustração do aparelho psíquico reside no fato de ele não apresentar um movimento progrediente de inscrições a partir da camada de cera em direção à superfície, para permitir que se reproduza, tornando-se novamente consciente, algo aí gravado (cf. Freud, 1905). Isso se relaciona ao trabalho analítico pois coloca, implicitamente, a questão de como a análise seria capaz de reavivar tais traços. Seria a análise uma leitura dessa escrita antiga?

Se "o inconsciente é o que se lê",⁵ como afirma Lacan de acordo com essa concepção freudiana, devemos conceber que a transferência estabelece o trabalho analítico não como uma leitura, mas como escrita. Poderíamos dizer tratar-se aí de transcrição, tradução dos sulcos originários para o registro consciente; a insistência de Freud no valor da *construção*, contudo, lembra que o inconsciente está longe de se constituir como um texto passível de transcrição. Assim como o *ready-made*, as formações do inconsciente, apesar de serem passíveis de interpretação, veiculam uma opacidade à significação — figurada por Freud como o "umbigo do sonho", por exemplo. O caráter fragmentário dos traços primordiais aponta, assim, para os limites do trabalho analítico, ao mesmo tempo em que desenha sua con-

5> Assim ficou estabelecido um dos subtítulos de "La fonction de l'écrit", Sessão III (Lacan, 1975, p. 29).

dição de possibilidade: é necessário um trabalho de escrita que seja ao mesmo tempo fiel a tais vestígios e capaz de retracá-los de maneira a retorcê-los, modificá-los minimamente. Em transferência, o *acting out* busca, como já dissemos, retomar tal escrita, repetir essa marca, ao mesmo tempo em que tenta apagá-la. O ato analítico também deve ser concebido como visando tal inscrição. Mas é preciso que esse ato renuncie a si próprio, à intenção de escrita que ele carrega, para que ele torne-se analítico. Ele deve transmutar-se em gesto, deixando cair a pretensão de refazer o ato de escrita, de tornar-se senhor do trauma, de decifrar completamente as marcas ou apagar os vestígios. Pegando no voo o *acting out*, que torna a marca um espetáculo, o gesto analítico o reduz a um discreto tracejamento. "Nas ilhas da Noruega", gostava de repetir Barthes (1990) citando Chateaubriand, "... estão desenterrando algumas urnas gravadas com caracteres indecifráveis. A quem pertencem essas cinzas? Os ventos não sabem" (p. 145). Sob a primazia da letra, a escrita de que se trata em análise mostra-se escrita pictórica, gesto de "rasura", como formula Lacan (2001c), "de nenhum traço que esteja antes" p. 16). Escrita feita de traços descontínuos, traços inclassificáveis como os que constituem a obra de Twombly, na concepção de Barthes (1990): traços repetidos, porém inimitáveis, que unem "a inscrição e o apagar, a infância e a cultura, a deriva e a invenção" (p. 150). Ao tornar-se ato analítico, ou seja, ao ser tomada no âmbito da transferência, essa escrita torna-se um leve tracejamento que remete ao corpo — o que a qualifica como ato erótico e permite trazer à baila o gozo para melhor sublinhar seus limi-

tes. O gesto analítico suscita essa escrita sutil, essa retomada da letra que, tal como a arte, sublinha um hiato, e opera uma verdadeira subversão. Aí a análise atingiria seu alvo, permitindo, ainda que de maneira fugaz, o surgimento de um sujeito, ou melhor, fazendo, para evocar ainda uma expressão de Lacan (2001a), "da castração sujeito" (p. 380).

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. L'écriture atomatique du monde. In: *Le crime parfait*. Paris: Galilée, 1994. p. 45-57.
- DUCHAMP, Marcel. À propos des ready-mades. In: *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994a. p. 191-192.
- . Le processus créatif. In: *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994b. p. 187-189.
- FREUD, Sigmund (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. VII, p. 119-229.
- . (1919). O estranho. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII, p. 275-314.
- . (1920). Além do princípio do prazer. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVIII, p. 17-85.
- . (1925[1924]). Uma nota sobre o Bloco Mágico. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIX., p. 253-259.

LACAN, Jacques. La fonction de l'écrit. In: *Le Séminaire. Livre XX. Encore*. Paris: Seuil, 1975.

——— L'acte psychanalytique. In: *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001a. p. 375-383.

——— Discours à l'École Freudienne de Paris. In: *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 2001b. p. 261-281.

——— Lituraterre. In: *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 2001c. p. 11-20.

MONACHESI, Juliana. Vandalismo conceitual. *Folha de S. Paulo, Caderno Mais!*, São Paulo, 13 julho 2003, p. 4-5.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

POLLOCK, Jackson. Depoimento sobre seu processo de pintura. (s/d.). National Gallery of Art of Whashington D.C. Online, <http://www.nga.gov/>

feature/pollock/process3qt.shtm. Acesso em: 23 de fevereiro de 2005.

RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Passo-a-Passo).

ROUDINESCO, Élizabéth. *Jacques Lacan*. Esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SÓFOCLES. Édipo Rei. In: *Trilogia Tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WARR, Tracey e JONES, Amelia. *The Artist's Body*. Londres/Nova York: Phaidon, 2000.

Artigo recebido em março de 2005

Aprovado para publicação em outubro de 2005

