



Psicanálise e laço social

Fernanda Costa-Moura *org.*

7 LETRAS

© 2009 Fernanda Costa-Moura

Este livro segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

Produção Editorial

Debora Fleck

Isadora Travassos

Marília Garcia

Valeska de Aguirre

Diagramação

Tui Villaça

Revisão

Sandra Pássaro

Deborah Prates

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Psicanálise e laço social / Fernanda Costa-Moura, organização.

– Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

170p.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7577-614-8

1. Psicanálise. 2. Psicanálise - Aspectos sociais. 3. Psiquiatria social.
4. Ciências sociais e psicanálise. I. Costa-Moura, Fernanda.

09-5832

CDD: 150.1952

CDU: 159.964.2

2009

Viveiros de Castro Editora Ltda.

R. Goethe, 54 Botafogo

Rio de Janeiro RJ cep 22281-020

(21) 2540-0076 | editora@7letras.com.br | www.7letras.com.br

A transmissão como uma Torre de Babel: Psicanálise e arte contemporânea

Tania Rivera

O crânio do homem é também cosmo.

KASIMIR MALEVITCH

Não há saída fora da lógica do objeto de arte.

CILDO MEIRELES

É indiscutível o importante papel exercido por obras de arte na criação da teoria psicanalítica. Nem é preciso lembrar que Freud realizou um estudo detalhado da escultura *Moisés*, de Michelangelo, escreveu um ensaio fundamental sobre Leonardo da Vinci e permeou sua extensa obra com análises de criações literárias. A partir dos anos 1910, foi a vez dos artistas se interessarem pela novidade representada pela psicanálise. O movimento surrealista, na década de 1920, não apenas toma Freud, nas jocosas palavras deste, como “santo padroeiro” (FREUD, 1938/1995, p. 128),¹ como faz da aplicação da regra da associação livre à escrita, a chamada “escrita automática”, seu ato de fundação. Vendo no inconsciente uma potência poética capaz de unir sonho e realidade, o surrealismo faz da psicanálise uma leitura estética que, numa França um tanto germanófila, exerceu um significativo papel na divulgação do pensamento freudiano.

No decorrer do século XX, a psicanálise desenvolveu-se em um diálogo permanente com a cultura, e durante décadas os psicanalistas focaram seus estudos preferencialmente na pessoa do artista. A partir dos anos 1970, porém, eles voltaram-se para uma abordagem que privilegia a obra e ao mesmo tempo fornece elementos de reflexão tanto para a teoria psicanalítica como para a crítica e a teoria da literatura e da arte – explorando a vertente do diálogo com produções culturais visando à elaboração das questões próprias ao campo psicanalítico. Tal posição metodológica de colaboração mútua já era, a bem dizer, o móvel fundamental das aproximações freudianas, ao lado e apesar de alguns deslizes interpretativos um tanto selvagens (Cf. a esse respeito RIVERA, 2002).

¹ É nossa a tradução deste trecho e de todos os demais deste ensaio.

No campo da crítica da arte, o uso da psicanálise, em geral como instrumento interpretativo, fez-se sentir desde que a teoria psicanalítica alcançou um amplo reconhecimento nos meios intelectuais. Nas últimas décadas, o diálogo entre esse campo e a psicanálise tomou novos rumos e ganhou vigor na teoria da arte, aparecendo como central na obra de autores importantes como os franceses Georges Didi-Huberman e Marie-José Mondzain e os americanos Hal Foster e Rosalind Krauss. Podemos medir a que ponto a psicanálise tomou uma posição privilegiada pelo fato de o recente *Art Since 1900*, extensa obra visando tratar o panorama da arte do século, trazer como seu primeiro capítulo “Psicanálise no Modernismo e como método” (Cf. FOSTER, H.; KRAUSS, R. et al., 2004). Tal aproximação é calcada principalmente na releitura de Freud proposta por Jacques Lacan e marcada por uma compreensão mais ampla da psicanálise como teoria do sujeito. Visto que é impossível fazer história da arte sem tomar como referência uma teoria do sujeito, como reconhece corajosamente Hal Foster, tais autores elegem para incitar suas reflexões sobre arte o “mais sofisticado modelo do sujeito que existe, o psicanalítico” (FOSTER, 1996, p. 28).

