

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

BEATRIZ DE OLIVEIRA PEIXOTO

**INTERSECÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE  
A PARTIR DA OBRA CAMINHANDO DE LYGIA CLARK.**

Niterói, RJ

2024

BEATRIZ DE OLIVEIRA PEIXOTO

INTERSECÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE  
A PARTIR DA OBRA CAMINHANDO DE LYGIA CLARK

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Giselle Falbo Kosovski.

Co-orientador: Maycon Rodrigo da Silveira Torres

Área de Concentração: Clínica e Subjetividade.

Niterói, RJ

2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P377i Peixoto, Beatriz de Oliveira  
INTERSECÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE A PARTIR DA OBRA  
CAMINHANDO DE LYGIA CLARK / Beatriz de Oliveira Peixoto. -  
2024.  
90 f.

Orientador: Giselle Kosovski.  
Coorientador: Maycon Rodrigo da Silveira Torres.  
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Instituto de Psicologia, Niterói, 2024.

1. Psicanálise. 2. Arte. 3. Lacan. 4. Lygia Clark. 5.  
Produção intelectual. I. Kosovski, Giselle, orientador. II.  
Torres, Maycon Rodrigo da Silveira, coorientador. III.  
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Psicologia. IV.  
Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

BEATRIZ DE OLIVEIRA PEIXOTO

INTERSECÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE  
A PARTIR DA OBRA CAMINHANDO DE LYGIA CLARK

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

APROVADA EM:

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Mariana Mollica da Costa Ribeiro Araujo

---

Prof<sup>º</sup>. Dr<sup>º</sup>. Carlos Alberto Ribeiro Costa

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Giselle Falbo Kosovski (Orientadora)

---

Prof<sup>º</sup>. Dr<sup>º</sup>. Maycon Rodrigo da Silveira Torres (Co-orientador)

---

Niterói/RJ

2024

Ao meu filho Gabriel de Oliveira Peixoto Ramos

## AGRADECIMENTOS

A presente dissertação é fruto de um desejo não somente acadêmico, mas intrínseco à minha história de vida como artista e incansável estudante da psicanálise. A decisão de me inscrever no processo seletivo ao mestrado foi durante meados da pandemia de covid-19, que teve início em março do ano de 2020 e gerou inúmeras mortes por todo o nosso território mundial. Além de uma insegurança e elevada tensão no que tange aos caminhos políticos de nosso país, permeada pelas eleições à presidência. Entendo que, o momento desafiador no qual muitos enfrentaram, foi pano de fundo para minha entrada na trajetória rumo ao mestrado e, portanto, apesar de ser tentada a mudar meu tema da pesquisa mediante os sentimentos que me atravessaram durante tal contexto; a temática se manteve firme a ideia original. De fato, já era algo definido muito antes ao contexto pandêmico apresentado.

Desde o término da minha pós-graduação *latu-sensu* em *fundamentos da clínica psicanalítica*, já me fomentava a ideia de escrever sobre a temática aqui presentificada e ainda longe de ser concluída. Pois, o ciclo de uma pesquisa é talvez, infinita em seu desejo do saber e de transmitir.

À minha analista Danielle Queiroz.

À minha orientadora Giselle Falbo pela aposta no desenvolvimento desta pesquisa e nos apontamentos precisos, além do respeito ao meu tempo para construção da escrita.

Ao meu co-orientador Maycon Torres que, desde a especialização me incentivou a realizar o mestrado, inclusive apostando na minha ideia para pesquisa, ao qual nascera durante o processo de finalização do curso *Lato-sensu*.

Ao meu amigo psicólogo e hoje Doutor em Psicologia, Allan Dayvidson, que seguiu comigo na graduação em psicologia como bolsista do PROUNI e dividiu as inúmeras dificuldades, tanto financeiras quanto as cobranças burocráticas acadêmicas, e me incentivou a ingressar no mestrado, acreditando no meu potencial para pesquisa e à vida acadêmica.

Ao professor Carlos Eduardo Leal que, com seus seminários sobre as teorias de Freud e Lacan associados a arte, manteve uma constante fruição nos estudos psicanalíticos durante toda minha trajetória de graduação e pós-graduação, além de amenizar os efeitos da pandemia com seus links de seminários virtuais.

Aos meus encontros e desencontros existenciais aos quais me permitiram delinear meu desejo aqui iniciado, em percorrer o trajeto acadêmico alinhado a arte e a psicanálise.

Aos meus queridos amigos que acreditaram na minha insistência em chegar até aqui.

Aos autores citados no trabalho aqui realizado, que fizeram com que eu pudesse dar seguimento ao meu processo de pesquisa.

Aos meus pacientes que me propiciaram refletir as questões das quais permeiam este trabalho de pesquisa.

Aos artistas aos quais tive o prazer de conhecer, e que dialogaram com meu próprio trajeto artístico, seja na semelhança ou na diferença, reverberaram em mim.

Ao Vander Medeiros que acrescentou em minha vida sentimentos já esquecidos e que se faz presente na torcida pela minha empreitada. Onde, em vários momentos de meu cansaço mental, estive ali para dar aquele empurrãozinho crucial.

Ao meu enteado, filho adotado Yan Dantas, que acreditou em mim, que mesmo nas adversidades, eu conseguiria concluir esta etapa fundamental para minha vida. Além de ter sido um grande parceiro nos anseios acadêmicos.

Ao meu filho que impulsionou os meus passos para seguir em frente sempre, em todo momento de dificuldade ou desânimo, ele constituía a base da minha insistência.

Numa noite, tive a vivência de que "o absoluto" era o meu tão conhecido "vazio pleno".

O que está dentro dele são todas as potencialidades que possam a vir a acontecer, e esta maneira de sentir já muda um pouco pois é mais abstrata do que a anterior pois ainda não tinha percebido que são todas as potencialidades existem então é porque na realidade não existe mais do que o próprio vazio. Mas é um "vazio pleno" de significado expressivo e por isto pleno na sua essência. Sinto que é muito ligado ao "caminhando" pois nele se encontram todas as possibilidades de opções. (Também da arquitetura "espaço para todas as situações" pois o vazio lá é a própria plenitude da forma e por conseguinte o seu "avesso" que deixa de ser avesso para ser uma totalidade e também por ser um espaço poético, indeterminado na sua função.

Caminhando, 1963-64) LYGIA CLARK

Fonte: 1965 — Do Ato [Diário 2] (233.8.8) [Texto] | Acervo | Lygia Clark

## RESUMO

PEIXOTO, Beatriz de Oliveira. Intersecções entre arte e psicanálise a partir da obra *Caminhando* de Lygia Clark. 2024. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

A psicanálise pretende abordar o sujeito de maneira singular e destacar a existência do inconsciente. A arte, como um dos recursos de expressão humana através de diversas formas plásticas, literárias e outras, oferece um espaço no qual o corpo e a mente, integrados no trabalho, possam expressar ideias e emoções. Essa pesquisa visa aproximar a arte e a psicanálise de Freud e Lacan na construção de uma clínica que permita um diálogo possível entre essas áreas. Ambas lidam com o mesmo substrato: o inconsciente, onde o tempo-espaço se manifestam de maneira subjetiva e seguem uma lógica própria, revelando também os conflitos dessa interseção. O trabalho aponta o surgimento da psicanálise e seu desenvolvimento em torno da linguagem, posteriormente associada as referências de Saussure. Analisa a relação do tempo no inconsciente e os conceitos referentes as instâncias psíquicas freudianas. Aborda, ainda, sobre a demanda em relação ao desejo em Lacan e, por fim, introduz a arte contemporânea como um dos recursos simbólicos para aproximar o que é causa de desejo do que é da ordem do real. A referência artística utilizada é Lygia Clark, cuja obra *Caminhando* serve como uma ponte para a teoria psicanalítica, estabelecendo um paralelo com a Banda de *Möbius* lacaniana. Por meio de uma revisão bibliográfica sobre o percurso da artista e a influência da psicanálise na época — embora essa não fosse a linha de atuação de Clark —, este trabalho pretende explorar, além das diferenças, as semelhanças possíveis desta articulação. Busca-se compreender o quanto uma obra, em certa medida, pode dizer da falta do sujeito, assim como conduzi-lo a falar sobre essa falta.

Palavras chaves: Clínica Psicanalítica; Arte; Lygia Clark, Banda de *Möbius*; Tempo; Inconsciente.

## ABSTRACT

PEIXOTO, Beatriz de Oliveira. Intersections between art and psychoanalysis based on the work *Caminhando* de Lygia Clark. 2024. Dissertation (Master's in Psychology) – Institute of Psychology, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Psychoanalysis aims to approach the subject in a unique way and highlight the existence of the unconscious. Art, as one of the resources for human expression through various plastic, literary and other forms, offers a space in which the body and mind, integrated into work, can express ideas and emotions. This research aims to bring together the art and psychoanalysis of Freud and Lacan in the construction of a clinic that allows a possible dialogue between these areas. Both deal with the same substrate: the unconscious, where time-space manifests itself subjectively and follows its own logic, also revealing the conflicts of this intersection. . The work points to the emergence of psychoanalysis and its development in terms of language, later associated with Saussure's references. Analyzes the relationship of time in the unconscious and the concepts relating to Freudian psychic instances. It also addresses the demand in relation to desire in Lacan and, finally, introduces contemporary art as one of the symbolic resources to bring together what is the cause of desire and what is of the order of reality. The artistic reference used is Lygia Clark, whose work *Caminhando* serves as a bridge to psychoanalytic theory, establishing a parallel with the Lacanian Möbius Band. Through a bibliographical review of the artist's career and the influence of psychoanalysis at the time — although this was not Clark's line of action —, this work aims to explore, in addition to the differences, the possible similarities of this articulation. How much a work, to a certain extent, can say about the subject's lack, as well as lead him to talk about this lack.

Keywords: Psychoanalytic Clinic; Art; Lygia Clark, Möbius Band; Time; Unconscious.

“As obras de arte são sempre o  
produto de um risco que se correu,  
de uma experiência levada até o extremo,  
até o ponto em que o homem  
não pode mais continuar”.

Rainer Maria Rilke

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Esquema de Saussure.....	48
Figura 2 — Lygia e <i>Caminhando</i> .....	68
Figura 3 — Recorte da esfera provida de um <i>Cross-Cap</i> .....	73
Figura 4 — Banda de <i>Möbius</i> .....	75

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>14</b>
<b>1. Arte e Psicanálise:</b>	<b>16</b>
1.1 Arte em Freud	16
1.2 Arte em Lacan	28
1.3. Outras contribuições: As querelas em torno da arte e psicanálise	33
<b>2. O Tempo e a Linguagem</b>	<b>40</b>
2.1. Metapsicologia freudiana e o Inconsciente	40
2.2. O Eu e o Isso em Freud	43
2.3 A linguística de Saussure e a Instância da Letra em Lacan	48
2.4. O Tempo na psicanálise	52
2.5. Subversão e Desejo: a Arte Contemporânea	55
<b>3. Lygia Clark</b>	<b>59</b>
3.1 Caminhando (1963/64) de Lygia Clark pela Banda de Möbius lacaniana	69
<b>4. Considerações Finais</b>	<b>80</b>
<b>Referências Bibliográficas:</b>	<b>83</b>
<b>APÊNDICE</b>	<b>88</b>
<b>Lygia Clark — Suas Obras</b>	<b>88</b>

## Introdução

Este trabalho de pesquisa aborda um diálogo possível entre o processo artístico de Lygia Clark, em especial a sua obra performática chamada *Caminhando*, e a teoria psicanalítica lacaniana, por meio de uma de suas representações topológicas: a banda de *Möbius*. O objetivo é discutir a espacialidade temporal entre o que representa o espaço físico e o espaço psíquico no estudo do sujeito do inconsciente pela psicanálise, além de trazer uma perspectiva artística, baseada na investigação do trabalho de Lygia Clark, associada a teoria psicanalítica freudiana e lacaniana em relação ao tempo e espaço. Ainda, oferecer uma abertura para reflexões sobre as semelhanças e diferenças entre os campos da arte e da psicanálise, que são distintos, mas possuem pontos de contato.

A pesquisa pretende trazer a relevância da questão de que o humano, ao engendrar-se pelos caminhos de sua própria existência, busca circunscrever o real, sendo este o inominável. Realiza uma tentativa de dar conta da angústia e do vazio, que reverberam em seu íntimo. Tal reflexão nos aponta uma aproximação entre a arte e a psicanálise. Mesmo sendo campos distintos de trabalho subjetivo, o sujeito do inconsciente é estabelecido como material de estudo da psicanálise tanto quanto substrato para trabalhos artísticos, e o tempo-espaço são considerados relativos em ambas as áreas, que não se determinam, necessariamente, pelo tempo cronológico e o espaço euclidiano.

A escolha de Lygia Clark nessa pesquisa corresponde ao fato de que sua trajetória artística contemporânea toca a subjetividade de uma maneira peculiar, remexendo o espaço e o tempo, onde o dentro e o fora se misturam. Alinhado às teorias freudianas e lacanianas, este trabalho traça um paralelo entre arte e psicanálise, no que se refere a singularidade do tempo-espaço e suas tentativas de representação, em relação ao sujeito do inconsciente, assim como uma busca de lidar com o real que o assola.

O percurso desta dissertação se deve a uma aposta baseada em minhas vivências artísticas como pintora autodidata e pelo trabalho que desenvolvo como psicanalista na esfera clínica, num desejo de aproximar ambas as áreas — arte e psicanálise — para que possam contribuir mutuamente ao longo da minha trajetória acadêmica.

A pesquisa aborda especificamente como Lacan trabalha a noção de espaço-tempo no sujeito do inconsciente, usando a topologia como uma ponte para dialogar com a experiência artística de Clark. Isso é baseado na similaridade entre a obra de Clark e a banda de Möbius,

um conceito frequentemente utilizado por Lacan.

