

NINA VIRGÍNIA DE ARAÚJO LEITE (ORG.)

C
O
R
P

ANGÚSTIA: O AFETO QUE NÃO ENGANA

L
I
N
G
U
A
G
E
M

MERCADO
LETRAS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Corpolinguagem : angústia : o afeto que não engana / Nina Virgínia de Araújo Leite (org.) . – Campinas, SP : Mercado de Letras, 2006.

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 85-7591-060-4

1. Afeto (Psicologia) 2. Corpo - Linguagem 3. Gestos 4. Fonoaudiologia 5. Lingüística
6. Psicanálise I. Leite, Nina Virgínia de Araújo.

06-6540

CDD-419

Índices para catálogo sistemático:

1. Corpo : Estudos da língua : Lingüística 419

Conselho editorial

Cláudia Thereza Guimarães de Lemos (IEL- UNICAMP e EPC)

Márcia Mello de Lima (UERJ e EBP-RJ)

Márcio Aparecido Mariguela (UNIMEP e EPC)

Nina Virgínia de Araújo Leite (IEL- UNICAMP e EPC)

Capa: Vande Rotta Gomide

Preparação dos originais: Antonio Barros de Brito Jr.

ESTA OBRA CONTOU COM O APOIO DA FAEP/UNICAMP
(FUNDAÇÃO DE APOIO AO ENSINO E A PESQUISA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:
MERCADO DE LETRAS EDIÇÕES E LIVRARIA LTDA.

Rua Dr. João Arruda, 32

Telefax: (19) 3241-7514

13070-050 - Campinas SP Brasil

www.mercado-de-letras.com.br

livros@mercado-de-letras.com.br

2006

DEZEMBRO

Esta obra está protegida pela Lei 9610/98.
É proibida sua reprodução parcial ou total
sem a autorização prévia do Editor. O infrator
estará sujeito às penalidades previstas na Lei.

ENTRE ANGÚSTIA E ESTRANHEZA:
ATO, IMAGEM E SUBLIMAÇÃO
NA PSICANÁLISE E NA ARTE

Tania Rivera

Quem faz um traço deixa uma ferida.

Henri Michaux

*O belo não é senão o começo do terrível
O que justo podemos suportar
e o admiramos tanto porque ele desdenha
nos destruir.*

Rainer Maria Rilke

Pôr em cena o trauma: é disso que se trata no funcionamento pulsional segundo a pulsão de morte, para Freud. No famoso jogo de carretel de seu neto, Freud percebe que o comportamento, de início incompreensível, de lançar para longe objetos era parte de uma brincadeira que se completava com a volta do objeto, e propõe entendê-lo como uma encenação ativa da partida da mãe. Com esse jogo, o menino apropria-se disso que sofria passivamente como trauma, mandando embora e trazendo ativamente de volta um substituto da mãe. A vocalização de um par de fonemas, “ooo” para a partida do objeto, e “aaa” para

seu reaparecimento, entendidos pelos familiares como *fort* (“longe”) e *da* (“ai está!”), marca a entrada desta criança de 18 meses na linguagem. É importante notar que esta “grande realização cultural” do menino é acompanhada de sua própria desapareção no espelho (Freud [1920]1986, p. 27). Ele realiza, um dia, o ato de fazer-se aparecer como imagem em um grande espelho que não ia até o chão, para em seguida fazer-se sumir (“bebê ooo”). Ao encenar a partida da mãe, o menino põe a si próprio em cena, portanto, ao mesmo tempo em que se esgueira, sorrateiro, rumo a uma opaca *outra cena*.

Em análise, o sujeito é, sem dúvida, chamado a realizar isto também, a repetir ativamente o trauma, atuando-o. E com isso ele atualiza seu próprio despedaçamento, sua quase desapareção que é o ato mesmo pelo qual ele se inscreve como sujeito, percebendo-se ao mesmo tempo como imagem e como algo que dela se esquiva, que resiste à apreensão no espelho e ao mesmo tempo constitui o que lhe é mais íntimo como estranho a ele mesmo. O sujeito divide-se e brinca com sua própria divisão, com sua separação e o que dela resta, em análise assim como na arte.

Há que se levar em conta a incidência dessa divisão do sujeito na cultura, e o campo da arte nos mostra de maneira privilegiada como isso se dá, desde fins do século XIX até nossos dias. Nossa aposta é de que em *ato* o sujeito se reconfigura no campo cultural, e a produção artística pode, ao lado da clínica, nos trazer testemunhos capazes de balizar nossa reflexão sobre o sujeito. Em vez de tomar obras de arte como ilustrações da teoria psicanalítica, ou ainda tomar obras ou artistas como “analisandos” e deles construir interpretações, faremos aqui, portanto, um esforço de *interpenetração* entre o terreno da psicanálise e o da produção de arte moderna e contemporânea.¹