Esse novo momento de encontro entre os dois campos, ultrapassando a abordagem interpretativa e personalista marcada pelo selo do modernismo, apresenta ressonâncias com a produção contemporânea em artes visuais. As reflexões mais recentes tomam como objeto a própria dispersão da produção artística contemporânea e a impossibilidade de um contato sem falhas entre esta e a psicanálise, para assumir o interjogo de questões de um para o outro campo como dizendo respeito, fundamentalmente, à caracterização do sujeito contemporâneo.

Ao longo de mais de um século, a teoria e a clínica psicanalíticas tratam e ajudam a disseminar uma configuração do sujeito que se acompanha de um questionamento a respeito da representação e do estatuto da imagem, posto em prática no campo das artes visuais. A arte moderna é contemporânea da invenção freudiana do inconsciente – na mesma época em que Paul Cézanne questionava a posição do olho ordenador das leis da perspectiva e desestabilizava o espaço da obra de arte, Freud destituía o eu da posição de senhor em sua própria casa e atraía a atenção do mundo para o sonho, o lapso, o esquecimento. Hoje, a produção em artes visuais nos ajuda a relocalar a questão do sujeito e tentar retrazar seus passos na cultura.

Em 1969, o artista americano de origem húngara Joseph Kosuth publica seu texto “A Arte depois da Filosofia”, no qual propõe que a arte venha tomar o lugar da filosofia (KOSUTH, 1969/2006). Para ele, “de alguma forma, a arte herdou muito do programa da filosofia, sem os riscos de alguns dos aspectos especulativos que trouxeram problemas para esta” (KOSUTH, 1993, p. 104). O que o artista faria seria então pôr em ato um “serviço filosófico” (ibidem) ou “uma atividade pós-filosófica” (idem, p. 151) que visa reciclar a filosofia com a arte. Kosuth havia tomado seu ponto de partida de uma leitura de Ludwig Wittgenstein e realizado em 1965 seu conhecido trabalho *Chair*, que contrapõe uma cadeira encostada na parede a dois elementos afixados próximo dela: uma fotografia da cadeira e uma definição de cadeira retirada de um dicionário.

Interessado no “amplo campo de pensamento que afetou as ‘margens’ intelectuais do século XX” (KOSUTH, 1993, p. 104), a partir daí ele se aproximará e por vezes se apropriará de trechos de obras de autores como Walter Benjamin, Freud, Lacan e Julia Kristeva, além de Kafka, Musil, Joyce e Italo Svevo. Ele trabalhará com textos de Freud durante nove anos, a partir de 1981, para fazer obras como *Zero & Not*, *O. & A./F!D! (to I.K. and J. F.)* e a exposição *Fort! Da!*²

Zero & Not traz a plotagem de um trecho de *A psicopatologia da vida cotidiana* para as paredes do consultório de um psicanalista na cidade belga de Ghent. Uma fita negra de largura considerável se sobrepõe às palavras, impedindo sua leitura. As inscrições estão barradas como por efeito da censura, e com esta o texto se faz imagem: faz-se ver, sem no entanto deixar-se ler. Este trabalho explora, assim, o jogo entre palavra e imagem como informado pelo inconsciente, ao mesmo tempo em que faz da arte a transmissão de uma tensão fundamental que diz respeito ao sujeito. Após algumas semanas com *Zero & Not*, o psicanalista teria afirmado, segundo Kosuth, que aquele texto barrado começara a “fazer parte da terapia” de seus pacientes (KOSUTH, 1993, p. 159).

Em 1989, o artista instala *Zero & Not* nas paredes da Berggasse 19, consultório e residência do próprio Freud durante a maior parte de sua

² Para um maior detalhamento e exploração do diálogo das obras de Kosuth com o pensamento freudiano, ver RIVERA, 2006.

vida. Tal exposição neste local de grande interesse histórico, mas desprovido de acervo, foi o pontapé inicial para a constituição da *Fundação para as Artes – Museu Sigmund Freud de Viena*, cuja coleção foi formada pela doação de obras por artistas de renome, graças aos esforços de Kosuth.