O método utilizado é de revisão bibliográfica, explorando fontes relacionadas ao processo de pesquisa e elaboração da teoria psicanalítica em Freud e Lacan, e o uso da arte por esses autores como um dos recursos para transmissão da psicanálise, assim como uma breve introdução ao processo artístico de Lygia Clark e sua obra *Caminhando* realizando aproximações aos conceitos psicanalíticos.

O primeiro capítulo apresenta a articulação entre arte e psicanálise na perspectiva freudiana e lacaniana. E ainda, aponta uma reflexão a respeito das possíveis querelas entre o diálogo da arte e psicanálise.

No segundo capítulo, introduzo o surgimento da psicanálise e o trabalho se desenvolve em torno da linguagem e o tempo do inconsciente, que se trata de um outro tempo, o não cronológico. Apresenta conceitos sobre o Eu e o *Isso*, em Freud e as referências do linguista Saussure nos estudos lacanianos.

E finalmente, no terceiro capítulo, a pesquisa se refere a artista Lygia Clark, sua trajetória como artista, sua obra *Caminhando* e a articulação com a banda de Möbius lacaniana, assim como a arte contemporânea com a própria psicanálise.

## 1. Arte e Psicanálise:

### 1.1 Arte em Freud

Freud utiliza a arte literária em muitos dos seus estudos como recurso para fazer avançar a teoria psicanalítica. Faz-se valer da pintura, escultura entre as muitas formas de expressões artísticas, para trabalhar conceitos psicanalíticos. Neste primeiro capítulo serão abordados alguns dos textos freudianos para sustentar a ideia de que a psicanálise dialoga com a arte através das suas variadas produções.

Freud (1908/2020), no texto “O poeta e o fantasiar”, discorre a respeito da escrita poética, e faz alusão ao poeta como um artista que “gosta de reduzir a distância entre o que lhe é singular e a essência humana em geral” (p.53). Desta maneira, aproxima o leitor no que se refere às semelhanças e até identificações que tangenciam questões existenciais. Em uma poesia o leitor pode acessar memórias, assim como através de uma pintura o espectador pode acessar emoções e lembranças associadas às imagens expressas nas pinceladas do artista. A arte permite essa partilha e propicia perceber o que há de comum e o que difere entre os sujeitos. Um lugar de interseção no que se refere ao *intra*, fornecendo espaço para o indizível. E no que tange ao lugar que emerge do *inter*, possibilita um espaço comum para os sujeitos. O artista talvez represente uma figura de ‘cúmplice’ em relação ao outro que se coloca diante da obra e se dispõe a interpretá-la ou apenas senti-la. No entanto, esta posição não é determinante e sim apenas uma possibilidade a ser refletida e até questionada.

Ainda no texto “O poeta e o fantasiar” (1908), Freud compara a atividade poética com as brincadeiras infantis. Acrescenta que as crianças já apresentam indícios que marcam a criatividade. Essa aproximação baseia-se na semelhança com a qual o poeta, ao criar seu mundo de fantasia, leva a sério esta atividade, movido também por afetos e mantendo a linguagem de forma poética. Do mesmo modo, nas brincadeiras infantis, as crianças criam seu próprio mundo e, esta atividade é carregada de afetos, aos quais atribuem grande seriedade (FREUD, 1908, p. 54).

A brincadeira infantil é fundamentada por um desejo que norteia a criança em seu desenvolvimento: o de se tornar grande e adulta. Além disso, eventualmente expressam sua realidade contextual em que, através da brincadeira, fornecem informações a respeito da realidade de seu ambiente familiar, econômico e social. Em contrapartida, o adulto sob suas

fantasias, muitas das vezes, constrói desejos os quais devem se manter ocultos, pois se envergonham deles, tendo-as como desejos infantis e proibidos (FREUD, 1908, p.56).

O poeta faz uso da sua licença poética para criar um mundo paralelo à realidade e transportar seus afetos a um modo de gozar sem culpa, ou seja, o poeta não precisa se preocupar com os moldes da censura moral da sociedade e eleva seus desejos e anseios mesmo que causem desconforto para os seus leitores. O autor cita que: “[...] muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas emoções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer” (FREUD, 1908, p. 55).

Em “Sobre a Transitoriedade”, Freud (1916/2010) relata uma experiência particular, em que realiza um passeio com um amigo cujas características marcantes eram de ser calado e melancólico. Eles também seguiam na companhia do jovem poeta chamado Rainer Maria Rilke. O diálogo entre eles traz uma reflexão para Freud a respeito da transitoriedade. O poeta, apesar de exaltar a beleza da natureza que desfrutavam no passeio, não se contentava e lamentava a perda de todos os elementos belos que ali estavam, parecia despir seu valor embasado na ideia da extinção do belo no inverno que era inevitável. Freud, por sua vez, contrapõe o pessimismo do poeta em relação ao valor da transitoriedade. A passagem do tempo não aniquila o valor das coisas apreciadas pelo ser humano, em que seu psiquismo favorece a manutenção dos valores atribuídos aos objetos, locais e pessoas que já se foram.

Freud (1916) afirma: “Valor de transitoriedade é valor de raridade de tempo. A limitação da possibilidade de fruição aumenta a sua preciosidade” (p. 249). E segue com o pensamento: “[...] o valor de tudo que é belo e perfeito é determinado somente por seu significado para a nossa vida emocional, não precisa sobreviver a ela, e, portanto, independe da duração absoluta” (p.249). Sendo assim, mesmo na perda e no processo de luto, o sujeito percebe que há um desfecho singular para o luto, ainda que seja doloroso. Portanto, a libido<sup>1</sup> fica livre e pode ser reinvestida em novos objetos.

Segundo Freud (1916), na atribuição do valor à transitoriedade, a beleza das coisas e tudo que nos fez vivenciar momentos de alegria são edificados através da memória e das sensações inscritas na subjetividade humana. Em contrapartida, na percepção do olhar sobre o

---

1 De acordo com Freud, o sujeito possui em certa medida uma capacidade amorosa chamada de libido, que no início do desenvolvimento do *infans* se dirige para o próprio Eu. Para depois, ainda bem cedo, se dirigir para os objetos incorporados em nosso Eu. (FREUD, 1916, p. 250)

tempo como um fator que, apesar de natural, reflete-se em transformações concretas da nossa realidade, a destruição fica visível, assim como as limitações do corpo, que nos faz questionar a ideia irresistível da imortalidade.

Desta maneira, o tempo de construir, de apreciar e vivenciar, assim como o tempo de desfalecer, de destruição e desolação, tende a propiciar um movimento à reconstrução ou a um olhar pessimista, como foi o do poeta mencionado pelo psicanalista. Assim como na primavera florescem as flores e a vida se reflete no cenário da natureza, no inverno as flores morrem e as folhas caem; no entanto, seu valor de beleza ainda permanece e surge a perspectiva de uma nova primavera.

A reflexão de Freud referente ao belo aproxima-se dos versos do poeta Rilke: “Pois que é o belo senão o grau terrível que ainda suportamos e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos?” (RILKE, 2001, p. 17 apud SOUZA, 2020, p. 322). Desta forma, o belo é introduzido num lugar de risco, onde pode se dissolver e representa uma fronteira para um lugar angustiante, que Lacan (2008) irá trabalhar como último anteparo frente ao real, conforme iremos abordar mais adiante. Uma experiência de extremidade entre polos em que o sujeito não pode lidar. Nesse cenário, a arte permite o exercício da percepção da transitoriedade, criando espaços para expressar o indizível da finitude.

Não há de se estranhar que as observações freudianas em seus estudos psicanalíticos fazem valer o uso frequente da arte através da sua escrita. Deve-se considerar que existem várias formas de arte para além da poesia, tais como a pintura e a escultura. Freud usa a arte como material de análise e produz teoria a partir disso. Os psicanalistas contemporâneos buscam explorar, com cuidado, conceitos artísticos, assim como obras de arte que possam agregar em seus estudos e outros fatores aos quais possam criar argumentos para a reflexão sobre o psiquismo. Além das artes, Freud também se vale dos mitos, por ele considerados como resíduos deformados das fantasias de desejo de toda uma civilização, que representam os sonhos seculares da humanidade (FREUD, 1908, p.63). O psicanalista recorre à mitologia<sup>2</sup> para realizar analogias, além de reforçar conceitos de sua teoria.

No texto em que Freud faz alusão ao teatro, “Personagens Psicopáticos do palco” (FREUD, 1906[1905]/2020), encontramos uma reflexão a respeito do lugar do espectador diante da obra artística, em que a condição plástica e a característica da forma artística propicia

---

<sup>2</sup> Uma ciência dos mitos, com base em histórias que indicam um tipo de caminho para explicar afetos que causam angústia, entre outras questões psicológicas dos indivíduos.

ao sujeito um distanciamento seguro no que tange às experimentações de afetos que possam surgir e facilita o ato de se transportar para a obra, de maneira subjetiva, onde apesar de experimentar sensações e afetos diversos, o sujeito não fica responsável por seus efeitos. Essa forma de deslocamento que o sujeito realiza ao vivenciar através da arte um desdobramento de seus afetos, de maneira relativamente segura, se chama efeito catártico<sup>3</sup>.

É importante destacar que foi com base nas observações dos efeitos catárticos que Freud (1905/2016) abandonou a psicoterapia baseada na sugestão e na hipnose, por crer que estas não eram suficientes e até dificultavam o processo de tratamento das patologias psíquicas, principalmente nos casos graves de neurose. Desta forma, restringiu seu método terapêutico a um único procedimento, que chamou de *analítico*.

Cabe ressaltar que do lado do artista, a fruição e o trabalho não são coincidentes com a posição do público, sendo em alguma medida passíveis de serem aproximados do trabalho analítico. Uma vez que o trabalho do psicanalista consiste em proporcionar um contexto para o paciente falar o que lhe causa sofrimento, a posição subjetiva do psicanalista não coincide com a do paciente, em relação ao papel de cada um no processo analítico, mas ambos estão envolvidos no processo, assim como o artista e o público estão envolvidos com a obra. Porém, de lugares com perspectivas diferentes e de uma forma relativamente segura, se experimenta retornar a conteúdos traumáticos no intuito de uma possível resignificação.

Freud, ainda em 1905, faz alusão ao teatro, no qual introduz uma cena da peça de Shakespeare para descrever a imprudência institucional ao incumbir um médico despreparado da técnica psicanalítica em atuar com a psicanálise num paciente histérico. Hamlet, o personagem principal, sendo interpelado para fornecer informações a dois cortesãos, faz analogia a si mesmo a uma flauta. Para obter o manejo do instrumento, necessita de um conhecimento específico; logo, Hamlet informa aos cortesãos que não obterão informações dele de qualquer maneira, que ele se apresenta intocável mediante a interpelação daqueles cortesãos (FREUD, 1905/2016).

Sendo assim, Freud usa o recurso da produção teatral para pontuar que no tratamento analítico é necessário manejo específico, baseado no conhecimento profundo da teoria psicanalítica, para atingir resultados efetivos. Assim como em Hamlet, que pontua aos cortesãos que não será de qualquer maneira a obtenção do resultado almejado por eles.

---

3 O termo catarse foi dado pelo professor Jean-Martin Charcot, aplicado ao método catártico na hipnose, incorporado à psicanálise através de Breuer, e por algum tempo pelo próprio Freud. (FARIAS, 1993, p.82)

Freud em 1910, dedicou-se a escrever sobre a biografia de Leonardo Da Vinci, pintor renascentista que deixou diversos manuscritos e muitos fragmentos de textos. Em sua investigação, o psicanalista se baseia no livro de Edmondo Solmi, no qual uma de suas citações sobre Leonardo revela um comportamento constante do artista diante de suas obras:

Parecia tremer a todo instante quando se punha a pintar, e, contudo, jamais terminou alguma coisa começada, tendo em tal alta conta a grandeza da arte, que enxergava erros naquelas coisas que pareciam milagres para outros. (FREUD, 1910/2013, p. 119)

A investigação de Freud sobre o pintor Leonardo da Vinci propunha-se a se aproximar do mistério das suas inconclusões artísticas, assim como da vida sexual aparentemente reprimida do artista. No entanto, Freud declara que qualquer que seja a verdade sobre a vida de Leonardo, não se pode examiná-la psicanaliticamente sem antes lidar com outro fator: o de fixar limites do que a psicanálise pode alcançar através da biografia, para não se tornar um resultado fracassado (FREUD, 1910/2013, p. 215).

Ainda neste texto, Freud (1910) escreve que o material que serve à pesquisa psicanalítica é fornecido pela história do sujeito, sendo o contexto analisado, assim como as reações dele que nos foram transmitidas. Destacamos, contudo, que esta empreitada de Freud foi duramente criticada por muitos autores, inclusive, por Lacan, uma vez que este estudo deu ensejo ao que se consagrou como uma espécie de psicologia do artista: as psicobiografias.

Freud ressalta que; caso ocorram resultados inseguros, como talvez no caso de Leonardo, a culpa não está no método psicanalítico, mas sim no caráter fragmentário do material fornecido. Sendo assim, o autor da pesquisa é responsável pelo fracasso do parecer mediante a insuficiência do material (FREUD, 1910/2013, p. 215).