Pelo modelo do jogo do *fort-da*, *ato* será, aqui, concebido como repetição ativa do trauma. Não é à toa que se fala comumente em cena traumática: trata-se da fantasia, com o trauma, na medida em que este a faz bascular e ameaça rompê-la, introduzindo nela acidentes. O ato não perderá este caráter *acidental*, por mais que ele eventualmente exija ações claras e específicas por parte do sujeito. Tentaremos retirar as concepções de *ato* aqui tratadas de seu contexto clínico, centrado na produção psíquica de um sujeito, para ver nelas estruturas de produção cultural que, à maneira da fantasia para cada um, organizam um protocolo de relações entre sujeito e objeto. Sobre tais protocolos, interessa-nos debruçarmos, abstraindo para tal, estrategicamente, o

1. Ver, a respeito dessa posição metodológica, Rivera (2002).

mundo mais amplo de relações intersubjetivas, sociais, comerciais etc. em que eles se inscrevem. As produções artísticas parecem-nos particularmente instrutivas a respeito de tais relações, justamente pela sua homologia estrutural com a fantasia, esta que é, para Lacan, “a obra de arte de uso interno do sujeito” (Lacan 1966). Além disso, talvez a produção artística seja a mais *accidental* das produções culturais, justamente por sua subterrânea ligação com o gozo que impede sua total absorção em uma lógica de mercado ou em uma ideologia qualquer.

Tecendo aproximações com duas obras pinçadas no vasto panorama da arte moderna e contemporânea, buscaremos propor duas vias para a reflexão psicanalítica sobre o ato em suas relações com o sujeito e a imagem. A primeira diz respeito ao que Lacan propõe como passagem ao ato, e parece-nos articulável à noção freudiana de Estranho (*Unheimliche*). A segunda, esboçada por Lacan como *acting out*, põe em relevo a aparição do objeto e o afeto de angústia que a acompanha.² Entre o Estranho e a angústia, parece mover-se a arte do século XX e do nosso tempo, em formações de imagem que implicam no sujeito e em seu objeto, como articula a fórmula da fantasia. Os dois tipos de ato que aqui exploraremos consistem em operações sobre a fantasia que a fazem oscilar um tanto, recolocando em questão, na imagem, sujeito e objeto.

As Demoiselles d'Avignon e a passagem ao ato

Picasso acabaria se enforcando atrás das *Demoiselles D'Avignon*, segundo uma ameaçadora previsão de Derain, e de uma certa maneira ele se enforcou mesmo atrás dessa tela, pois ela despedaça e abre o espaço de composição, implicando ao mesmo tempo num despedaçamento do sujeito, seu correlato. Essa obra com que o grande artista inaugura, em 1907, o cubismo, é, segundo Carsten-Peter Warncke, uma verdadeira “lição sobre o caráter vão e arbitrário das noções ordinárias da representação pictórica” (Warncke 1995, p. 153).³ Há nele um reagrupamento de planos que gera um espaço recortado, ao contrário da perspectiva central que desde a Renascença cria a ilusão de espaço. As repartições de cores e os contrastes, que não nos interessa aqui abordar em detalhe, parecem acentuar o aspecto desconjuntado da tela.

2. Ver Lacan (2004).

3. Todos os trechos oriundos desta obra recebem uma tradução livre.

Tal brutalidade de recorte e tal despedaçamento da imagem são característicos da arte moderna e têm como ponto forte as *Demoiselles d'Avignon*. Esse quadro atingiu violentamente as convenções estéticas vigentes. Indignado, o filósofo francês Eugène Souriau chegou a afirmar sobre a obra de Picasso, em 1956: "Esse artista que sabe tão bem desenhar e pintar [...] insultou voluntariamente nosso sentimento da beleza" (*apud* Moeglin-Delacroix 1981, p. 73). Nos recortes em que os corpos nus são mostrados em pedaços, decompostos sob vários ângulos simultaneamente apresentados, com seu volume recomposto a partir dessa apresentação achatada, são prostitutas que se oferecem, cruamente.

Mais do que o motivo representado, contudo, é a estrutura organizadora da obra que *insulta*, atingindo o espectador. Ao desbancar a perspectiva clássica, Picasso retira de sua posição privilegiada o olho do contemplador que, senhor da cena, era o ponto verdadeiramente organizador do espaço de composição. O estilhaçamento de pontos de vista nas *Demoiselles d'Avignon* retira o contemplador de sua apaziguadora posição central, puxa-lhe o tapete, o faz cair e momentaneamente desaparecer. Ele não é mais senhor da imagem, mas antes o seu efeito, fragmentadamente. Nas palavras de Maurice Blanchot, "o Homem é desfeito segundo sua imagem" (Blanchot 1955, p. 350).

Nessa relação com a imagem, subitamente o sujeito mostra-se não-criador da fantasia, mas por ela engendrado à sua revelia. Independentemente da cena eventualmente representada, tal subversão tem um alcance traumático, ou melhor, ela põe em cena o trauma, atuando a divisão do sujeito. Como afirma Francis Ponge, pensando justamente em Picasso, "no século XX, os espelhos voaram em pedaços" (*apud* Gagnebin 1981, p. 39).