Não é muito conhecida do público, porém, a aproximação que este artista realiza com o pensamento freudiano. Arauto da arte conceitual, ele parece distanciar-se radicalmente de qualquer subjetivismo e de qualquer laivo surrealista, proclamando a importância do sonho ou as maravilhas do inconsciente. De fato, ele se distancia de qualquer indiciamento da obra em relação ao autor, de qualquer biografismo. Mas ele o faz para melhor se acercar da verdadeira questão do sujeito – para além da defesa ingênua do eu –, incitando-a a comparecer em formações significantes, entre palavras e imagens.

Referindo-se a Marcel Duchamp, o grande precursor da arte contemporânea, Kosuth afirma que “toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque a arte só existe conceitualmente” (KOSUTH, 1969/2006, p. 217). A arte não está em uma reprodução da realidade, não está na imagem, não está em objeto algum. Qualquer objeto pode tornar-se obra graças a um gesto do artista – como a roda de bicicleta posta de ponta-cabeça sobre um banquinho ou o urinol deitado de Duchamp, exemplos de seus *readymades* de 1913 e 1917, respectivamente. Desmaterializada, a obra se assume como reflexão sobre a própria arte – ou seja, sobre a cultura e o sujeito. E pode tornar-se, no limite, pura ideia sem suporte no objeto.

Estudo para espaço, feito por Cildo Meireles em 1969, é um texto datilografado sobre papel: *Estudo para área: por meios acústicos (sons). Escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os longínquos.*

A arte não é mais que uma proposta, uma proposição singela mas, uma vez acolhida pelo sujeito, põe em questão o mundo, o espaço e sua posição nele.

Se a estética vem, a partir da passagem para o século XIX, legitimar filosoficamente o fenômeno artístico em sua autonomia e autofundação, qual é seu lugar na arte contemporânea, que dissemina a produção como conceitual, num hibridismo do objeto com o pensamento que rompe as fronteiras de seu “suporte”, tela ou objeto? Como fazer estética quando a própria produção artística toma para si a tarefa de pensar o que é arte e, com isso, assume em sua práxis a questão do que é o sujeito?

Em uma conferência de 1964, Heidegger afirmava que “não se pode determinar e apresentar o que é a arte plástica, o que é a arte como tal, com a ajuda do cinzel e do martelo, por meio da cor e do pincel, ou ainda por meio das obras produzidas com a ajuda desses instrumentos” (HEIDEGGER, 2008, p. 16). Desde os *readymades* de Duchamp, porém, boa parte da produção artística esmera-se em ultrapassar a sentença de Heidegger segundo a qual “a arte como tal não é um possível tema de um plasmar artístico (*künstlerische Bildung*)” (ibidem). A arte é seu próprio tema, na medida em que ela se faz historicamente, ou seja, relaciona-se com a produção cultural questionando-a, colocando-a em crise (*criticando-a*, no sentido forte da palavra). E com isso, ela se descentra – é impossível delimitar claramente seu campo, ele se remete à vida, ao pensamento, tendo como ponto sensível não mais que uma centelha: sua ação sobre o sujeito.

Qual é o lugar da psicanálise, hoje, nesse campo híbrido de reflexão? Que vantagem haveria em lhe atribuir aí algum papel? Em princípios da década de 1960, quando Heidegger pronuncia as sentenças citadas, o campo da arte está justamente assumindo a direção que ele, contraditoriamente, não deixa de indicar na mesma ocasião, à guisa de conclusão: “Mais filosófica que a ciência e mais rigorosa, ou seja, mais próxima da essência da coisa – é a arte.” (*ibid.*, p. 21).

Nesta perspectiva, a arte parece mimetizar o aforisma de Lacan: *Eu penso no que sou quando não penso em pensar* – do qual Kosuth se apropria escrevendo-o sobre longas lâmpadas geometricamente dispostas na parede, em *À Propos (Reflecteur de Reflecteur) #70*, 2004. Mesmo quando não se propõe explicitamente a “pensar”, a arte é uma reflexão *do* sujeito, *sobre* o sujeito e a cultura. Reviravolta do conceito em prol do sujeito.