Freud, no referido texto, cita a questão da insuficiência de dados para uma análise efetiva baseada em relatos manuscritos, biografias, assim como de obras artísticas realizadas pelo próprio indivíduo a ser analisado. Porém, afirma que apesar de a psicanálise não explicar a natureza artística de Leonardo, a teoria psicanalítica “torna compreensíveis suas manifestações e limitações” (FREUD, 1910/2013, p.218). Segue seu relato que traduz, de certa forma, uma ambiguidade:

Mas, mesmo [o analista] dispondo de um rico material histórico e lidando seguramente com os mecanismos psíquicos, em dois pontos significativos numa investigação psicanalítica, não seria capaz de esclarecer por que o indivíduo desenvolveu-se necessariamente de uma forma e não de outra. (FREUD, 1910/2013, p.216)

Outro tema importante para a construção de nosso argumento se refere ao inconsciente. Embora iremos tratar deste tema de modo mais detido posteriormente, vale lembrar que em psicanálise, o objeto de estudo é o inconsciente, que Freud nomeia e fornece argumentos para sua existência e validação. Conforme Souza (2020) afirma, na tentativa de validar a existência do inconsciente, “Freud buscava abrigo na produção literária e artística para suas hipóteses conceituais” (p.318). Pois, para Freud:

A suposição do inconsciente é necessária e legítima, e que possuímos várias provas da existência do inconsciente. Ela é necessária porque os dados da consciência têm muitas lacunas; tanto em pessoas sadias como em doentes verificam-se com frequência atos psíquicos que pressupõem, para outra explicação, outros atos, de que a consciência não dá testemunho. (FREUD, 1915, p. 101)

Há ações que o sujeito realiza sem saber explicar a razão, ou seja, não há embasamento racional que possa descrever para justificar determinadas atos que podem ser considerados inconscientes. Os registros inconscientes são efeitos de traumas infantis, ou ainda, conteúdos psíquicos reprimidos que não foram simbolizados. Em outras palavras, são constituídos de significantes encadeados em um circuito pulsional.

Em alguma medida, as relações entre trauma e sonhos podem ser aproximadas. Freud (1900-1901) chegou à conclusão de que os sonhos possuem uma importante função de lidar com conteúdos que foram traumáticos para cada sujeito. Segundo Rudge (2009) o trauma cruza a história através da violência, desastres, doenças, independentemente da época em que se vive. Existem episódios traumáticos que transcendem o tempo e atravessam o sujeito.

Em Freud (1920/2006), o evento traumático pode ser definido por qualquer excitação provinda, muitas das vezes, do externo<sup>4</sup> que seja suficientemente poderosa para atravessar as barreiras protetoras do sujeito. Isso provoca “um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo” (FREUD, 1920, p.19) e aciona todas as medidas de defesa possíveis. Como consequência desse processo, o sofrimento e o desprazer resultam no rompimento do escudo protetor e atravessam o limite de excitações ao aparelho psíquico.

O princípio de prazer é momentaneamente posto fora de ação. Não há mais possibilidade de impedir que o aparelho mental seja inundado com grandes quantidades de estímulos; em vez disso, outro problema surge, o problema de dominar

---

4 Freud vai reformular mais adiante os elementos que influenciam o trauma, considerando tanto os estímulos externos quanto os internos do sujeito.

as quantidades de estímulos que irromperam, e de vinculá-las no sentido psíquico, a fim de que delas se possa então desvencilhar. (FREUD, 1920/2006, p.20)

Segundo Souza (2020), na formulação do conceito de inconsciente, Freud nos aponta que não há coincidência entre aquilo que o sujeito pensa e diz, entre o que diz e realiza, entre o que intenciona e o que realmente expressa. Assim, na psicanálise, as observações sobre as relações de prazer e desprazer percebidas pelo sujeito são consideradas relevantes aos estudos sobre o aparelho psíquico e a análise do quanto os efeitos desta relação interferem na vida humana.

Em sociedade, o sujeito está submetido à castração e à cultura, que o interpelam em sua trajetória, sendo causas do fenômeno da repressão<sup>5</sup> na constituição do sujeito do inconsciente. A castração e o trauma são estruturantes no processo de subjetivação que aponta para uma falta de um saber sobre o desejo, o que torna a realização deste impossível, uma vez que o objeto buscado é apenas circundado pela pulsão. “A tese de Freud é que se tornar adulto implica necessariamente incorporar a instância da lei e dos códigos sociais, nos fazendo traçar uma espécie de barreira-limite no trânsito entre o campo da fantasia e da realidade” (SOUZA, 2020, p.324).

Desta maneira, além das limitações corporais frente ao envelhecimento e a própria morte, as imposições sociais causam sofrimento e limitam o sujeito no que tange às suas ações. De acordo com Costa (2010), no que se refere à castração, podemos recorrer à teoria do complexo<sup>6</sup> de Édipo. Freud escolhe o mito grego de Édipo Rei de Sófocles, para construir sua teoria a respeito da organização da subjetividade desejante. O período edípico significa uma metáfora que aborda a inscrição da castração e da lei simbólica no psiquismo humano.

Ainda, segundo Costa (2010), a conclusão de Freud em seus estudos sobre a sexualidade infantil revelou a percepção do grande conflito que as crianças apresentavam em relação à origem dos filhos. Os pais costumavam contar histórias, como a da cegonha, entre outras, para satisfazer a curiosidade infantil. No entanto, a partir do momento em que a criança reconhece suas próprias partes genitais, ela percebe a diferença biológica entre meninos e meninas, e a

---

5 A palavra recalque poderia ser usada nesse contexto; no entanto, optamos por utilizar a palavra repressão para expressar o seu sentido literal e dar contorno à discussão posteriormente sobre o texto “Mal-estar da civilização” de Freud.

6 “O complexo, com efeito, liga de forma fixa um conjunto de reações que pode concernir a todas as funções orgânicas, desde a emoção até a conduta adaptada ao objeto. O que define o complexo é que ele reproduz uma certa realidade do ambiente.” (LACAN, 2003, p.33)

presença ou a ausência do pênis tornam-se uma constatação. A partir daí, o infante passa a criar teorias sexuais. “A primeira delas é a que se refere à universalidade do pênis”, o que fornece a origem do “complexo de castração” (p.26) quando o menino percebe a menina como alguém como ele, porém mutilada, o que gera no menino a ameaça de castração.

Em relação à teoria edípica, Freud (1923/2011) estudou as identificações e o investimento objetal da criança em relação aos pais, e percebeu que existe uma escolha realizada no primeiro período sexual do sujeito. No que se refere ao menino, desenvolve um investimento objetal pela mãe, que tem sua origem no seio materno. Ao mesmo tempo, desenvolve uma identificação com o pai, assim como uma rivalidade direcionada a ele, visto como uma figura ameaçadora de castração e que ocupa um lugar de disputa do amor da mãe. Esta configuração, em que o desejo é direcionado à mãe e o pai se torna um obstáculo, dá origem ao complexo de Édipo.

Ainda em Freud (1923/2011), o complexo de Édipo em relação à menina pode, de forma análoga, reforçar uma identificação com a mãe e investir seu amor no objeto masculino, o pai. Existem outras maneiras da configuração edípica se processar, considerando a bissexualidade original da criança. Como Freud descreve em seu texto sobre “O Eu e o Id” (1923):

[...] o desenlace da situação edípica numa identificação com o pai ou a mãe parece depender, em ambos os sexos, da relativa força das duas disposições sexuais. Esta é uma das formas como a bissexualidade intervém no destino no complexo de Édipo. (FREUD, 1923/2011, p.41)

Freud afirma que existe uma organização fálica entre o complexo de Édipo, a ameaça de castração e a formação do Supereu<sup>7</sup>. Com a dissolução do Édipo, introjetam-se as identificações e organiza-se o desejo em direção ao objeto escolhido pelo sujeito. Desta forma, se processa a introjeção da Lei simbólica no sujeito do inconsciente. Como consequência disso, ocorre uma renúncia pulsional, em que o sujeito desvia a pulsão<sup>8</sup> para outros alvos que possam estabelecer um investimento aceito pela sociedade, moralmente aceito pela cultura na qual está inserido (COSTA, 2010).

---

7 O Supereu não é simplesmente um resíduo das primeiras escolhas objetais do Id; possui igualmente uma enérgica formação reativa a este. (FREUD, 1923/25/2011, p.42) Ele é uma instância do aparelho psíquico que confronta como advogado do mundo interior, do Id em relação ao Eu, que pertence às camadas do exterior.

8 Pulsão: conhecimento que é admirado por não poder ser um saber. Mas aquilo que, em Freud, trata-se de outra coisa, um saber que não comporta o menor conhecimento, já que está inscrito num antigo discurso. (LACAN, 1998)

As produções culturais são dispositivos sociais que propiciam uma via de escape, em alguma medida, para os conteúdos recalcados do sujeito. Com base no inconsciente atrelado às produções artísticas; no hiato entre a falha e a intenção de expressão<sup>9</sup>, pode-se abrir um vasto campo para a psicanálise atuar. No entanto, é relevante apontar que existe uma insuficiência ao recorrer às intenções do artista para decodificar suas produções artísticas.

A cultura também nos oferece desafios no que tange a manutenção de um equilíbrio psíquico. De acordo com Freud (1930/2011) no seu texto “O Mal-estar na civilização”, são considerados os modos de regulamentação das relações como um dos primeiros traços da cultura. Ele acentua o quanto é difícil livrar-se de exigências idealistas, em certa medida, e apreender o que é próprio da cultura. Freud ainda ressalta que, caso o indivíduo não fosse submetido às regras sociais, ficaria sujeito à sobreposição dos impulsos dos indivíduos mais forte fisicamente. Sendo assim, na convivência humana, a possibilidade da vida em comum se dá quando a maioria dos indivíduos se une para que a força do coletivo seja mais forte do que a de um único indivíduo. “A substituição do poder do indivíduo pelo poder da comunidade é o passo cultural decisivo” (FREUD, 1930, p.97).

Ainda no mesmo texto, Freud aponta que para fazer parte de uma comunidade é necessário sacrificar seus impulsos para que ninguém seja vítima da força bruta. Para isso, o ordenamento jurídico deve expressar a vontade coletiva sobrepondo o indivíduo. Nesse contexto, a liberdade individual não é considerada um bem cultural, esta sofre restrições, e a justiça não poupa ninguém das restrições (FREUD, 1930/2011).

Existem duas hipóteses levantadas por Freud (1930) em relação ao modo como um impulso libertário pode ser interpretado pela cultura: o de causar uma rebelião contra uma determinada injustiça e, por conseguinte, favorecer um desenvolvimento posterior da cultura, tornando-se compatível a ela. Em contrapartida, esse impulso pode ter origem num resto de personalidade não domada pela cultura e tida como perturbadora e hostil, ou seja, contracultura.

Freud sustenta ainda no “Mal-estar da Civilização” (1930) que a humanidade busca, em alguma medida, um equilíbrio no que tange aos interesses individuais e os que envolvem a massa. As reivindicações culturais destacam as exigências da massa, o que pode ir na contramão

---

9 “O que nos interessa em uma obra de arte é muito mais sua dimensão de rasura”. (FREUD apud SOUZA, 2020, p.320)

dos interesses de um indivíduo ou outro. A questão é saber se a humanidade pode alcançar esta conformidade ou se o conflito permanecerá irremediável.

Conforme estudos de Freud (1930), o desenvolvimento cultural processa modificações nas disposições dos impulsos humanos, os revertendo em qualidade de caráter. O psicanalista cita a exemplo a criança que processa o erotismo anal através da retenção de suas fezes, assim como o interesse pelos seus órgãos e produtos que se transformam posteriormente, na vida adulta, em um comportamento voltado à ordem e limpeza. Esses comportamentos são considerados valiosos e intensificam o que se pode chamar de caráter anal. Da mesma forma, verifica-se na sociedade que a limpeza e a ordem são bem-vindas e consideradas, inclusive, como exigências da cultura. Desta forma, observa-se uma semelhança em relação a libido do indivíduo e o processo de desenvolvimento cultural. Há outros impulsos que se deslocam para outras maneiras de satisfação, como por exemplo: a sublimação.

A sublimação dos impulsos humanos é considerada um traço muito específico que possibilita atividades psíquicas elevadas, a exemplo disso temos a ciência e a religião, assim como a arte, sendo de grande relevância para a vida cultural. No entanto, Freud (1930) marca a cultura como um processo que cerceia a satisfação da pulsão, contribuindo com o recalçamento. Isso resulta em uma frustração refletida nas relações humanas, e acrescenta o quanto de perigoso e perturbador pode tornar-se a privação de certos impulsos humanos, caso não haja uma compensação econômica, em termos de libido.

O cenário artístico viabiliza um espaço para o sujeito humano criar condições, em alguma medida, de escapar das ciladas egóicas. Conforme Rivera (2012) destaca, através do texto freudiano do mal-estar da cultura, a relevância da arte como espaço de transição para outro lugar, deste sendo íntimo ao sujeito, porém, que está fora dele. A autora ressalta a ideia:

O objeto, na Cultura, é o sujeito. Na tradução para nossa língua, a ideia freudiana de mal-estar (*Unbehagen*, desconforto) na Cultura apresenta o verbo *estar permitindo-nos* rever a afirmação acima de modo a dizer que “no mundo dos objetos, tornado significação, cultura,” está o sujeito. Na arte, privilegiadamente, o sujeito está, ele que nunca é de maneira retificada e constante. O objeto arte, na Cultura, viria aparecer aí, e num átimo, algo muito *íntimo* e fundamental, mas que está *fora*, é *êxtimo*. (RIVERA, 2012, p.148, grifos da autora)

Os textos de Freud apresentam muitas reflexões a respeito do vasto campo de pesquisa entre psicanálise e a arte que convoca o pesquisador interessado na teoria psicanalítica tanto

quanto em arte a desbravar novas ferramentas para dar seguimento ao trabalho baseado neste diálogo.