Demoiselles d'Avignon opera, no terreno da cultura (e não no da subjetividade de Picasso, entenda-se), algo análogo ao que se denomina, na clínica, uma passagem ao ato. Sabemos que Freud usa em alemão o verbo *agieren* ("agir") em várias passagens de sua obra, especialmente ao se referir à transferência (Freud [1914]1986). Este termo foi sistematicamente transposto, na tradução inglesa, por *to act out* e por sua forma substantiva *acting out*, que se tornou expressão corrente entre os psicanalistas para designar atuações que trazem a marca de uma emergência do recalado, sejam elas realizadas no decorrer de uma análise (fora ou dentro da sessão), ou independentemente de um processo analítico.⁴ A expressão *passagem ao ato* ou, em francês, *passage à l'acte*, seria equivalente ao *acting out*, não fosse seu emprego

4. Ver Laplanche e Pontalis (1986).

tradicional na clínica psiquiátrica para designar exclusivamente o aparecimento de atos violentos ou delituosos. As duas expressões são comumente utilizadas de forma indiscriminada, mas Lacan propõe, como já anunciamos, uma distinção muito interessante e complexa entre elas, em seu seminário sobre a angústia.

Segundo ele, na passagem ao ato haveria uma encenação na qual “o sujeito vai na direção de se evadir da cena” (Lacan 2004, p. 137). Ao pôr em cena o trauma, como vimos com Freud e seu netinho, o sujeito tende a sair de cena, a desaparecer no espelho. Com isso, ele acentuaria sua divisão, fragmentando-se até seu quase apagamento. Em tal encenação, precipita-se a fantasia, e com ela o sujeito se reinscreve em seu próprio sutil desaparecimento, como na tela de Picasso. A passagem ao ato sempre falha, porém, pois o sujeito não pode se subtrair da cena de uma vez por todas... a não ser por sua própria morte. Não é à toa que Freud dizia orquestrar esse movimento uma silenciosa pulsão de morte. “O único ato que pode ser bem sucedido”, como dizia Lacan, é o suicídio (Lacan 2001a, p. 542).

O jogo entre o reconhecimento e o estranhamento da imagem especular que constitui o eu se dá, como vimos com o netinho de Freud, a partir da possibilidade de se extrair de cena, de maneira a *encenar*, paradoxalmente, seu próprio desaparecimento. O Estranho (*Unheimliche*) diz respeito a esse jogo, capaz de produzir duplicações do eu em torno deste umbigo do espelho – parafraseando a noção freudiana de “umbigo do sonho” (Freud [1900]1987, p. 482) –, essa mancha, esse ponto onde nada se mostraria, na imagem. É notável que Freud passe grande parte do seu texto de 1919 discorrendo sobre o duplo, justo quando ele amarra de forma definitiva o campo do olhar à castração. O duplo é aquela garantia narcísica que se transforma em inquietante “anunciador da morte” (Freud [1919]1946, p. 247). Não esquecendo de que Freud escreve este texto de maneira praticamente concomitante ao “Além do Princípio do Prazer”, podemos dizer que pulsão de morte anuncia-se aí no domínio do olhar, ao lado de uma vertente erótica da imagem de si. Duplo de vida, duplo de morte.

A isso se refere o que Lacan situa do lado do impedimento, diferenciando-o da angústia, como uma espécie de armadilha: “no mesmo movimento pelo qual o sujeito avança em direção ao gozo, quer dizer ao que é mais distante dele, ele encontra essa quebra íntima, bem próxima, de ser tomado no caminho por sua própria imagem, a imagem especular” (Lacan 2004, p. 20). Isto é

diferente do *embaraço* em que o sujeito encontra-se subitamente, com a angústia, como veremos adiante.

“*Unheimliche* nomeia”, segundo Shelling, citado por Freud, “tudo aquilo que deveria ficar no secreto e no oculto, mas é posto em evidência” (Freud [1919]1946, p. 235). Pôr em evidência algo que não se poderia ver, em um jogo de ocultamento e mostração: o Estranho aponta para um ato que chacoalha a cena da fantasia, pondo em questão seu estatuto de cena, ou seja, de agenciamento entre o sujeito e o objeto no campo do olhar. Como nos ensina o *Demoiselles d'Avignon*, o Estranho aparece quando se desloca o ponto de vista central do eu, em prol de uma fragmentação de pontos de vista que evidencia a fragilidade de sua construção ilusória. Não é à toa que Freud afirma ser no terreno da ficção artística que se obtém mais facilmente o efeito de estranheza. O eu se constrói numa linha de ficção que é, por definição, o campo da literatura e da arte.

É importante notar, porém, que o Estranho “nomeia” (*nennt*), no trecho que acabamos de citar. A arte talvez nomeie, dê contorno significativa a este “oculto”, este umbigo que sustenta a fantasia, entre imagem e palavra (como na frase “Uma criança é batida”, no texto freudiano também de 1919). Se uma obra como *Demoiselles...* encarna a passagem ao ato, convidando-nos ou até nos cooptando a deixar, frente a ela, que vacile um pouco a tela da fantasia, a própria obra nomeia-se como um ato único de estranhamento, delineando uma fresta, uma lucarna por onde se entrevê, fugidamente, o que a fantasia vem velar. Uma escotilha: algo se vê, mas não vaza água, não chega a haver confusão entre o fora e o dentro.