Não se trata, porém, nem nos trabalhos ditos estritamente conceituais, nem na expandida proposta conceitual que embasa toda a arte contemporânea, de a arte vir substituir a filosofia (fracassada) para afirmar-se como legítimo campo de reflexão sobre o homem. Nem de vir dar as mãos à psicanálise e à filosofia para romper as fronteiras entre elas e proclamar um conceitualismo feliz. Trata-se, antes, de materializar poeticamente o lugar da reflexão sobre o homem como inapreensível, como um enigma que nenhuma teoria, nenhum objeto, nenhuma imagem poderia ter a pretensão de resolver de uma vez por todas. Ora, “materializar” a questão do sujeito é, como bem mostra a psicanálise, descentrar-se em prol de um acontecimento efêmero porém potente: o efeito de sujeito. Do lado da psicanálise,

trata-se, hoje, de assumir como seu campo de reflexão aquilo que Lacan chama de *êxtimo*, a “exterioridade íntima” (LACAN, 1986, p. 167). O que está fora, na cultura, e é o mais íntimo ao sujeito. Trata-se, para a psicanálise, de aceitar submeter-se à lógica de seu objeto de estudo e descentrar a si própria, assim como o sujeito. Colocar-se à prova do outro. E, com isso, retomar sua potência crítica na cultura – no amplo e rigoroso sentido que Barthes dá ao termo crítica em 1963, o de nada menos que a “construção do inteligível do nosso tempo” (BARTHES, 1964, p. 266).

A ESTRANHA ESTÉTICA FREUDIANA

Encontramos um modelo para este descentramento no texto mais “estético” de Freud: “O Estranho”. O estranho, *Unheimliche*, é familiar, *heimlich*: o íntimo é *êxtimo*. Subversão da ideia de reconhecimento de si em si mesmo e no mundo das representações. Quebra-se o espelho do eu, secreta base da *mimesis* vigente desde o renascimento como parâmetro maior das artes. Quando Freud afirma se interessar por um ramo remoto e negligenciado da estética, o campo do estranho, ele está propondo uma espécie de *antiestética*. A estética normalmente não interessaria ao psicanalista, diz ele, por dizer respeito a impulsos emocionais reificados, “inibidos em seus objetivos” e dependentes de fatores variados (FREUD, 1919/1976, p. 275). Mas a estética do estranho é o oposto desta idílica e engessada “teoria da beleza”: em lugar de amortecer e esconder o sexual, ela traz à luz o que deveria ter permanecido escondido. O eu se representa, duplicando-se, e o duplo, de garantia de imortalidade, revira-se em “estranho anunciador da morte” (p. 294). Algo retorna, repetidamente, como fragmentos de desejos *des-conhecidos*, traços *ir-reconhecíveis* do que nos é mais familiar. Isso pode ser um pouco inquietante, quase assustador, mas também aponta para uma reviravolta poética na situação do eu, dando notícias do sujeito. E ecoando a vigorosa subversão da imitação que os artistas modernos realizam, em prol de uma aventura de linhas, cores, do espaço, da linguagem. E do sujeito.

É tornado estranho (ou *extranho*), na imagem, no objeto, na linguagem, que o sujeito pode surgir na cultura. Temos em algumas das pinturas rupestres da gruta de Chauvet um traço deste gesto constitutivo ao mesmo tempo da cultura e do sujeito. O homem pré-histórico pousou a mão sobre a parede de pedra e soprou sobre ela os pigmentos que sua bo-

ca continha. Ele inscreveu assim sua imagem, em negativo, ao retirar sua mão. “Retrato” deriva de *traho*, que em latim significa arrastar, levar consigo, cativar, mas também retirar, extrair. É ao se retirar, assumindo sua perda, atuando um estranhamento em relação a si mesmo, que o sujeito pode aparecer como vestígio – e traço que nos é legado por esses tempos imemoriais e nos situa em uma memória humana que nos ultrapassa. Essa imagem “dá aos olhos que a produzem um signo *in absentia*”, nota finamente a filósofa Marie-José Mondzain (MONDZAIN, 2005, p. 21). “Tal signo é o primeiro autorretrato, não especular” (ibidem). Esse “gesto fundador e singular”, que nossas crianças não deixam de repetir em seus primeiros anos de pré-escola, faz da imagem o que a autora belamente chama de “imagem falante”. Para completar: “As imagens aqui falam não para dizer alguma coisa, mas para designar aquele por quem elas, de agora em diante, serão faladas” (ibidem, p. 22).