No processo artístico, a falha<sup>10</sup>, que ocorre entre a intenção e a expressão do artista, e que de alguma forma se manifesta na realização da obra, é de grande relevância para a psicanálise. Nota-se a divisão do sujeito na obra e, por sua vez, evidencia a instância psíquica em que Freud debruçou seus esforços literários, de pesquisa e de escrita: o inconsciente.

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. (DUCHAMP, 1975, p.73)

Em relação à estética, o psicanalista não se detém ao culto do belo, pois ele trabalha com outras camadas da vida anímica que não se baseiam necessariamente na estética do belo. Inclusive, no texto freudiano “O Infamiliar” (1919/2020), há algo que suscita angústia e horror, estabelecendo um paralelo: o desconforto faz parte do trabalho analítico. A estética focada no belo não provoca o desconforto infamiliar. O sentimento do infamiliar parece ser percebido de forma singular e através de um certo refinamento dos sentimentos para perceber esta sensação na qual algo observado ou sentido desperta uma familiaridade estranha. Mesmo sendo algo do íntimo do sujeito, o infamiliar denota uma ambivalência. Conforme explica Freud (1919/2020, p.33); “O infamiliar é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito tempo íntimo.”

A arte reflete, de certa forma, uma infamiliaridade em suas obras, apresenta um conhecido-desconhecido, sendo o processo artístico o trajeto possível entre a percepção sensível do infamiliar expresso na obra realizada pelo artista. Isso traduz, muitas vezes, o desconforto experienciado tanto pelo artista quanto pelo espectador ou vivenciador da obra de arte. Esse último pode identificar na obra sensações que correspondem ao infamiliar no sujeito.

Ainda em relação ao estranho, vale retornar às reflexões que Freud (1930) faz acerca da relação entre o prazer, o desprazer, e a constituição do sujeito, pela conotação à arte como uma

---

10 Pode ser considerado uma lacuna, um conteúdo psíquico não simbolizado. Ou ainda, pode ser considerado algo em torno do - Ato falho: fenômeno que ocorre quando alguém pretendendo dizer uma palavra, diz outra em seu lugar, ou quando acontece ao escrever, ou ainda, se apresenta um lapso de leitura, ou até mesmo de memória, em que ocorre um esquecimento de palavra, objeto ou pessoa em que o sujeito acometido pelo ato falho, se irrita ou se constrange diante deste fenômeno. (FREUD, 2014, p.25)

espécie de filtro que promove um esquecimento, análogo ao efeito das drogas ou da religião, por exemplo. No texto, é citada a questão do desprazer e a busca do prazer em relação ao psiquismo. Reconhecer um “fora”, um mundo externo, provoca várias sensações de dor e desprazer, que o princípio do prazer inerente às vias psíquicas ordena suprimir e evitar (FREUD, 1930/2011, p.46-47).

Vale ressaltar ainda no texto que Freud (1930) discorre sobre o desprazer para marcar o conceito de princípio de realidade, marcando a questão do interno e o externo no sujeito:

Surge a tendência a segregar do eu tudo que se tornar fonte de semelhante desprazer, de lançá-lo fora, de formar um eu prazer, ao qual se contrapõe um exterior desconhecido, ameaçador. As fronteiras desse primitivo eu de prazer não podem deixar de ser retificadas pela experiência. No entanto, [...] distinguir o que é interior – pertencente ao eu – do que é exterior – proveniente do mundo externo se faz fundamentalmente necessário. (FREUD, 1930/2011, p. 47)

Do texto freudiano nos interessa destacar a tensão entre o espaço interno e o externo, uma vez que a obra de Clark, com a qual pretendemos trabalhar, tangencia justamente esta questão. Esta distinção do que é interno e do que é externo fornece o primeiro passo para a instauração do princípio de realidade que funciona como um mecanismo regulador do psiquismo em relação ao prazer e ao instinto de autopreservação do ser humano. No texto de Freud (1920) “Além do princípio do prazer”, ele se refere ao princípio da realidade desta maneira: “Sob a influência dos instintos de autopreservação do ego, o princípio de prazer é substituído pelo princípio de realidade, [...] Contudo o princípio de prazer persiste por longo tempo como método de funcionamento empregado pelos instintos sexuais” (p.7).

Nos estudos de Freud, há um desenvolvimento no que tange o conceito de instinto para uma reformulação que consiste em trazer outra definição mais elaborada; o termo pulsão. No aspecto biológico, observa-se na vida anímica este estado fronteiro entre o anímico e o somático, sendo o anímico — do latim anima, que significa alma — que representa psiquicamente os estímulos oriundos do interior corpóreo que afetam a alma. Isso [a pulsão] pode ser compreendido como uma exigência de trabalho sobreposta ao anímico em decorrência da sua relação com o corpo (FREUD, 1915/2020).

Interessante mencionar, de forma breve, os destinos da pulsão: reversão em seu contrário, o retorno à própria pessoa, o recalque ou direciona-se à sublimação. Sendo a sublimação um tema caro à civilização e à arte, ele se constitui como um polo rico para abordar o tema de nosso trabalho. Com base nas observações de Falbo (2012), a arte, distinguindo-se

de outros modos de sublimação como a ciência e a religião, é a que mais desperta o interesse dos psicanalistas. Analistas de diversas orientações seguem nas trajetórias da arte e no que dela pode ser apreendido, produzindo avanços e desvios em direção à psicanálise, conforme originalmente traçado por Freud.

Há dois planos no âmbito da sublimação: a função subjetiva da obra artística para aquele quem a cria e a fruição de satisfação pelo público. Vale retornar ao texto de Freud em uma de suas citações no “Mal-estar na civilização” (1930) a respeito da arte:

Satisfações substitutivas, tais como as oferecidas pela arte, são ilusões se comparadas com a realidade, mesmo assim não são menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia conquistou na vida psíquica. (FREUD, 1930/2011, p.61)

Destacamos que a fantasia é um termo importante na composição desta pesquisa e que será retomada ao longo do trabalho.

## 1.2 Arte em Lacan

A arte foi assunto de grande interesse de Lacan, a ponto de, em alguns dos seus seminários, citar a respeito da sua relevância para a psicanálise. No Seminário, *livro II* (1959-64/2008), existe um capítulo chamado “O que é um quadro?”, que através dos desenhos de dois sistemas triangulares, no campo geométrico, ele introduz o sujeito que observa e uma obra a ser observada. Ao delinear o campo escópico, Lacan descreve o sujeito da representação como espectador, enquanto o lugar da mediação é considerado como obra; assim, através da mesma linha por meio de um vértice, o sujeito também se faz quadro. De acordo com Lacan (1959-64/2008): “No campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, sou quadro” (p.107). Ainda, o psicanalista diz: “O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito” (p.107). Ou seja, enquanto sujeito, quem me olha é a obra!

Na dialética desta superfície para além da representação, há uma *coisa*, conforme Lacan (1959-64/2008) afirma: “Há algo que instaura uma fratura, uma bipartição, uma *esquize* do ser, a qual este se acomoda, a partir da natureza” (p.107). Há um desconforto no espelhamento, um desconforto no existir. Em todo o quadro existe uma ausência, que em vez disso se configura

como um buraco-reflexo, e na medida que o quadro se relaciona com o desejo<sup>11</sup>, quem observa a obra é suprimido como sujeito no campo geométrico. O quadro não se conclui pela representação; seu fim e seu efeito está em outro lugar.

Num segundo momento, Lacan (1959-64/2008) trata a concepção do quadro enquanto quadro. Sendo o sujeito olhado, é visto, e as coisas que têm a ver com o sujeito, no entanto, são vistas por ele. Em relação a pintura, *aquele que olha é sempre levado à pintura a depor seu olhar*. Existe um apelo, algo em torno do expressionismo. De acordo com Lacan, “É a esse registro do olho como desesperado pelo olhar que devemos chegar para sacar a ação pacificadora, civilizadora e encantadora, da função do quadro” (LACAN, 1959-64/2008, p. 116).

Lacan vai citar alguns artistas pintores e marca que, para além da função de um dado período histórico da pintura, está interessado no princípio radical da função da bela arte que se pretende colocar. Cita Maurice Merleau-Ponty e sua escrita, *O olho e o Espírito* (1961), em que descreve a obra de Cézanne e seus pontos de azuis, marrons e brancos que chovem do pincel. Faz alusão à maneira de Freud ao marcar que o psicanalista não pretendia destacar o valor da criação artística. Existe uma lacuna que determina o que não pode ser dito, é o ponto nodal que constitui o valor da criação artística (LACAN, 1959-64/2008, p. 110).

Há uma indeterminação, uma interrogação da coisa, talvez um enigmático sentimento de repuxo em torno de, e através de, aquilo que se vê, que se sente ao ver e de alguma maneira essa sensação de ser visto. O ato de pintar e o de olhar sobre a pintura faz uma analogia no que se refere ao ato analítico, em que na análise o sujeito se olha e é visto para além do primeiro plano de uma superfície (LACAN, 1959-64/2008, p. 110). Nesse sentido, a primeira superfície corresponde ao ego. enquanto o que está além pertence à da ordem do inconsciente. Segundo Ponty (1961/2013), através de camadas de tinta sobrepostas à tela em branco, o pintor transforma suas pinceladas em imagem, a qual é reflexo de múltiplos olhares. Ele afirma que: “Mais completamente do que as luzes, as sombras, os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho de visão” (p. 282).

Em Lacan (1959-60/2008), há menção à arquitetura como uma arte que trabalha com a espacialidade, utilizando sua matéria-prima para dialogar com o espaço. Pode-se referir à

---

11 No seminário de Lacan, livro 6, o desejo é algo em torno da intervenção da angústia no sintoma que, de certa forma torna-se um mecanismo erotizado (LACAN, 1958, p.13). Desejo que é constituído por uma energia psíquica que, situa a noção de libido. (LACAN, 1958, p. 14)

arquitetura primitiva como algo organizado em torno de um vazio. A pintura é um trabalho ao qual se presta serviço à arquitetura. Também é algo que se organiza em torno de um vazio; no entanto, de acordo com Lacan (1959-60/2008), a pintura tenta reencontrar o vazio sagrado da arquitetura e dentro deste processo de trabalho nasce a perspectiva.

No Seminário, *livro 7*, Lacan (1959-60/2008) se refere aos artistas como sujeitos que manuseiam o espaço de uma forma singular em relação à perspectiva convencional da matemática. “Os artistas utilizam a descoberta das propriedades das linhas para fazer ressurgir alguma coisa que esteja justamente lá onde não se sabe mais para onde se virar – ou seja, exatamente, um lugar nenhum” (p.166). Neste trecho, pode-se traçar este espaço referencial a uma zona que dá acesso à Coisa. A um lugar que nos fornece a sensação desta exterioridade íntima, ou seja, essa extimidade, que é a Coisa.

Freud, em seu *Entwurf* (Projeto), inseriu questionamentos que diziam de um lugar excluído do interior que, trata-se deste interior excluído, algo que se articula com o real da organização psíquica (LACAN, 1959-60/2008, p. 125). Em relação à Coisa, este lugar êxtimo, Lacan (1959-60/2008) aponta que: “A Coisa é extremamente difundida na história da arte” (p.164). O psicanalista exemplifica através da observação da pintura do quadro “Os Embaixadores” de Holbein, onde aos pés dos personagens será encontrado uma forma enigmática que, somente através de uma transposição óptica, é possível visualizar a caveira que ali está desenhada. Inclusive o quadro foi escolhido para ilustrar a capa do Seminário, *livro 11*.

Assim, trata-se de uma anamorfose, uma espécie de construção realizada de tal forma que, por transposição óptica, não é perceptível à primeira vista, sua imagem se torna compreensível ao trocar-se o posicionamento do olhar. O prazer disso é considerado ao ver surgir de forma inesperada uma imagem supostamente oculta. No entanto, o que seria a Coisa?

Primeiramente, é interessante retomar a teoria do princípio do prazer e da realidade. Quando nos reportamos a Freud e sua teoria, há um relato de uma realidade precária e sentimentos enganadores que norteiam o real. Ou seja, “Todo pensamento, por sua natureza, se exerce por vias inconscientes. [...] o pensamento se produz num campo que, na qualidade de campo inconsciente, deve ser, de preferência, situado como submetido a ele” (LACAN, 1959-60/2008, p.44). Logo o pensamento está submetido ao princípio de prazer. No entanto, o princípio de realidade deve nortear o sujeito a uma ação possível.

A Coisa ou *Das Ding* é absolutamente outra, situando-se em outro lugar. Freud fala de um objetivo primeiro e imediato da prova da realidade, que não é o de encontrar, através da

percepção real, um objeto que corresponda ao representado, mas, de fato, reencontrá-lo, convencer-se de que este objeto ainda está no presente (LACAN, 1959/2008, p.67). Este objeto da satisfação está perdido; entretanto, o sujeito faz uso da fantasia para suplantar esta ausência.

Os conteúdos inconscientes correspondem ao princípio do prazer e o discurso refletido<sup>12</sup>, conteúdos conscientes e pré-conscientes pertencem ao campo do princípio da realidade. Na medida em que o princípio do prazer domina os processos de pensamentos, estamos na esfera do inconsciente. Freud nos coloca esta oposição entre um princípio e outro que nos traz uma problemática e não tem a pretensão de adequar a realidade a um bem qualquer. Lacan (1959-60/2008) resgata uma citação de Freud em que relata em seu texto do “Mal-estar na civilização” sobre a imersão do sujeito na cultura: “[...] a cultura e a civilidade pedem demais do sujeito” (p.46).

A arte revela-se uma potente ferramenta no que tange aos dispositivos de criação, proporcionando uma suposta reformulação da realidade que, de alguma maneira, possibilita acomodar as percepções do exterior em relação à realidade psíquica. Embora atravessada pela cultura, possibilita, muitas vezes, uma transformação dos signos e uma ressignificação subjetiva amparada pelo processo criativo.