O Estranho apresenta importantes ressonâncias com a arte moderna e contemporânea. Basta pensar nos inquietantes quadros do surrealista belga René Magritte ou, mais sutilmente, nos *Film Stills* da badalada artista contemporânea americana Cindy Sherman, tão familiares e estranhos ao mesmo tempo. Mas podemos destacar em alguns domínios da arte contemporânea um matiz importante da operação de estranhamento da fantasia a que nos convidaria a arte. Tentaremos fazê-lo com Lacan, mas contra ele, posto que ele não vê descontinuidade entre o Estranho e a angústia. Além disso, Lacan concebe o objeto *a* em um momento ainda precoce da arte contemporânea (o seminário sobre a angústia é de 1962-1963), e não pretende tratar diretamente desta, ainda que esteja, como autor, sem sombra de dúvida, mergulhado em um universo de questões comuns à produção artística de seu tempo. Podemos dizer, de fato, que, se Freud concebe com o Estranho um verdadeiro conceito

estético que dialoga, *malgré lui*, com as vanguardas do primeiro pós-guerra, Lacan entretém um diálogo fecundo com a estética da segunda metade do século, com sua concepção da angústia.

Objeto, angústia e arte contemporânea

Há aí uma passagem de que Lacan se fará, no campo da psicanálise, o arauto, com seu objeto *a*. “O investimento da imagem especular é um tempo fundamental da relação imaginária. Ele é fundamental na medida em que apresenta um limite. Nem todo investimento libidinal passa pela imagem especular. Há um resto” (Lacan 2004, p. 50).

Um resto: algo que resiste à imaginarização. De um lado, afirma Lacan, temos uma reserva imaginária, sustentada pelo falo. De outro, o *a*, “este resíduo, este objeto cujo estatuto escapa ao estatuto de objeto derivado da imagem especular, quer dizer das leis da estética transcendental” (*idem*, p. 51). A referência à estética kantiana talvez não seja aí acidental. A maior parte da produção artística contemporânea talvez vise, justamente, escapar do imaginário, ou, dito de outra maneira, pôr em xeque a imagem especular.

O *a*, “*ce qu'on n'a plus*” (*idem*, p. 139) – o que não se tem mais –, este objeto que não é mais do que uma letra, a “libra de carne” (*idem*, p. 146), de que fala Shakespeare em seu *Mercador de Veneza*, implica uma mostraçãõ que convoca o corpo sob o modo do *acting out*. Este é “essencialmente alguma coisa, na conduta do sujeito, que se mostra. O acento demonstrativo de todo *acting out*, sua orientação para o Outro, deve ser ressaltada” (*idem*, p. 145). O objeto *a*, este objeto cuja única tradução subjetiva é a angústia, implica em uma mostraçãõ, ao mesmo tempo em que, como já vimos, indica precisamente o que escapa à imagem especular. Assim, o objeto *a* implica em algo de essencialmente imagético, mas que não se restringe ao registro do imaginário: “[...] Eu vou trazê-los de volta à evidência da imagem, e tanto mais legitimamente que é de imagem que se trata, que este irreduzível do *a* é da ordem da imagem” (*idem*, p. 190). Isto traz uma ambigüidade fundamental a este objeto, pois nós não podemos senão imaginá-lo no registro especular. “Trata-se precisamente”, dirá então Lacan, “de instituir aqui *um outro modo de imaginarização*, se assim posso dizer, no qual se defina este objeto” (*idem*, p. 51, destaques meus).

A mostração imediata de *a*, sua extração do terreno da fantasia, relaciona-se, portanto, a um verdadeiro desafio da arte do século XX e XXI. “O moderno”, já dizia Mallarmé, “desdenha imaginar” (*apud* Rancière 2003). Tal posição parece-nos desdobrar-se em toda sua radicalidade em alguns campos da produção artística da segunda metade do século XX e início de nosso século, retomando *après-coup* a marca profunda cunhada pelos *ready-made* duchampianos e pelo quadrado suprematista de Malevitch. A aposta na autonomia do objeto e da forma sobre o mundo da representação sustentada por essas obras é, curiosamente, compartilhada por Lacan a partir de sua concepção do objeto *a*, tendo como programa instituir um “outro modo de imaginarização”, em uma espécie de avesso do imaginário. Vimos que na passagem ao ato, à maneira do Estranho, há uma tentativa de fugir da cena, o que fracassa, sem dúvida, mas faz minimamente vacilar a tela da fantasia. O *acting out*, por sua vez, apresenta uma inegável radicalidade, na mostração de *a* que ele realiza, trazendo a pretensão de rasgar a tela, esgarçar qualquer possibilidade de representação ao mesmo tempo em que apela para o real.⁵ Aí, pode, eventualmente, surgir um apelo ao corpo em sua crueza, seu aspecto real, numa tentativa de trazer o corpo para além (ou aquém) de sua imagem.