Um autorretrato não especular é o inverso daquela imagem do eu conformadora, ortopédica e alienante que Lacan tematiza em seu famoso estádio do espelho (Cf. LACAN, 1949/1966). Em vez de imagem total, gestáltica, ele não é mais do que um vestígio da presença do corpo. Ao fazer do vestígio um traço, ele torna-se uma inscrição fundante que se faz graças a um gesto de alternância entre presença e ausência, à maneira do *fort-da* do netinho de Freud. Na brincadeira que substitui a mãe por um objeto qualquer, o menino cumpre uma extraordinária realização cultural, renunciando à presença de seu objeto primeiro. O carretel se presta de maneira especial a esta tarefa por ser um artefato que permite uma manipulação também especial: ele tem um apêndice, o fio que pode ser empunhado de maneira a gerar o gesto que o retira da vista para, em seguida, recolocá-lo em cena. Essa brincadeira já põe em cena, com o objeto, aquilo que o menino realizará consigo próprio alguns dias mais tarde: sua própria desapareição no espelho de parede, graças ao gesto corporal de agachar-se para fora do escopo do mesmo. “Bebê óóó” (*fort*, longe), comunicará então o menino à mãe, quando esta retorna (FREUD, 1920/1976, p. 27). A dialética da ausência/presença na imagem *faz falar*. Ou melhor, como dizia Mondzain, a imagem designa aquele por quem ela será falada. A imagem aparece como ponto de partida de um endereçamento para o outro que, uma vez reconhecido (*óó* como *fort*, por exemplo), ingressa no campo do sentido, da comunicação.

Retomar esta cena para evocar sua marca e, com ela, o surgimento de uma *outra* cena, aquela do sujeito, é uma aspiração central da arte de nosso tempo, desde que um Kasimir Malevitch, por exemplo, faz do quadro nada além de um quadrado negro sobre fundo branco (*Quadrângulo*, 1915), vendo aí a “primeira forma de expressão do sentimento não objetivo” (MALEVITCH in CHIPPI, 1996, p. 347). Ao retirar a pintura da lógica do espelho, da imitação da realidade, Malevich opera uma espécie de inversão do imaginário, rompendo-o de maneira similar ao menino do *fort-da* ao se subtrair à imagem especular. O que o artista denomina “Suprematismo” visa esvaziar o mundo dos objetos miméticos, da figuração, em prol de algo superior, a “representação não objetiva” (*ibid.*, p. 345). “O quadrado do suprematista e as formas que dele se originam devem ser equiparados aos primeiros traços (sinais) do homem primitivo que, em suas combinações, *representavam não ornamentos, mas a sensação de ritmo*”, afirma Malevitch (*ibid.*, p. 347, itálicos do autor). Ritmo, alternância do sujeito.

Diante do quadrado negro, ou do quadrado branco que quase não se distingue do fundo também branco na tela *Branco sobre Branco*, de 1917, temos uma espécie de antiespelho que nos convida ao descentramento. Um artista americano como Barnett Newman, com seu expressionismo abstrato cheio de campos de cor, visa algo semelhante quando afirma, em 1947, que “sem dúvida o primeiro homem era um artista” (NEWMAN in CHIPPI, 1996, p. 559). Ele continua: “A primeira expressão do homem, como seu primeiro sonho, foi estética. A fala foi uma explosão poética, e não uma exigência da comunicação” (*ibidem*). Mais do que um texto, mais do que imagens-palavras, mais do que uma linguagem pictórica, talvez o sonho seja, primordialmente, cor. A fala, antes de ser linguagem, talvez seja música, transformando o grito de dor em sinal desejante do sujeito. Como propõe Newman, “o primeiro grito do homem foi uma canção” (*ibid.*, p. 560).

Freud aponta que a ficção oferece mais meios para a evocação do campo do estranho do que a “vida real” (FREUD, 1919/1976, p. 310). Assim como o eu se constitui numa linha de ficção, sua subversão depende de dispositivos ficcionais. Em outras palavras, se “a fantasia é a obra de arte de uso interno do sujeito” (LACAN, 1966, sessão de 25/5/66), é na medida em que a fantasia aliena o sujeito, mas o fantasiar também permite a travessia dessa cena em reviramentos parciais que põem o eu em

movimento e incitam a algumas pulsações do sujeito. É no objeto e na imagem, nas artes visuais como na literatura, que aparecem no campo da cultura os pontos de enganchamento possível da fantasia. No objeto, tornado presente na imagem ou na linguagem, pode surgir o sujeito. Em texto de 1957, Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim declaravam já numa profissão de fé do neoconcretismo carioca:

A linguagem não tem nenhuma ação direta sobre o mundo dos objetos a não ser 'no sujeito', isto é, na proporção em que o mundo dos objetos, tornado significação, cultura, é já o sujeito. (FERREIRA GULLAR, 2007, p. 71)

TORRES DE BABEL

Essa complexa relação entre sujeito e cultura é trabalhada em boa parte da produção artística de um de nossos artistas maiores, Cildo Meireles. Em suas famosas *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de 1970, ela reveste-se de um explícito engajamento político. Em uma dessas inserções, o *Projeto Coca-Cola*, Cildo propõe que sejam colados na garrafa do refrigerante decalques de *silkscreen* com a inscrição *Yankees go home!* E um pouco abaixo: *Inserções em Circuitos Ideológicos: 1. Projeto Coca-Cola. Gravar nas garrafas opiniões críticas e devolvê-las à circulação.* As frases, coladas na garrafa vazia, seriam quase invisíveis. Porém, uma vez preenchida a garrafa pelo líquido escuro na fábrica, ela seria posta em circulação com a inscrição bem legível. A respeito deste trabalho, o artista afirma:

A sequência das garrafas em foto ou exposta no museu não é um trabalho; é uma relíquia, uma referência. O trabalho só existe enquanto estiver sendo feito. O seu lugar é um pouco o do terceiro malabar na mão do malabarista. Está ali num processo de passagem. (MEIRELES, 2001, p. 58)

O fundamental é aí uma certa passagem. “A ideia fundamental era isolar e fixar a noção de circuito”, diz Cildo (*ibid.*, p. 56). O objeto ou a imagem não têm importância senão como suportes do que percorre o circuito e, neste trabalho, se materializa em uma clara mensagem de cunho político. No *Projeto Cédula*, notas de dinheiro carimbadas com a inscrição “quem matou Herzog” têm um teor semelhante, remetendo ao assassinato do jornalista durante a ditadura militar. Mas não é exatamente nessas mensagens que estaria o “lugar” da obra, que Cildo aponta na metáfora do terceiro malabar. A obra não tem propriamente lugar, pois

ela é a passagem mesma entre sujeito e cultura, a tensão que define essa relação. Ela toca, portanto, no mal-estar da cultura, atualizando-o historicamente, ao mesmo tempo em que retoma, num malabarismo, a dupla e tensionada constituição do sujeito, na cultura. *Nowhere is my home*, como declara o título dado pelo artista a seus primeiros *Espaços Virtuais: Cantos* para o Salão da Bússola, em 1969.

Cildo pode, portanto, afirmar que, apesar de suas frequentes reverberações políticas, em sua obra “prevalectem os aspectos não regionalizáveis; aspectos que são questões do homem” (*ibid.*, p. 19). Pois suas complexas montagens semânticas e imagéticas tratam de pôr em questão a existência de um local firme para o sujeito.

Muitos dos meus trabalhos passam por uma noção de território que, neste exato momento, está em estado de indefinição, de suspensão. Pessoalmente, sempre achei a noção de país – como extensão do corpo ou lugar da felicidade localizada – um código de classificação tão vago e impreciso quanto qualquer outro. Uma vez pensei o projeto de um país tão estreito que só poderia ser operado a partir do estrangeiro. Seria um terreno mínimo, apenas uma fronteira, onde caberia uma pessoa, talvez nem isso. (MEIRELES, 2001, p. 20)

Como já dizia Freud, “o eu não é mais senhor em sua própria casa” (FREUD, 1917/1944, p. 295). Seu “país” deve, portanto, ser concebido como a linha mais estreita possível entre duas fronteiras. O sujeito não é mais do que uma linha, a própria demarcação entre dois lugares aos quais ele não pertence, operando sempre “de fora”. Ao construir ou designar um objeto, ele, de fora, indica a si mesmo (ausente). Ou, como linha em movimento, o sujeito pode tornar-se desenho bruxuleante ou geométrico, disseminando eventualmente cores ou texturas. Ele nunca estará, porém, totalmente ali. A palavra que Cildo declara achar mais bonita é *lejos*, em espanhol. Ela “pressupõe que seu ser está aqui e lá ao mesmo tempo. O *lá* é uma constatação do ser” (MEIRELES, 2001, p. 20). Jogado para fora da mão firme que lhe daria alguma consistência, o sujeito surge como o terceiro malabar de que fala o artista – e, solto no ar, gira e se subverte antes de reganhar o chão, seu terreno mais ou menos seguro.