No que se refere a ressignificar conteúdos psíquicos ou filtrar percepções da realidade, a sublimação possui um papel significativo neste cenário. Freud trata a sublimação como algo da ordem da satisfação do *Trieb*, que se denomina como pulsões. A sublimação se difere da substituição significativa que se encontra em torno da ordem do sintoma, que é o retorno do recalado (LACAN, 1959-60/2008, p.135).

Em relação ao discurso psicanalítico, Lacan (1960/2010), através do texto filosófico “Um comentário sobre O Banquete de Platão”, verifica que pode ser apreendido conteúdos sobre a dialética psicanalítica e os efeitos da transferência, assim como a diferença entre o amor e o amor transferencial. O autor também utiliza a arte para fazer analogias ao processo analítico nas sessões com pacientes, mencionando o teatro como forma avançada do que na antiguidade eram memórias construídas a partir de relatos de histórias passadas oralmente, uma vez que a escrita era algo de difícil acesso (LACAN, 2010). Introduce ainda outra dimensão da arte que faz um paralelo com a questão do amor, em que já não se trata especificamente da beleza nem

---

12 E Lacan (1959/2008) menciona sobre o sujeito em relação com os objetos, como sendo a mais importante questão envolvida aos sujeitos falantes, que permite se ver no discurso dos outros, uma revelação dos processos habitados efetivamente no seu próprio inconsciente. (p.45)

da tragédia na antiguidade, mas sim da necessidade de materializar a ficção. Assim, Lacan faz referência à filosofia platônica, que em alguma medida já introduzia vestígios dessa demanda.

Lacan cita o mito da caverna:

O que se exprime no mito da caverna, nós o vemos todos os dias, ilustrados por esses raios dançantes que vêm, sobre a tela, manifestar todos os nossos sentimentos em estado de sombras. E é realmente a esta dimensão que, na arte de nossos dias, pertencem, de modo mais eminente, a defesa e a ilustração do amor. (LACAN, 1960/2010, p.49)

Neste trecho do Seminário, *livro 8*, Lacan (1960/2010) faz uma analogia ao mito da caverna de Platão, referindo-se ao cinema como uma ferramenta ficcional para representar e até mesmo manifestar nossos sentimentos mais profundos, de forma plasmática e com uma dimensão elevada em alto grau de importância. Apesar do apelo à filosofia, Lacan discorre através dos mitos gregos e ainda avança pela literatura no que concerne aos atravessamentos para discutir os processos analíticos em torno do sujeito do inconsciente. “Como relatar o que vem a ser o Banquete? Não é cômodo, dado o estilo e os limites que nos são impostos por nosso lugar e nosso objeto, o qual não esqueçamos, é particularmente o da experiência analítica” (LACAN, 1960/2010, p.32). Lacan prossegue dizendo:

Para me fazer entender, direi inicialmente do *Banquete* que vamos torná-lo como, digamos, uma espécie de relato de sessões psicanalíticas. Com efeito, é algo dessa ordem que se trata. À medida que progride o diálogo, e que se sucedem as contribuições dos diferentes participantes desse simpósio, acontece alguma coisa que é o espocar sucessivo de cada um desses flashes pelo seu sucessor, e depois, no fim, o que nos é narrado como um fato bruto, até mesmo embaraçoso – a irrupção da vida ali dentro, [...]. E cabe a nós compreendermos o sentido que há em seu discurso. (LACAN, 1960/2010, p.41)

É interessante como Lacan nos fornece uma descrição do processo analítico nas sessões através do simpósio entre os intelectuais gregos da leitura do “Banquete de Platão”. O trecho acima retrata bem a analogia realizada em torno do discurso analítico e do que pode eclodir, de forma bruta e talvez constrangedora, tal qual a forma como o psicanalista escutará e devolverá aquilo que foi gerado em análise.

Ainda neste texto, Lacan (1960/2010) provoca uma reflexão que permite articular a função de sujeito do desejo e o objeto do desejo, quando se refere ao amante e ao amado. Sendo os personagens referenciais Alcibíades e Sócrates, ele traz uma analogia ao amor transferencial em uma análise que pode transformar algo quase engessado em outra coisa. “[...] mostrar como

o processo do que se desenrola no *Banquete* nos permite qualificar estas duas funções, o amante e o amado, com todo o rigor de que a experiência analítica é capaz” (p.50).

No que concerne ao desejo e à transferência no processo analítico, é fundamental considerar a posição do psicanalista diante do paciente como, para além de um lugar de saber, seja um espaço de interrogações e reflexões. Durante esse processo, o analista devolve ao analisando o que este traz em seu discurso, porém, faz uso de outras palavras para possibilitar uma nova escuta. A transferência do analisando em relação ao analista, assim como o desejo do analista, são elementos fundamentais para a eficácia das sessões no que se propõe. “A questão das relações entre desejo e isso diante do que ele se fixa já nos conduziu à noção do desejo enquanto desejo de outra coisa” (LACAN, 1960/2010, p.50).

Interessante realizar um paralelo entre a obra artística e o lugar que ocupa em relação ao apreciador da obra (espectador), bem como a perspectiva do artista enquanto criador. Existe um espaço para além da interpretação engessada, assim como para o lugar do psicanalista no processo analítico diante do paciente, sendo este um campo de questionamentos e reflexões. Através da interação com a obra artística, esta provoca efeitos que suscitam inúmeras interrogações, para além das interpretações. No entanto, a arte não está pautada no compromisso de estabilizar o psiquismo humano, tanto para quem a cria quanto para quem absorve, mas proporcionar uma atmosfera rica em torno das questões psíquicas.

### 1.3. Outras contribuições: As querelas em torno da arte e psicanálise

O artista não possui, necessariamente, um compromisso ético com a transmissão de suas obras em relação à saúde mental do espectador. Por outro lado, a psicanálise, apesar de não visar adequar o sujeito à sociedade, possui o compromisso ético de posicionar o sujeito em relação ao seu desejo. O artista utiliza ferramentas para expressar afetos em sua obra, sem necessariamente mediar seus efeitos com o público. Dessa forma, tais efeitos podem ser considerados como prejudiciais ou benéficos para quem consome arte.

É interessante observar que, a partir da modernidade, a arte começou a trabalhar com o incerto, o indefinido, o inacabado — ao mesmo tempo, evidenciou seus processos construtivos, desnudou seus meios físicos (suportes, materiais) e por outro lado, desmaterializou-se, desconstruiu-se e, sobretudo, escondeu-se. (CATTANI, 2022, p.44)

A arte moderna, por exemplo, surge com intenção de sacudir o sujeito em contraponto a uma estética clássica, desconstruindo paradigmas. Ela promove uma abertura com potencial de causar efeitos psíquicos no espectador durante a interação com a obra artística. Por outro lado, segundo Rivera (2018), existe uma grande importância na “afirmação de Lacan de que a fantasia é a obra de arte de uso interno do sujeito, e conclui que a arte ensina a psicanálise sobre a fantasia. Isso não significa, contudo, que arte e psicanálise se reflitam mutuamente em espelho” (p.140). Elas se tensionam no campo cultural a partir da arte contemporânea e a teoria lacaniana.

A arte, mais especificamente a arte contemporânea, muitas vezes bordea a Coisa e contribui para o desconforto, levando o sujeito a um lugar infamiliar. Como decorrência do encontro com o estranho, algumas obras de arte podem desencadear reações e críticas por parte da sociedade que por ela se vê atingida em seus valores, colocando em xeque o status quo. Nessa perspectiva, a obra tem por objetivo impactar constantemente pela provocação. Ela incita o sujeito *a cair no real*, ou seja, faz com que este experimente borderar o real de maneira peculiar. Tanto a arte como a psicanálise têm potencial para provocar o sujeito e posicioná-lo diante do infamiliar, porém não é garantido que esse efeito irá aparecer nem na clínica, nem quando o espectador contempla uma obra de arte — pode ser que esta não lhe provoque nada. As manifestações inconscientes são imprevisíveis, seja na clínica, seja na contemplação das obras, logo, os efeitos clínicos ou artísticos sempre variam conforme o caso a caso.

Além disso, é importante destacar que, na arte, as repercussões desse estado de “deparar-se com o infamiliar” não podem ser classificadas como necessariamente aquilo que fará bem ou mal para quem dela usufrui. Não há controle dos efeitos de uma experiência com a arte numa exposição livre, por exemplo. Da mesma forma, não há um controle absoluto em relação ao trabalho analítico, no que diz respeito a garantia de que todo o processo se desenvolva dentro do que se é esperado em relação à cura do paciente. Isso depende, em certa medida, de que o próprio consiga lidar com suas questões aflitivas e possa ressignificar sua existência.

Em relação à clínica da psicanálise, observa-se os parâmetros de uma suposta cura ou viabilização de uma ressignificação, em que seja estabelecido o mínimo de segurança para o paciente. Pode-se encontrar amparo através das técnicas da teoria psicanalítica, considerando a aplicação da ética do analista em relação ao tratamento. Todo esse aparato que norteia as diretrizes de uma análise está inserido nos estudos psicanalíticos, os quais, nesse contexto, se referem tanto aos estudos freudianos quanto aos lacanianos.

No retorno à arte e ao que este campo proporciona aos sujeitos, há uma diferença do que é arte para quem absorve (o público) e para quem cria, o artista. Essa perspectiva altera a vivência e diversifica os efeitos no que tange à experiência com a obra artística. De acordo com Falbo (2012), esta via de mão dupla está intimamente ligada à sublimação e seus destinos pulsionais em relação à implicação de valores, os quais se manifestam em duas vertentes: “a função subjetiva da obra para aquele que cria e a fruição de satisfação pelo público” (FALBO, 2012, p.112).

Ainda em Falbo (2012), o público de arte não é selecionado para uma obra específica que lhe proporciona prazer, mas sim a todos aqueles que possam se sentir afetados pela obra. Nesta reflexão é relevante ressaltar que a fruição em relação à experiência com a obra artística, tal como a estética freudiana descrita no texto *infamiliar*, diz da satisfação que foge aos limites traçados pelas sensações de prazer. Ou seja, está na ordem do *além do princípio do prazer*.

No que se refere a uma ideia de controle mais tangível nos encontros entre público e obra de arte, existem ferramentas para esta proposição, como as exposições mediadas que fornecem um contexto, em alguma medida mais seguro, para a experiência entre o público e a obra artística. Neste cenário, um mediador tem por função orientar a visita da exposição ao mesmo tempo em que relata a história tanto do artista quanto da proposta incitada pelas obras de arte. Desta forma, o mediador fornece uma interpretação para os espectadores e visitantes das obras expostas, além de um possível acolhimento em caso de questionamentos referentes à exposição.

Sem entrar em questões acerca da estrutura psíquica (neurose, psicose, perversão), notamos a partir de vários relatos e registros que os efeitos da arte podem ser anódinos, podendo também se vincular à angústia e à passagem ao ato — tanto para o artista como para aqueles que contemplam a obra. Focados naqueles que usufruem da arte, poderíamos discorrer sobre várias circunstâncias em que produções artísticas de diferentes modalidades produziram efeitos catastróficos.

Um exemplo disso foi a literatura de Goethe, em sua obra muito expressiva, publicada em 1776, *Os sofrimentos do jovem Werther*. Esta obra provocou um número significativo de suicídios entre jovens que a consumiram; este fenômeno foi denominado na época como “Efeito Werther”. No entanto, para o próprio autor, os efeitos desta produção artística lhe proporcionaram uma elaboração da perda do objeto idealizado e amado (ALMEIDA;

KOSOVSKI, 2019, p.235). Assim como a arte não é para todos, a psicanálise pode não ser para todos?

A arte pode trazer desconforto tanto para o público como para o próprio artista, a obra pode tangenciar o limite no que se refere à integridade e o potencial de ação do público na interação com ela. Um exemplo marcante é a artista performática Marina Abramovic em sua obra *Rhythm 0*, realizada em 1974. Nesta performance, Marina se colocou inteiramente à disposição dos espectadores, de maneira que o público poderia manipular uma série de objetos dispostos sobre uma mesa ao seu lado. Entre esses objetos estavam batom, perfume, arma, bala, vela, uma serra, um machado, agulhas, tesoura, mel, uvas, enxofre, totalizando 72 objetos sobre a mesa. Após seis horas de performance, em que a Marina foi coroada com espinhos, cortada, despida, limpa, inclusive ter tido a arma carregada apontada à sua cabeça, a performance foi interrompida em função da preocupação sobre sua vida (RIVERA, 2018).

Nesta performance de Marina (1974), a artista se dispunha como objeto de manuseio ao seu público, sendo, em ato, manifestados afetos os quais diversificaram de acordo com cada sujeito de ação em relação ao objeto, que no caso era a artista em cena. Este cenário levanta questões sobre a proposta da artista e sobre como o sujeito pode tornar-se agressivo diante da possibilidade de fazer o que quiser em relação ao outro que se oferece como objeto. Porém, tanto a arte quanto a psicanálise ocupam um lugar de funcionalidade importante no que se refere às indagações de valores e ideias instituídas socialmente. A arte cria espaço para uma abertura de possibilidades em que o novo e o velho dialogam e testam as diferenças subjetivas que se implicam nesse confronto (ALMEIDA; KOSOVSKI, 2019).

Lacan (2003), em “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”, marca a ideia de que a arte revela um saber que prescinde da psicanálise. O capítulo fala sobre um hiato entre arte e psicanálise, em que há um testemunho de que o uso da letra converge com os conteúdos inconscientes, e só. Nesta reflexão, se uma obra diz respeito a uma fantasia do criador, ela não comparece como um véu a ser desvelado, como um sonho, mas sim como um osso, um resíduo que não é passível de ser interpretado.