Na década de 1960, como sabemos, o corpo toma a dianteira em muitas manifestações artísticas, como nas performances ou na *Body Art*. Aí, o enunciado-imagem da divisão do sujeito que vimos nas *Demoiselles d'Avignon* parece radicalizar-se. No lugar de figurar espelhos em pedaços, como faz o quadro de Picasso, busca-se situar a divisão do sujeito no corpo real. Surgem então manifestações da arte que encarnam a própria enunciação da castração, eventualmente em atos violentos. Ao nos defrontar com imagens em pedaços, a arte moderna já carregava a potência de nos fragmentar um tanto, lembrando nossa divisão constitutiva. Na produção mais recente, porém, há em muitas obras um apelo ao corpo que visa encarnar tal divisão, atingindo-nos visceralmente. Talvez essa seja uma das razões do propalado hermetismo de obras contemporâneas desse tipo. Não tenho aqui espaço para exemplificar essa produção e trazer nuances em sua caracterização. Minha intenção é sugerir e explorar sua homologia estrutural com o *acting out*, na medida em que este último ameaça romper a cena, a ficção em que se constitui o sujeito, para materializar corporalmente sua desapareição, extraindo da fantasia o objeto *a*.

5. O artista ítalo-argentino Lucio Fontana, como sabemos, rasga literalmente suas telas, a partir da década de 1950.

Sabemos que a delimitação entre arte moderna e contemporânea é extremamente controversa, e não terei tempo neste trabalho para destrinchá-la. Peço a compreensão do leitor para ver aqui a demonstração preliminar de uma hipótese que exigirá provas suplementares, mas pode já apontar para questões importantes a respeito do sujeito em sua determinação cultural e suscitar reflexões acerca de sua incidência na clínica psicanalítica.

Mesmo renunciando a tratar da distinção entre arte moderna e contemporânea, não resisto a fazer alusão à concepção do autor brasileiro Alberto Tassinari, em seu belo livro *O espaço moderno*, que vê como característico da arte moderna o reconhecimento da tela como anteparo, e não mais janela, vidraça transparente aberta sobre o mundo. Isso que ele chama de “espaço moderno” seria na arte contemporânea não significativamente modificado, mas simplesmente desdobrado, já livre do naturalismo contra o qual lutaram as vanguardas do século XX.⁶ A obra moderna traria em germe uma crítica à representação, uma denúncia de seu caráter ilusório. Temos já em Manet, segundo a magistral análise de Michel Foucault, mastros de barcos reverberando e pondo em relevo as próprias malhas da tela (*Le port de Bordeaux*, 1871).⁷ Muitas obras contemporâneas, porém, não parecem apenas desdobrar tal possibilidade de representar uma crítica à representação – elas teriam antes a pretensão de denunciar os limites da representação, fazendo do suporte (tela, objeto ou o próprio corpo) uma materialidade arrancada ao mundo da mimesis.

Orlan e o acting out

Do universo desigual, variado e por vezes contraditório da arte contemporânea, tomarei aqui um exemplo extremo de apelo ao corpo, abordando a obra da artista francesa Orlan. Em seu radicalismo, creio que ela me auxiliará a tornar visível, se não palpável, a ligação da arte contemporânea com o *acting out* que não me parece ocasional ou restrita a seu trabalho, mas estrutural, ainda que ela nem sempre seja tão explícita, e nem sempre esteja ligada imediatamente ao corpo. A partir de trabalhos provocativos, como por exemplo o *Baiser de l'artiste*, que reproduz parte do corpo da artista como uma máquina dispensadora, em que moedas podem ser inseridas, Orlan começa, em 1990,

6. Ver Tassinari (2001).

7. Ver Foucault (2004).

a série de performances *Reencarnações de Santa Orlan*, que consiste em operações plásticas em cenários cuidadosamente concebidos e com figurino de costureiros famosos. De início, essas performances são fotografadas e registradas em vídeo. Em 1993, começam a ser transmitidas via-satélite para galerias em diversas partes do mundo, em tempo real. A artista permanece consciente durante as operações, dedicando-se a ler obras literárias ou psicanalíticas, quando não está traçando com seu próprio sangue desenhos que serão depois aumentados e vendidos.

Orlan define isso que ela chama de "Arte Carnal" como "um trabalho de auto-retrato no sentido clássico, mas com os meios tecnológicos de nosso tempo. Ele oscila entre desfiguração e refiguração. Ele inscreve-se na carne porque nossa época começa a nos oferecer essa possibilidade" (Orlan 2003).⁸ Tratam-se de cirurgias plásticas um tanto desviadas de seus objetivos estéticos habituais. A artista teve implantadas em suas têmporas, por exemplo, duas pequenas calotas de silicone normalmente usadas como próteses sob as bochechas para fins estéticos. Mas não é apenas o resultado final que conta no auto-retrato – antes, é a possibilidade de ver e mostrar o que está debaixo da pele, dentro do corpo, que exerce aqui um fascínio: "De agora em diante, posso ver meu próprio corpo aberto sem sofrimento. Posso ver-me até o fundo das entranhas, novo estágio do espelho" (*idem*).

É notável, como vemos, a influência de Lacan no trabalho desta artista. Isso dá mostras de um contato direto com a psicanálise que não pode ser alargado para o campo da produção artística em geral, mas aponta para a complexidade da interrelação entre os dois terrenos, na cultura. Muitos são os trabalhos contemporâneos, convém lembrar, que também propõem radicais intervenções no corpo e não apresentam influências diretas da psicanálise.⁹ O papel da psicanálise na obra de Orlan se faz sentir ainda mais fortemente, para a concepção da série de reencarnações, pela referência ao texto de uma psicanalista francesa, Eugénie Lemoine-Luccioni, do qual reproduzo um trecho retirado da *homepage* da artista:

-
8. Ver o site da artista: www.orlan.netfr/phppage_paroles.phpid=63 (consultado em 19/06/2003). A tradução desse e de todos os demais trechos é minha. Aconselho os leitores a acessarem, neste site, mais imagens das obras referidas e de outros trabalhos da artista.
 9. Ver, por exemplo, dentre um imenso universo de obras, a página do artista australiano Stelarc: www.stelarc.va.com.au.