Tal passagem operada pela produção artística merece ser tomada como uma transmissão, no sentido forte que lhe dá a psicanálise: missão que passa de um a outro, de mão em mão, disso que escapa à mão e, num malabarismo, pode subitamente nos tomar – de modo a transformar (ou transtornar) um pouco o sujeito e a cultura.

O fundamental aí não é uma mensagem, mas algo que escapa ao sentido e transmite um vestígio imponderável, convidando a se retrair a inscrição do sujeito. Como a pintura da mão em negativo da gruta pré-histórica. Como o grito de que fala Barnett Newman, retomado através de vozes plurais, de uma voz que nunca é propriamente a do sujeito (o grito talvez seja justamente a fala que não se reconhece, que dificilmente podemos atribuir a alguém, diferente do que fazemos sem dificuldade ao ouvir uma frase ou uma canção por ele entoada). Grito de ninguém – e de todos.

Tal polifonia constitui uma obra recente de Cildo, *Babel* (2001-06). Trata-se de uma estrutura de metal de cerca de 5 metros de altura e 2 metros de diâmetro, na qual se fixam dezenas de aparelhos de rádio de *design* e idade variáveis. Esse objeto múltiplo não se define por sua materialidade, porém, mas pelo que ele transmite, literalmente: cada um desses aparelhos de rádio está ligado em uma frequência diferente, veiculando a programação de um dos inúmeros canais de rádio do mundo. Em meio a um chiado indistinto, ao se aproximar de um deles o ouvido descobre-se algo que já estava ali, porém não se podia perceber em sua singularidade. Talvez surja de repente um grito, um prazer, uma dor, para além de noticiários e música comercial.

Transmite-se aí algo longínquo, e no entanto humano, familiar. Estranha polifonia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1964.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FOSTER, H. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Londres/Cambridge: MIT Press, 1996.

FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y-A. e BUCHLOH, A. D. "Psychoanalysis in Modernism and as Method" In: *Art Since 1900*. Londres: Thames and Hudson, pp. 15-21, 2004.

FREUD, S. "Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse" (Conferências Introdutórias sobre Psicanálise). In: *Gesammelte Werke*, vol. XI, Londres: Imago, 1917/1944.

FREUD, S. "O Estranho". In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESB)*, vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1919/1976, pp. 273-318.

- FREUD, S. "Além do Princípio do Prazer". In: *ESB*, vol. XVIII, 1920/1976, pp. 13-85.
- FREUD, S. (1938/1995) Carta de 20/7/1938 a Stefan Zweig. In: FREUD, S. & ZWEIG, S. (1995) *Correspondance*, Paris: Payot & Rivages.
- FERREIRA GULLAR. *Experiência Neoconcreta*, São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- HEIDEGGER, M. "Observações sobre Arte – Escultura – Espaço". *Artefilosofia*, nº 5, julho de 2008. Ouro Preto: IFAC-UFOP, 2008. pp. 15-22.
- KOSUTH, J. "A Arte depois da Filosofia". In: FERREIRA, G. & COTRIM, C., *Escritos de Artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1969/2006.
- KOSUTH, J. *Zeno at the Edge of the Known World*, Bienal de Veneza XLV Exposição Internacional de Arte, Pavilhão da Hungria, 1993.
- LACAN, J. (1949) Le Stade du Miroir comme Formateur de la Fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'Expérience Psychanalytique. In: *Écrits*. Paris: Seuil, pp. 93-100, 1966.
- LACAN, J. *O Objeto da Psicanálise*, transcrição inédita, 1966.
- LACAN, J. *Le Séminaire livre VII. L'Éthique de la Psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.
- MEIRELES, C. *Catálogo da Exposição Cildo Meireles. Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva, 2001.
- MONDZAIN, M.-J. "Les Images Parlantes", in Gagnebin, M. (org.) *Les Images Parlantes*. Paris: Champ Vallon, 2005.
- RIVERA, T. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- RIVERA, T. Kosuth com Freud. Imagem, Psicanálise e Arte Contemporânea. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, número XIII, 2006. pp. 65-77.