Em um fragmento clínico descrito pela psicanalista Marie-Hélène Brousse (2012), é apresentado um caso em que a criação passa pela idealização e, através do processo artístico, viabiliza um trabalho pela via do *sinthoma*.<sup>13</sup> O uso dessa grafia (*sinthoma*) refere-se ao fato de

---

<sup>13</sup> *Sinthoma* é uma maneira antiga de escrever o que posteriormente foi escrito *sintoma*. (LACAN, 2007, p. 11) Um modo de amarração para o que há de excesso em relação à pulsão, e assola no sujeito.

que a sublimação não se apresenta por uma solução, mas sim como uma possível amarração para sustentar o sujeito de forma eficiente. Ainda em Brousse, há uma citação interessante a respeito da atividade artística como função de recuperar o objeto e a análise sendo o lugar de separação deste mesmo objeto. Segundo ela:

Se afirmamos que a atividade criadora tem por função evitar a perda do objeto em benefício de sua recuperação por uma satisfação, para criar esse objeto é necessário, no entanto, separar-se dele. Apresento a hipótese de que o discurso sustentado em análise permite essa separação necessária. A recuperação se faz na atividade criadora. De maneira que, nesse caso, quanto mais avança o trabalho analítico, mais se nutre o processo criativo. (BROUSSE, 2012, p.28-29)

Através da visão da psicanalista, arte e psicanálise conversam e se complementam na dinâmica de um processo de construção subjetiva. À medida que o sujeito se afasta do objeto que revela um sintoma, possibilitam-se vias de acesso para a criação, seja uma via artística ou mesmo de uma nova posição subjetiva diante da sua questão, que a princípio surgia como queixa na demanda em sessões de análise.

Há outras maneiras da arte se apresentar à psicanálise, na literatura por exemplo, no texto *Joyce, e o Sintoma*, (2003) de Lacan. Nesta conferência, o psicanalista se utiliza de neologismos e de grafias pautadas unicamente pela fonética. Lacan cria uma série de palavras ou termos capazes de produzir efeitos sonoros diversos e precisos. A palavra *hescabelo* (S. K. belo) é usada ao longo do seu texto, sendo o S.K. belo é “aquilo que é condicionado no homem pelo fato de que ele vive no *ser* (= esvazia ser) enquanto tem ... seu corpo: só o tem aliás, a partir disso” (LACAN, 2003, p.561). Neste texto, Lacan faz menção a James Joyce, escritor e poeta irlandês e a sua forma ‘desforma’ de escrita.

Uma boa analogia a respeito do *hescabelo* seria: *Os vasos comunicantes*, de André Breton, obra literária em que se comportam um em relação a outro como uma rede, como canais comunicantes, preenchidos por um determinado líquido; que sem dúvida foi inspirada nos conceitos psicanalíticos (PEIXOTO; TORRES, 2020). A plasticidade em relação à pulsão torna relevante as possibilidades de sublimação e as maneiras de fruição do que excede no sujeito.

Surge ainda, desta conferência de Lacan sobre Joyce, a expressão *falasser* que virá reformular a questão do sujeito em relação ao inconsciente de Freud. “O inconsciente é um saber enquanto falado [...] A fala [...] define-se aí por ser o único lugar em que o ser tem um

sentido” (LACAN, 2003, p.561). O psicanalista recorre a Joyce para trazer uma forma extraordinária de lidar com o sintoma através da arte, em que o escritor se utiliza do neologismo e de assonâncias para sua criação literária. Joyce, sendo considerado poeta e com suas obras publicadas, conseguiu, embora lendo Freud, atestar o gozo próprio do sintoma mesmo sem realizar sessões de análise. Interessante citar um trecho que fala deste gozo através da *lalíngua*<sup>14</sup> — este fenômeno fonético que revela a inteligibilidade do escabelo<sup>15</sup>; Lacan diz:

A partir daí, a ironia do ininteligível é o escabelo de alguém que se torna mestre. Sou suficientemente mestre de *lalíngua*, da que é chamada francesa, para ter eu mesmo chegado a isso, o que é fascinante, por atestar o gozo próprio do sintoma. Gozo opaco, por excluir o sentido. (LACAN, 2003, p.566)

Referente a sublimação, esta pode não conduzir necessariamente à edificação de uma amarração em relação ao sintoma. Pode-se dizer que sublimação e *sinthoma* “são modos de abordar a arte em psicanálise que recortam questões clínicas diversas, no entanto, relacionadas” (FALBO, 2017, p.11). A sublimação não responde aos modos de amarração que propiciam uma estabilidade psíquica em relação ao sintoma. Pela via do *sinthoma*, a obra, como produção do sujeito, pode ter a função de enodamento para quem cria, oferecendo-lhe sustentação e tratamento para o excesso que o assola. “O erro que deixa o Imaginário desamarrado em Joyce seria, por exemplo, correspondente ao que há de ilegível em Joyce, de onde resultaria a dificuldade de evocar em nós alguma simpatia” (FALBO, 2017, p.11).

Desta maneira, conclui-se que a arte possui uma capacidade singular em proporcionar a fruição da pulsão, mas nem sempre se torna uma via para ressignificar questões psíquicas. No entanto, esta possibilidade existe ou não para o criador da obra artística. Já para o público, o que está em jogo é uma possível identificação. Isso pode abrir um espaço para ressignificação de conteúdos psíquicos, assim como abrir uma via para desencadear um surto psicótico. Vai depender do contexto e da dinâmica um a um, ou seja, da singularidade do sujeito espectador e do contexto o qual está inserido.

Cattani (2002) questiona a arte como um espaço de intertextualidade, no qual as repetições e releituras fazem-se necessárias para pensar os diferentes momentos e conotações

---

14 Lacan inventa *lalíngua* para circunscrever o gozo que fica marcado no corpo a partir do encontro com esta massa sonora que é constituída de significantes sozinhos, isolados, que não formam cadeia, não comunicam, não estabelecem laço com o Outro. *Lalíngua* só serve para gozar. (MAIA, 2021, ebp.org.br/sp)

15 Ao logo do texto Lacan usa três maneiras de escrever esta palavra: *hescabelo*, escabelo, S.K. belo.

das práticas artísticas. O aspecto da citação de outras obras na criação de uma obra, ou seja, a releitura ou uma criação a partir do já dito, pode ser analisado a posteriori e não a priori, no que tange à produção artística. As obras podem servir como exemplos para as teorias, no entanto, não as representam, mas sim as presentificam. Portanto, a própria psicanálise, assim como a filosofia, pode estar presente em uma obra artística. Pode-se interpretá-la através da lente de uma teoria, mas o artista não é responsável por esta interpretação, apenas fornece a criação como ato.

## 2. O Tempo e a Linguagem

### 2.1. Metapsicologia freudiana e o Inconsciente

Para iniciar este capítulo, introduzo uma amostra do prévio contexto histórico em que a psicanálise surgiu. No século XVII, já se presenciava o declínio do pensamento aristotélico, fundamentado em princípios causais para observar os fenômenos naturais e considerando a teologia. Naquele modelo, explicava-se “o fato de a fumaça subir porque seria de sua natureza buscar as partes altas, enquanto que uma pedra lançada para cima volta ao chão por ser esse o seu lugar natural” (HONDA, 2013, p.43). Ou seja, havia uma concepção de natureza essencial que explicava o funcionamento dos elementos como característica intrínseca, sem considerar devidamente interações complexas com outros elementos. A partir do físico Newton, um novo paradigma emergiu para explicar tais fenômenos: o discurso científico revestiu a realidade física com uma nova linguagem, o que para os falantes do idioma sensualista aristotélico, era quase incompreensível (HONDA, 2013).

No que tange à verdade que concerne à razão, a própria ciência moderna, embasada numa visão cartesiana, realiza um percurso em direção aos conteúdos subjetivos. A figura de Descartes já “se propunha a investigar os domínios da subjetividade” (ROZA, 2004, p.9). A subjetividade foi considerada um referencial central para acessar o conhecimento e a verdade. De acordo com os empiristas e racionalistas, a verdade habita a consciência. A partir de Descartes, a ideia de que o lugar da verdade se encontra nas experiências e na razão se consolidou.

Assim, a humanidade já vinha tentando se afastar do campo religioso e das explicações causais para trazer uma conotação científica tanto para os fenômenos naturais quanto à exploração da subjetividade e ao acesso a novos conhecimentos. No decorrer do desenvolvimento da ciência, especialmente na medicina, foram criados campos de estudo para explicar sintomas que afetavam a mente humana. Os médicos utilizavam métodos baseados na observação e nos experimentos realizados com os pacientes para investigar a causa desses sintomas corporais, de origem psíquica, que anteriormente eram explicados pelo discurso religioso dominante da época.

Segundo Roza (2004), a psicanálise surge com Freud, um médico formado dentro de um paradigma naturalista-organicista, dominante na segunda metade do século XIX, especialista em neuropatologia. Ao fazer da consciência um mero efeito do inconsciente, Freud

coloca a razão sob suspeita, considerando-a, em sua essência, farsante. A psicanálise opera uma ruptura com o saber de sua época e produz um lugar próprio. A produção do conceito do inconsciente provocou uma clivagem na subjetividade. A partir deste princípio, a subjetividade deixa de ser encarada como unitária (com base na razão) e passa a ser vista como uma realidade sistêmica, dividida entre Inconsciente e Consciente.

Em Honda (2013), afirma-se que o método dominante na medicina em que Freud foi educado era chamado de *anatomoclínico*, onde as patologias mentais (neuroses, histerias etc.) deveriam ser explicadas por perturbações e lesões neurais. Entretanto, Freud percebeu alterações nos pacientes que apresentavam paralisias, que não se fundamentaram na lógica médica organicista.

Freud desenvolve suas elaborações teóricas e vai começar a compreender esse tipo de sintoma [a paralisia na histeria] como o indício de que algo não vai bem na subjetividade do paciente. Subjetividade esta constituída por ideias ou representações – os restos das experiências – que formariam o sistema da memória de cada pessoa. Essas imagens mentais seriam ocupadas ou investidas por algum tipo de energia, inicialmente denominada *quantum* de afeto ou soma de excitação. Assim, a intensidade de uma lembrança teria a ver com a carga afetiva que a ocupa, sendo esta capaz de fluir no interior do sistema de memória, podendo ser condensada sobre uma única ideia, ou ser retirada de uma e deslocada para outra ideia ou mesmo convertida e transportada para as inervações corporais. (HONDA, 2013, p. 46)

A aplicação do método psicoterapêutico através do procedimento catártico, desenvolvido nos estudos sobre a histeria, possibilita que Josef Breuer (1905), obtenha resultados satisfatórios na terapia da sua paciente histérica *Ana O*. Através da sugestão de Breuer, Freud retomou esse procedimento em sua clínica por um período considerável. O método consiste em o paciente ser hipnotizável e se baseava na ampliação da consciência que sucede na hipnose. O objetivo era eliminar os sintomas, fazendo com que o paciente retornasse ao estado psíquico em que o sintoma se formou. No paciente hipnotizado afloravam-se sentimentos e lembranças que estavam ausentes da consciência, e sob intensas manifestações afetivas, o paciente tinha o sintoma superado. A experiência se dava:

Pela descarga do afeto até então "estrangulado", que ficou ligado às ações psíquicas reprimidas ("ab-reação"). Mas esse esquema simples de intervenção terapêutica se complicava quase sempre, pois se verificou que não era uma única impressão ("traumática") que participava da gênese do sintoma, mas, geralmente, toda uma série delas, de difícil apreensão. (FREUD, 1905/2016, p. 323)

As modificações que Freud introduziu no procedimento catártico de Breuer foram inicialmente mudanças na técnica; já havia renunciado à sugestão no método catártico, e o passo

seguinte foi abandonar a hipnose. Iniciou um processo em que ele tratava os pacientes da seguinte forma:

Faz com que se deitem comodamente, de costas, sobre um sofá, enquanto ele próprio fica sentado numa cadeira atrás deles, fora de sua visão. Não solicita que fechem os olhos e evita tocá-los, assim como qualquer outro procedimento que possa lembrar a hipnose. Portanto, uma sessão dessas transcorre como uma conversa entre duas pessoas igualmente despertas, sendo que uma delas se poupa de qualquer esforço muscular e qualquer impressão sensorial de que possam impedi-la de concentrar a atenção sobre a própria atividade psíquica. (FREUD, 1905/2016, p.323-324)

Em contrapartida, o psicanalista verificou que faltava a ampliação da consciência, que ocorria na hipnose, o qual não poderia surtir o efeito desejado para imersão nas lembranças e assim poder acessar o inconsciente. Recordações as quais poderiam ser realizadas e promover transformações dos sintomas e a liberação dos afetos. Freud, buscando um substituto satisfatório, encontrou nos pensamentos espontâneos e involuntários dos pacientes, geralmente vistos como importunos à solução para a questão colocada. Solicita que os pacientes se deixem levar por pensamentos e estejam como numa conversa em que pula de um assunto a outro. Ou seja, que falem o que lhes vêm à cabeça, mesmo que achem insignificante ou sem sentido e ainda que sejam pensamentos vergonhosos ou penosos, não deveriam excluí-los. Assim, denomina esta técnica como *associação livre* (FREUD, 1905-2016).

A teoria psicanalítica se apresenta como uma práxis que busca abordar o homem enquanto sujeito singular, mesmo reconhecendo a clivagem existente e inexorável a que este é submetido. Anteriormente o lugar de escuta era destinado aos locais religiosos, onde se ouviam confissões de pecados e se oferecia perdão. Em contrapartida, a psicanálise, com uma configuração oposta, possibilita outro espaço para esse dizer do sujeito, permitindo que ele fale de seu desejo sem premissas morais. “Epistemologicamente, [a psicanálise] não se encontra em continuidade com saber algum, apesar de arqueologicamente estar ligada a todo um conjunto de saberes sobre o homem, que se formou a partir do século XIX” (ROZA, 2004, p.22).