A pele é decepcionante. Furar o saco de pele não assegura necessariamente um bom ponto de apoio: não se captura nada além. Ela dá, mesmo assim, algo do ser; ela é, com efeito, o que se rasga, se corta para engendrar; em uma palavra a *natura*, ou vestido rasgado. [Orlan 2003.]

Tal tentativa de ir além do espelho, de realizar o auto-retrato no corpo, na própria carne, nada tem de uma busca da dor ou de qualquer redenção. A obra de Orlan visa fazer da própria carne o retrato, transformando o corpo, pela imagem, em linguagem invertendo, portanto, como nota a artista, “o princípio cristão do verbo feito carne em proveito da carne feita verbo” (*idem*). Ou seja, mostrando que, mesmo que se busque debaixo do saco de pele, nada se encontra do sujeito além da imagem que com a linguagem (“ooo”, “aaa”) dele se constrói.

Mas talvez algo se encontre sob a pele-imagem, alguma coisa capaz, das entranhas, de dar notícias do sujeito, um naco de carne que toca o que não aparece no espelho. Orlan atua em sua obra, no corpo, o rasgo na telafantasia, e com tal corte no corpo o auto-retrato fica, seja ele estranho ou familiar, posto de lado, desbancado por uma perda que aí se atualiza, mais uma vez, no corpo. Há no *acting out*, como já dissemos, uma mostração ao Outro, e “o essencial do que é mostrado, é este resto, sua queda, o que cai nessa transação” (Lacan 2004, p. 146, tradução livre). O corpo está em ruínas. Isso que cai é completamente visível, pois visa mostrar algo, mas ao mesmo tempo é invisível, pois se constrói em torno disso que não é figurável, é o que se perde. Voltando à brincadeira de fazer a mãe partir e retornar, o carretel acaba por cair, ele persiste como um resto dessa operação, sinal de seu fracasso em trazer de volta, de uma vez por todas, a mãe. O carretel termina no chão.

O *acting out* seria, ainda segundo Lacan, o contrário do teatro moderno que aspira a fazer com que os atores desçam para a platéia. O momento do *acting out* é aquele em que os espectadores sobem ao palco e tomam a palavra. As performances de Orlan são provocativas no sentido em que suscitam em nós um ato, ou uma fala a enunciação de uma repulsa, por exemplo. As reencarnações de Orlan fazem “da castração sujeito” (Lacan 2001b., p. 380), como faria, segundo Lacan, o *acting out* e aqui devem se levar em conta os dois sentidos do termo francês *sujet*: “sujeito”, mas também “tema” de reflexão, de conversa. O *acting out* suscita outros atos (*acts*), e os destina à interpretação, à fala em torno da castração. Mas o *acting out*, como mostra Orlan, faz vacilar toda imagem constitutiva do eu em prol de uma aparição efêmera do sujeito,

esse sujeito meio desaparecido que não se refere senão à castração que o divide, ao objeto de que ele se separa, ou melhor: ao objeto que incarna o resto da separação do sujeito em relação ao Outro. Há algo de intolerável na angústia em relação ao Outro, que diz respeito ao fato de que “[...] ali onde você diz *eu* [je], é aí, propriamente dizendo, que, no nível do inconsciente, se situa *a*”. Neste nível, portanto, prossegue Lacan, “você é *a* o objeto” (*vous êtes a l’objet*) (Lacan 2004, p. 122). Você ou vocês são *a* o objeto – é curioso o texto estabelecido a partir da fala de Lacan, sem vírgula entre *a* e o objeto, que gera uma homofonia com *vous êtes à l’objet*, que seria traduzido por “você é *do* objeto”. O sujeito, aí, é tomado de vertigem e pode bascular para o lado do objeto *a*, tornando-se não mais do que sua própria falta, sua castração oferecida ao Outro.¹⁰

A potência angustiante do trabalho de Orlan parece-nos residir no fato de que ele não *reproduz* efeitos traumáticos, mas tenta *produzi-los*. Hal Foster, grande crítico e teórico de arte americano, diz o mesmo a propósito de Andy Warhol, ainda que este artista o faça por vias completamente diferentes das da francesa: privilegiando a repetição, tendo como meio principalmente a fotografia, por exemplo, em suas obras que reproduzem várias vezes fotos de desastres de carro. Foster ressalta uma confusão entre o sujeito e o mundo, o interno e o externo, como um aspecto importante do trauma, para em seguida chegar a propor que talvez o traumático seja justamente tal confusão.¹¹ A obra de Orlan parece tentar realizar uma tal confusão entre exterior e interior do corpo, mostrar vísceras como um auto-retrato, romper a tela-pele que a separa do mundo. O objeto *a* é o que há de mais íntimo ao sujeito, mas é *extimo*, está fora. Lacan (2004, p. 258) nota: “[...] O que há de mais eu mesmo está no exterior, não tanto porque eu o tenha projetado quanto porque ele foi de mim cortado”. Orlan põe-nos diante da retomada em ato deste corte, encarnando literalmente sua obra, de forma por vezes demasiadamente literal, é o caso de dizer.

As performances recentes de Orlan convocam o trauma, e isso se deve fundamentalmente a dois aspectos da situação. Em primeiro lugar, a manipulação do corpo pelo Outro, o cirurgião em especial, que opera cortes no corpo e dele retira algo, ainda que sua finalidade aparente seja a de acrescentar uma prótese. Algo é retirado do corpo: ainda que fossem só imagens, registros, se não houvesse sempre ao menos um tanto de sangue, aquele tanto com que

10. Ver, a respeito de tal vertigem como fundamental à questão da imagem, Rivera (2006).

11. Ver Foster (1996, pp. 132ss.).

Orlan faz seus desenhos, ou ainda alguma gordura, que ela guardará em um pequeno frasco como relicário. Também as próprias obras que ela realiza no ato, na *cena cirúrgica*, por assim dizer, são restos. Apesar da manipulação por parte do cirurgião colocar o corpo de Orlan numa posição aparentemente passiva, não podemos esquecer de que ela se faz operar ativamente (daí a estrutura de *acting out* de seu trabalho) e, mais fundamentalmente, ela nos faz rever a perda e reviver quase, em uma vertigem, a queda que faz deslizar o sujeito para o lugar do objeto pedido.

Nós, contempladores, é que somos então colocados em posição traumática. Isso se relaciona ao que eu gostaria de salientar como segundo aspecto importante a respeito do trauma. O texto freudiano é veemente a esse respeito: é a excitação pulsional suscitada por tal manipulação que é verdadeiramente traumática.¹² A obra de Orlan parece-me buscar, sem dúvida, suscitar tal estranha excitação em seus espectadores. Talvez seja este o ponto fundamental que Hal Foster parece indicar, com outras palavras, como uma mudança de concepção na virada da arte moderna para a contemporânea. “Da realidade como efeito de representação”, segundo ele, teríamos passado “para o real como uma questão de trauma” (Foster 1996, p. 146).

Tomando a fórmula da fantasia (*S barrado punção de a*), diríamos que o Estranho está ligado a uma vacilação da fantasia que corresponde a um evidenciamento de *S barrado*, enquanto a angústia refere-se a uma mostraçõ do objeto *a*, que corresponde a um curto-circuito em que a fantasia arrisca se desintegrar e o sujeito vê-se levado a cair, tentado a ocupar o lugar do *a*. Entre uma e outra possibilidade, a arte – e a clínica – dos últimos 150 anos movimentar-se-ia.

Transferência, arte e sublimação

Em análise trata-se também de *acting out*, pois a transferência deve ser entendida, em sua radicalidade, como uma encenação do trauma, em uma cena que recoloca em questão o corpo, sua frágil unidade especular, para suscitar o sujeito do inconsciente (sempre efemeramente), ao mesmo tempo em que faz do corpo recair, sob o golpe da castração, o objeto que o separa do Outro. Rejoga-se a fantasia, em transferência, atuando-se por momentos o

12. Ver Freud ([1920]1986, pp. 49ss.).

trauma. Portanto, a angústia sustenta o trabalho analítico do início ao fim, estando sempre em seu horizonte, e podendo por vezes romper sua cena, seu *setting*, sob a forma, prioritariamente, do *acting out*.

Além disso, devemos notar que entre transferência e *acting out* há uma estreita ligação. O ato se dá na transferência, mesmo quando se realiza fora do consultório. Ele é portanto destinado à interpretação, mas sua interpretação, como indica Lacan, nunca será completa como a de um sintoma: ela deixará um resto – e o que conta é justamente isso que a interpretação deixará necessariamente de lado. Pois o fato do *acting out* não se esgotar na interpretação exige que se faça algo com aquilo que sobra, que se possa minimamente remodelá-lo e, portanto, no mesmo golpe, alterar um pouco o sujeito que com esse objeto está a todo o tempo fazendo jogo. Remodelar isto que resta, cai no ato, é refazer sua perda de uma maneira que talvez possamos chamar de sublimação. Da angústia à sublimação – tal seria o caminho de uma interpretação em ato, de um ato analítico.

A sublimação depende, nessa perspectiva, de uma forte convocação da repetição em ato, efetuando-se graças à desfusão que permite que Tânatos jogue sua infernal repetição. Ela seria, portanto, sombria – há uma “sombra da sublimação”, como indica Nelson da Silva Jr., fazendo referência a um trecho bastante enigmático do “O Eu e o Isso”. Freud indica, aí, que a dessexualização implicada na sublimação faria com que Eros não conseguisse manter a ligação com o componente de pulsão de morte que o acompanha, liberando-o como pura destrutividade. Sob o signo da pulsão de morte, recobertos pela “sombra da sublimação”, estaríamos hoje, segundo Nelson da Silva Jr., frente a fenômenos que ultrapassam o modelo hermenêutico dos sintomas neuróticos, obrigando a psicanálise a se reinventar (Silva Jr. 2004).