O sujeito, enquanto ‘sujeito da verdade’, não se aplica na questão psicanalítica, que destaca o lugar da singularidade. A psicanálise ressalta a verdade do sujeito e questiona o desejo que o racionalismo recusou. Sendo assim, a existência do inconsciente assume um papel importantíssimo, sendo o elemento essencial da psicanálise.

## 2.2. O Eu e o Isso em Freud

Freud (1915) justifica a existência do inconsciente argumentando que há muitas lacunas na consciência, as quais ele verifica na prática clínica. Além disso, observa ações que não se fundamentam na consciência, pensamentos espontâneos cuja origem se desconhece, e ainda os fenômenos como sonhos, atos falhos e as próprias neuroses, que são desconexos e incompressíveis quando considerado apenas a análise da consciência. “Na psicanálise só nos resta declarar os processos anímicos em si como inconscientes e comparar sua percepção pela consciência à percepção do mundo externo pelos órgãos dos sentidos” (FREUD, 1915/2010, p.80).

Ao estudar o inconsciente, Freud (1915/2010) percebe a existência de lembranças latentes e que alguns atos inconscientes podem tornar-se conscientes. Ele descreve as três instâncias psíquicas da seguinte forma:

Um ato psíquico passa geralmente por duas fases em relação ao seu estado, entre as quais se coloca uma espécie de exame (censura). Na primeira fase ele é inconsciente e pertence ao sistema Ics; se no exame ele é rejeitado pela censura, não consegue passar para a segunda fase; então ele é “reprimido” e tem que permanecer inconsciente. Saindo-se bem no exame, porém, ele entra na segunda fase e participa do segundo sistema, a que denominamos sistema Cs. Mas essa participação não chega a determinar inequivocamente a sua relação com a consciência. Ela ainda não é consciente, mas capaz de consciência (na expressão de J. Breuer), isto é, pode então, dadas certas condições, tornar-se objeto da consciência sem maior resistência. Tendo em vista essa capacidade de 81/225 consciência, chamamos o sistema Cs também de “pré-consciente”. Se ocorrer que também o tornar-se consciente do pré-consciente seja codeterminado por uma certa censura, então discriminaremos de modo mais rigoroso os sistemas Pcs e Cs. Por enquanto basta ter em mente que o sistema Pcs partilha as propriedades do sistema Cs e que a censura rigorosa cumpre seu papel na passagem do Ics para o Pcs. (FREUD, 1915/2010, p.81-82)

A psicanálise, ao admitir a existência dessas instâncias, distancia-se da psicologia descritiva da consciência não apenas pela concepção dos processos anímicos, mas também pela origem de determinados sintomas, que não provêm do sistema orgânico, tal como de comportamentos adquiridos, mas sim de conteúdos inconscientes. Além disso, pretende considerar a topologia do psiquismo, entendendo que cada sistema possui uma dinâmica específica. Freud (1915/2010) esclarece que, em relação à topologia, a psicanálise não se preocupa com a anatomia, mas sim com a esfera psíquica e seu funcionamento, assim como seu desenvolvimento.

Segundo Freud (1915/2010) “o inconsciente consiste em representantes instintuais que

necessitam descarregar seu investimento, de impulsos de desejo, (...) e esses impulsos não contradizem outros, mas concorrem para um objetivo intermediário.” (p. 93) É importante ressaltar que o inconsciente mantém uma relação com o pré-consciente: ele é suscetível aos influxos da vida e tanto influencia quanto é influenciado por ele.

A distinção entre consciente (Cs) e inconsciente (Ics) no psiquismo humano é a premissa básica da psicanálise e o que permite desenvolver estudos a respeito dos processos patológicos da vida psíquica. Segundo a primeira tópica freudiana, o estado de consciência é uma expressão descritiva que evoca a percepção imediata e segura. Trata-se de um estado momentâneo, quando se está consciente de uma ideia agora, por exemplo, e num momento seguinte pode não estar mais. Pode-se dizer, portanto, que a ideia estava latente antes de tornar-se consciente. Esse estado latente coincide com o pré-consciente (Pcs) que pode vir a tornar-se consciente (FREUD, 1923/2011, p.16).

Ainda em Freud (1923), a teoria psicanalítica descreve processos psíquicos poderosos que geram um fator quantitativo, portanto econômico, provocando efeitos tanto no corpo quanto nos pensamentos. Um exemplo de tal fenômeno é uma ideia que não pode se tornar consciente porque uma certa força se opõe a isso.

Essa teoria torna-se irrefutável por terem sido encontrados, na técnica psicanalítica, meios com os quais se podem cancelar a força opositora e tornar conscientes as ideias em questão. Ao estado em que se achavam estas, [...] denominamos repressão, e dizemos que durante o trabalho analítico sentimos como resistência a força que provocou e manteve a repressão. (FREUD, 1923/2011, p.17)

Desta maneira, o conceito de inconsciente é construído a partir da teoria da repressão. Como Freud (1923/2011) afirma, “O reprimido é para o nós o protótipo do inconsciente” (p.17) A partir dos estudos freudianos, existem dois tipos de inconscientes: o que é latente e capaz de tornar-se consciente, e o reprimido, que em si não é capaz de chegar à consciência. De forma didática, essa distinção se materializa na separação entre pré-consciente (representado pelo ICS latente) e inconsciente.

Assim, forma-se uma ideia coerente de que há uma organização psíquica em que o Eu se liga a consciência e domina a descarga das excitações no mundo externo, pratica a censura nos sonhos, regula o comportamento diante das regras sociais da cultura em que está introduzido, entre outros processos aos quais se aplicam o Eu. “Na análise [...] [o sujeito] se defronta com a tarefa de abolir as resistências que o Eu manifesta em ocupar-se do reprimido.” (p. 20). Freud continua afirmando que “Suas associações falham quando devem aproximar-se

do reprimido. [...] Todo reprimido é Ics, mas nem todo Ics é também reprimido” (FREUD, 1923/2011, p. 22).

O inconsciente é uma instância psíquica parcialmente inacessível, enquanto o consciente é a instância psíquica em que existe acessibilidade aos pensamentos em momentos específicos. O Cs. responde ao mundo externo diante de percepções e sensações de fora e de dentro do aparelho psíquico. Quanto à resistência descrita por Freud, essa força opositora a uma ideia que foi afastada da consciência é análoga a um mecanismo de defesa, em certa medida, do aparelho psíquico em relação ao afeto que gerou desequilíbrio neste aparelho, produzindo um excesso de energia ou carga de afeto que causa sofrimento.

Freud encontra uma dificuldade para explicar o deslocamento de energia psíquica em relação à ação, no que tange à ideia espacial do aparelho psíquico. Sob uma visão topológica, por meio dos pensamentos, a energia é deslocada para realização de uma ação e, através deste circuito, produz-se a consciência, ou os processos de pensamento se dirigem a ela. Freud conclui que ambas as ideias são impensáveis, devendo haver uma terceira ainda a ser desenvolvida (FREUD, 1923/2011). Em seus estudos, Lacan (1962/2003) utiliza a topologia como recurso para mostrar esses espaços que constituem o aparelho psíquico e o circuito pulsional ali inserido. No próximo capítulo, apresentaremos uma introdução do que seria tal estudo.

Ainda sobre as instâncias inconsciente e consciente, temos o pré-consciente (Pcs) que é um certo campo intermediário entre estes polos (Ics e Cs). A diferença entre uma ideia Ics e um pensamento baseia-se na ligação com as representações verbais, que este último consegue estabelecer, ainda que parcialmente. Logo, um conteúdo se torna pré-consciente pela junção às representações verbais. De acordo com Freud (1923):

Os resíduos verbais derivam essencialmente de percepções acústicas, de modo que ao sistema Pcs é dada como uma origem sensorial especial. Pode-se inicialmente ignorar os componentes visuais da representação verbal como secundários. (...) A palavra é, afinal, o resíduo mnemônico da palavra ouvida. (FREUD, 1923/2011, p. 25)

Entretanto, existem sujeitos privilegiados em relação às memórias visuais em que os resíduos mnemônicos ópticos são relevantes, sendo possível o retorno destes últimos através dos elementos visuais. Um exemplo são os estudos dos sonhos e as fantasias pré-conscientes. Pensar em imagens é uma forma antiga, filogenética e está mais próxima do inconsciente do que o pensar em palavras, em razão do sistema nervoso ter se desenvolvido a partir dos

estímulos sensoriais que posteriormente darão lugar aos traços mnêmicos (FREUD, 1923/2011). É interessante trazer uma perspectiva em relação à arte no que tange o trabalho com imagens, pinturas, desenhos, esculturas, por exemplo. Todas essas técnicas ou expressões artísticas descartam ou secundarizam a necessidade de palavras, ou seja, de uma representação verbal para expressar algo. Estariam, então, estas impressões artísticas mais próximas do inconsciente?

Freud (1923) continua seus estudos em relação às instâncias psíquicas e verifica que as sensações e percepções são elementos fundamentais para construção de traços mnemônicos. O psicanalista observa que as percepções internas trazem, simultaneamente, sensações diversas originadas de camadas profundas do aparelho psíquico. Essas percepções, além de serem pouco conhecidas, são chamadas de pluriloculares, pois podem vir de múltiplos lugares do corpo somático e psíquico, o que faz com que possuam qualidades diversas. As expressões artísticas, por sua vez, podem viabilizar aproximações com o ‘mais primitivo do *ser*’, considerando seu fator filogenético.

Nesta perspectiva, há uma via de transmissão pelo artista através desse corpo, sem passar necessariamente pelo verbo. Ou seja, algo dessas sensações e percepções do artista seriam transmitidas através da obra, constituindo um traço, uma marca, um detalhe que o espectador, por sua vez, poderia perceber ou sentir. Assim, ocorre uma transmissão através desse corpo pulsional associado à expressão artística que, na medida do possível, desloca uma mensagem sem verbo, apenas sentida e, quem sabe, entendida.

Quanto ao valor atribuído às instâncias psíquicas, é relevante destacar que existe uma concepção equivocada do inconsciente apenas como sendo uma instância das paixões, a qual deve ser contida a todo custo por não ser considerada um campo elevado em relação a valores morais, por exemplo. No entanto, nas análises freudianas, surgiram casos nos quais a autocrítica e a consciência moral, ou seja, ações psíquicas altamente valorizadas, são inconscientes e produzem efeitos importantes, que fazem surgir termos como sentimentos de culpa inconscientes e sonhos que apresentam soluções práticas que demandavam atenção na vigília.

Assim, conforme Freud (1923/2011) coloca: “Não somente as coisas mais fundas do Eu, também as mais altas podem ser inconscientes. [...] O Eu consciente [...] é sobretudo um Eu do corpo” (p.34). O que o psicanalista pretendeu ressaltar ao mencionar o “Eu do corpo”? Segundo o autor, o Eu conflui com o *Isso* em alguma medida, sendo-lhe permitido ao controle

dos acessos à motilidade<sup>16</sup>, e se apresenta como uma projeção de uma superfície. Desta forma, considera-se o consciente como uma instância psíquica ligada diretamente ao externo do sujeito, desempenhando uma função análoga à mediação entre o fora e o dentro. Não se pode separar o inconsciente do resto do corpo, como se estivesse especificamente fixado em um compartimento do aparelho psíquico.

Através da segunda tópica freudiana, apresenta-se uma diferenciação entre as instâncias psíquicas, abrangendo um campo que possui uma relação menos estreita com a consciência. Refere-se ao *ideal do Eu* ou *Super Eu*, que consiste na introjeção das identificações e escolhas de seus objetos parciais pertencentes ao primeiro período sexual e relativos aos pais do sujeito. O *Super Eu* é constituído tanto pelos resíduos das primeiras escolhas objetais do *Isso* (inconsciente) quanto por uma enérgica formação reativa a estas escolhas. De acordo com Freud (1923):

Sem dúvida, e é este o algo elevado, o ideal do Eu ou Super-eu, o representante de nossa relação com os pais. Quando pequenos nós conhecemos, admiramos, tememos estes seres elevados; depois os acolhemos dentro de nós. (FREUD, 1923/2011, p.45)

A instância do Super Eu representa o mais elevado no que tange a valores no ser humano. Porém, há uma dificuldade em alcançar este ideal do Eu, devido aos anseios da consciência e aos impulsos do *Isso*. Essa tensão entre as proibições e desejos é proveniente das vivências do sujeito no mundo. A energia investida originada do *Isso*, retorna ao Ideal do Eu, operando de forma reativa. Freud prossegue em sua afirmativa:

A luta que já se deu nas camadas mais profundas, e que não chegou ao fim mediante rápida sublimação e identificação, prossegue numa região mais elevada, como na pintura de Kaulbach<sup>17</sup> sobre a batalha dos Hunos. (FREUD, 1923/2011, p. 49)

A religião reforça a ideia de obediência moral baseada na fundamentação patriarcal, fazendo referências aos valores parentais e atribuindo uma parcela de sentimento de culpa à falta de dever cumprido pelo sujeito, considerado filho do Pai celestial, a quem deve seguir os

---

16A motilidade é controlada pelo sistema nervoso, que envia sinais elétricos para os músculos e órgãos, estimulando sua contração e relaxamento. Esses sinais são transmitidos através de neurônios motores, que são responsáveis por levar a informação do cérebro até os músculos e órgãos. Fonte: soescola.com

17 Kaulbach pintor alemão, desenvolveu, seguindo o exemplo dos mestres medievais, a arte da pintura mural e monumental, a que juntou a arquitetura e a pintura, e mostrou uma criatividade fértil e uma variedade de recursos, praticamente desconhecida desde os dias de Rafael e Michelangelo. Fonte: wikipedia.org

seus exemplos de mais alto grau de elevação. A arte, assim como a ciência, por sua vez, são formas de sublimar os conflitos internos do sujeito em relação aos impulsos do *Isso* que se afastam das ditas boas condutas morais e sociais.