Há algo de sombrio no reino da psicanálise, como sempre soubemos. Talvez o próprio analista seja chamado, pela estrutura do trabalho analítico, a dar carne a sombras, oferecer seu corpo às lembranças para que se encarne o trauma. Talvez haja algo de sacrificial na posição do analista, por ele encarnar o verbo, como diz fazer Orlan, e, portanto, ser o lugar do que se perde. Penso em um analisante que um dia me diz, de chofre, bastante tocado pela constatação: “você é um buraco”. Orlan talvez ofereça-se como buraco – não basta, como diz a psicanalista Lemoine-Luccioni por sua boca, furar o saco da pele para tentar salvar alguma consistência do ser... vamos mesmo assim, repetidamente, esburacá-lo. Mostrando-se a nós como buraco, talvez a artista

nos esburaque um pouquinho – o que é capaz de gerar, em alguns, uma terrível angústia, que uma repulsa imediata pode vir a recobrir.

Talvez Orlan nos tente cooptar em uma espécie de transferência. Em uma transferência sem análise, ou seja, em um *acting out*. Para Lacan, o *acting out* é

[...] a transferência selvagem. Não é necessário que haja análise, como vocês já devem desconfiar, para que haja transferência, mas a transferência sem análise é o *acting out*. O *acting out* sem análise é a transferência.
[Lacan 2004, p. 148.]

Propondo-nos um agir sem análise, talvez a artista nos ponha em uma posição que não é exatamente igual à transferência analítica, mas seria capaz de efetuar uma transição suficiente entre nós e sua obra, transição que permita que a chamemos de arte. A arte faz transferência sem análise – enganando um isso-foi num só-depois irreversível, não sem certa angústia.

A sublimação é sempre uma questão em que uma análise encontra seu limite, e eventualmente seu fim, e que talvez seja também fundamental à arte: o que fazer com a sombra da coisa, uma vez perdido o objeto? Desenhar com o sangue? Encarná-la em um carretel que aparece e desaparece, ou seja, que se oferece ao olhar, frágil extensão do corpo garantida pelo barbante que o maneja. Ou em um carretel que rola e cai, subtraindo-se à visão, como costumava fazer o neto de Freud, encenando com muito mais freqüência a partida da mãe do que sua volta. E já que fracassa a tentativa de trazê-la de volta, produz-se um resto: cai então o carretel das mãos do menino. Fazer com que isso se movimente, mesmo assim, e com isso eu mesmo seja colocado em movimento: essa resposta talvez seja a do ioiô, curioso brinquedo de deixar cair algo e retomá-lo, tornando-o, pelo movimento, quase uma sombra.

Referências bibliográficas

- BLANCHOT, M. (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
FOSTER, H. (1996). *The return of the real*. Cambridge e Londres: MIT Press.
FOUCAULT, M. (2004). *La peinture de Manet*. Paris: Seuil.

- FREUD, S. ([1900]1987). "A interpretação dos sonhos", in: S. FREUD, *Edição standard brasileira das obras completas de S. Freud*, vol. V. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. ([1914]1986). "Recordar, repetir, elaborar", in: S. FREUD, *Edição standard brasileira das obras completas de S. Freud*, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. ([1919]1946). "Das Unheimliche", in: S. FREUD, *Gesammelte Werke*. Tomo XII. Londres: Imago.
- _____. ([1920]1986). "Além do princípio de prazer", in: S. FREUD, *Edição standard brasileira das obras completas de S. Freud*, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago.
- GAGNEBIN, M. (1981). "Picasso, l'iconoclaste", in: *L'Arc*, n° 82, Aix-en-Provence.
- LACAN, J. (1966). *Seminário: o objeto da psicanálise*. Texto inédito. Seção de 25/05/1966.
- _____. (2001a). "Télévision", in: J. LACAN, *Autres écrits*. Paris: Seuil.
- _____. (2004). *Le séminaire, livre X: l'angoisse*. Paris: Seuil.
- LAPLANCHE, J. e J.-B. PONTALIS (1986). *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.
- MOEGLIN-DELCACROIX, A. (1981). "La chasse au Minotaure", in: *L'Arc*, n° 82, Aix-en-Provence.
- ORLAN (2003). Página pessoal disponível em www.orlan.netfr/phppage_pardes.php?id=63, acessada em 19/06/2003.
- RANCIÈRE, J. (2003). *Le destin des images*. Paris: La Fabrique.
- RIVERA, T. (2002). *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____. (2006). "Vertigens da imagem. Sujeito, cinema e arte", in: T. RIVERA e V. SAFATLE (orgs.), *Sobre a arte e a psicanálise*. São Paulo: Escuta.
- SILVA JR., N. da (2004). "A sombra da sublimação: o imperialismo da imagem e os destinos pulsionais na contemporaneidade". Texto disponível em: http://www.estadosgerais.org/mundial_rj/download/4c_SilvaJ_134161003_port.pdf, acessado em 08/12/2004.
- TASSINARI, A. (2001). *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac&Naify.
- WARNCKE, C.-P. (1995). *Picasso*. Tomo I. Colônia: Benedikt Tashen.