### 2.3 A linguística de Saussure e a Instância da Letra em Lacan

Freud, embora não dispusesse dos recursos da linguística, já compreendia o inconsciente em termos de linguagem. Lacan, utilizando ferramentas teóricas de Saussure e Jakobson, aprofundou a concepção freudiana. Pode-se afirmar que as formações do inconsciente (o sonho, o chiste, o lapso) e os sintomas neuróticos são articulações envolvendo significantes. Os mecanismos de elaboração onírica seguem o mesmo processo das figuras estilísticas<sup>18</sup>. Com base tanto no inconsciente quanto na ordem social, a linguagem fornece o fio condutor entre eles (CASTRO, 2009).

A linguagem interpela o sujeito desde antes do seu nascimento, já a começar pelo próprio nome que lhe é fornecido. A letra, por sua vez, é uma inscrição que funda as estruturas elementares da cultura uma vez que se designa como ferramenta necessária ao discurso através da linguagem. Com a linguística, a linguagem conquista seu lugar na ciência, de modo que sustenta um “algoritmo que a funda: S/s — significante sobre significado”. Sendo que o signo é atribuído ao linguista Ferdinand Saussure (LACAN, 1998, p.498-500) e diz respeito a uma representação da letra. Entretanto, através da experiência analítica, em que todas as coisas são fruto de um dizer, se faz necessário outra abordagem em relação aos signos. Em Lacan:

O signo perde sua relação fundamental com o referente e passa a ganhar valor dentro do sistema de signos da língua. Lacan renomeia o signo saussuriano, formaliza e reduz: um significante só tem significado no pareamento com outro, só tem sentido na estrutura, em uma relação que escreveu: S1-S2. (VIEIRA, 2009, s.p.)

Na teoria linguística saussuriana, a linguagem é a estrutura abstrata que comporta todas as línguas, e a língua o terreno que corporifica a linguagem. A língua é o produto social da ciência da linguagem e um conjunto de acordos necessários, adotados pela sociedade, para permitir o exercício da língua nos indivíduos. Saussure apoia-se no conceito de “linguagem articulada”, atribuindo à língua a massa dos falantes diacronicamente, em cada cultura, e sendo

---

<sup>18</sup> Figuras estilísticas são variações da língua e a sua utilização, incluindo o uso estético da linguagem e as suas diferentes aplicações dependendo do contexto. Fonte: pt.wikipedia.org

atravessada por intervenções dos sujeitos, assim como modificadas pelas demandas de novas configurações sociais (KEHL, 2016).

Para Saussure, a fala é viva; é ela que faz evoluir a vida, sendo móvel e relacional. As manifestações da fala são singulares e dependem da vontade dos falantes. No entanto, as práticas falantes são sempre estruturadas pela linguagem. Os falantes, sendo seres da história, são atravessados pela língua e capazes de fazê-la matéria plástica, de acordo com as necessidades (KEHL, 2016).

Na concepção do linguista Saussure (2006), a linguagem possui dois fatores representativos: a língua e a fala. Ele define “a língua um conjunto de hábitos linguísticos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender” (p.92). A língua, neste contexto, se apresenta como abstrato considerando apenas o aspecto individual. É necessária uma massa falante para que haja a língua, pois ela não existe fora do ato social, em razão de ser um fenômeno semiológico.

Saussure (2006) constrói um esquema levando em consideração a realidade temporal sobre o processo linguístico, afirmando que: “fora do tempo, a realidade linguística não é completa e nenhuma conclusão se faz possível” [na articulação entre língua e a massa falante]. (2006, p.92) No primeiro esquema de Saussure a língua submetida ao tempo recebe efeitos pela atuação das forças sociais, deslocando-se num processo contínuo que anula sua liberdade. Esta continuidade implica necessariamente na alteração das relações humanas.

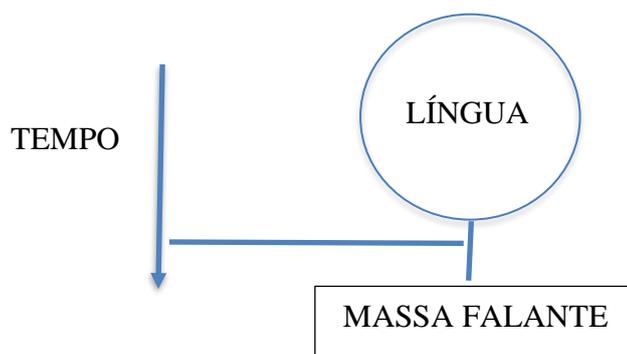


Figura 1: Esquema de Saussure

Fonte: Saussure. Curso de linguística Geral. 2006, p.93.

Nesta ciência da linguagem, o tema está ligado à posição primordial do significante e do significado, como ordens distintas e separadas por uma barreira denominada significação. E nenhuma significação se sustenta sem se remeter a outra significação. Sendo assim, um significante precisa responder a uma significação qualquer, pois a função do significante só

pode revelar uma estrutura de significantes nesta transferência. Há um deslizamento de significantes na presentificação da letra, em uma ordem fechada que, de maneira topológica, se expressa como cadeia de significantes (LACAN, 1957/1998).

Para alcançar a significação, é necessário que na cadeia dos significantes haja um *ponto de basta* (ponto de estofo) em que somente após esse ponto (corte), onde os significantes se amarram, o significado se tornará acessível ao ouvinte. Lacan faz uso da linguística saussuriana para, em alguma medida, validar cientificamente a psicanálise, inspirando-se nos conceitos de “língua, fala, signo, significante, significado, entre outros” (VICENZI, 2009, p. 33). Apesar disso, o objeto de estudo da linguística difere do objeto da psicanálise no que se refere à linguagem. De acordo ainda com Vicenzi (2009):

A teoria de Saussure se funda na distinção entre *língua e fala*; a primeira considerada como um sistema abstrato e independente do fenômeno da *fala*.; e está entendida como uma realização individual e concreta. [...] Lacan privilegia a fala '*parole*'. (VICENZI, 2009, p. 36)

Lacan privilegia a fala (*parole*) em vez da língua (*langue*), considerando-a um instrumento crucial para viabilizar uma possível cura na psicanálise. Para o psicanalista, o significante sempre se antecipa ao sentido, desdobrando-se para além da sua dimensão. Ele cita Saussure para enfatizar que, na cadeia dos significantes, “impõem-se, portanto, a noção de um deslizamento incessante do significado sob o significante” (LACAN, 1957/1998, p.506). Na cadeia do discurso, observa-se uma linearidade e conformidade na emissão da voz, orientada no tempo, análoga à escrita. No entanto, não é suficiente para revelar a polifonia que existe entre a intenção do dizer e o próprio dizer, assim como as várias vozes que os poetas se apropriam e recriam em suas poesias.

Em relação à linguagem e os efeitos do discurso, a *metonímia* e a *metáfora* são elementos da figura de linguagem que, na cadeia de significantes, propiciam o discurso tanto da ironia quanto a apresentação do sentido às avessas, onde o sentido se produz no não-senso. Porém, no que tange aos obstáculos que o sujeito humano encontra no seio da cultura e da civilização, não seriam estas figuras de linguagem um meio de contornar a censura social? (LACAN, 1957/1998). Lacan faz uso da metáfora e da metonímia que retira dos estudos do linguista Jakobson.

Para Lacan, ao contrário de Jakobson, não há metáfora sem metonímia e vice-versa. Toda metonímia é efeito de uma operação metafórica interrompida por ação do recalque, assim como toda metáfora é efeito de uma operação metonímica. Essa sobredeterminação se sustenta na produção de uma metáfora inaugural, que é a base,

o suporte, dessas duas técnicas do significante, que são a metáfora e a metonímia. (FERREIRA, 2002, p. 119)

Segundo Lacan (1957/1998), a descoberta de Freud em relação à hiância no homem, ao que se refere à heteronomia<sup>19</sup> radical, trata-se de uma desonestidade intrínseca quanto ao empenho do homem em manter uma máscara social. Pode-se questionar: “Qual é, pois, esse outro a quem sou mais apegado do que a mim, já que, no seio mais consentido de minha identidade comigo mesmo, é ele que me agita?” (LACAN, 1957/1998, p.528). Sua compreensão somente pode ser pelo desdobramento de si consigo mesmo em paralelo com o semelhante. Ou seja, “esse outro é o Outro (...) por minha mentira, como garante da verdade em que ela subsiste. (...) se observa que é com o aparecimento da linguagem que emerge a dimensão da verdade” (LACAN, 1998, p.529).

Ainda em Lacan (1957/1998) trazendo o ensino de Freud, é necessário revisar a frase considerada uma das balizas da filosofia ocidental: “Conhece-te a ti mesmo”. A partir daí, do mais profundo conhecimento, trata-se da questão de perceber suas próprias aberrações, fobias e fetiches, ao invés do personagem policiado. No que se trata do sintoma, Lacan diz entre muitos outros ditos:

Se o sintoma é uma metáfora, dizê-lo não é uma metáfora, nem tampouco dizer que o desejo do homem é uma metonímia. Porque o sintoma é uma metáfora, quer se queira ou não o dizer a si mesmo, e o desejo é uma metonímia, mesmo que o homem zombe disso. (LACAN, 1957/1998, p.532)

Conclui-se que o sintoma sendo uma metáfora, estabelece uma comparação implícita no efeito do sintoma com a causa pelo qual foi criado e resulta numa comunicação de sentido figurado do que se entende como o afeto que foi recalcado. Já o desejo, por sua vez, sendo uma metonímia é o substituto do que foi perdido (referência ao objeto perdido) para o sujeito do inconsciente. Para além da demanda, isso confere ao sujeito a parte pelo todo, fazendo do sujeito, em alguma medida, autônomo do Outro. Ou seja, confere ao Ser a possibilidade de Ser desejante, como sujeito que de alguma maneira, dá nova forma às inscrições a que fora submetido em relação ao Outro.

---

19 A palavra é formada do radical grego “hetero” que significa diferente, e “nomos” que significa lei, portanto, é a aceitação de normas que não são nossas, mas que reconhecemos como válidas para orientar a nossa consciência que vai discernir o valor moral de nossos atos. Fonte: [significados.com.br](http://significados.com.br)

## 2.4. O Tempo na psicanálise

Na relação entre a temporalidade e a construção do discurso analítico, o tempo é um elemento fundamental para pensar sobre questões que envolvem o acesso tanto à história do paciente quanto aos traumas que foram registrados à posteriori. Em termos práticos de análise, observa-se que a cronologia no discurso do paciente não se apresenta de forma linear. Apesar de Freud não ter escrito nenhum texto especificamente sobre o tempo do inconsciente, percebe-se que existe uma atemporalidade em relação a este ao observar o discurso do sujeito na clínica (PIMENTA, 2014).

Segundo Freud (1908/2020), as relações de fantasia com o tempo são significativas no que tange ao trajeto do sujeito do inconsciente em relação ao seu desejo. As impressões diárias sobre a vida proporcionam produções fantasísticas, ou seja, referências imaginárias em relação aos objetos de desejo, os quais se tornam mutáveis à medida que o tempo passa. Freud analisa três momentos temporais da imaginação em curso com seus pacientes:

O trabalho psíquico se acopla a uma impressão atual, a uma oportunidade no presente, capaz de despertar um dos grandes desejos da pessoa; remonta a partir daí à lembrança de uma vivência antiga, na sua maioria uma vivência infantil, na qual aquele desejo foi realizado e cria então uma situação ligada ao futuro, que se apresenta como a realização daquele desejo, seja no sonho diurno ou na fantasia, que traz consigo os traços de sua gênese naquela oportunidade e na lembrança. Ou seja, passado, presente, futuro se alinham como um cordão percorrido pelo desejo. (FREUD, 1908/2020, p. 58)

Os sonhos noturnos também podem ser considerados como fantasias do sujeito do inconsciente, entendidos como desejos recalçados (FREUD, 1908/2020). Dessa forma, apresentam-se como cenas e imagens deformadas, conferindo uma atemporalidade e uma sensação de maior ou menor espaço de tempo, o que presta ao sonho uma impressão de ser curto ou longo. No entanto, na duração cronológica, ele se difere das impressões de tempo subjetivo que são sentidas durante o sonho. Além disso, a experiência onírica representa muitas vezes, além de reminiscências das ações diurnas, um cenário sem sentido lógico para o sujeito em estado consciente.

Lacan (1945/1998) no texto: “Tempo lógico e asserção de certeza antecipada”, se utiliza de um sofisma<sup>20</sup>, contado a ele por André Weiss, para trabalhar a questão da temporalidade como fruto de justaposições e inserções entre cadeias significantes. O estudo baseia-se em Freud e suas considerações acerca do processo de *Nachträglich*<sup>21</sup>, o que se considera uma temporalidade específica referente à anamnese, que é realizada nos primeiros atendimentos com o paciente na clínica freudiana, em que causaria a irrupção de eventos traumáticos. As inserções no discurso do paciente revelam uma organização simbólica capaz de criar, de maneira retroativa, o passado em direção ao porvir.

Em relação ao sofisma, trata-se de um teste realizado pelo diretor de um presídio em que três prisioneiros são escolhidos e informados de que realizarão um teste, em que precisarão construir uma resposta lógica e não probabilística para a questão apresentada, e como consequência do seu êxito serão libertados. Cinco discos foram mostrados aos prisioneiros, dois pretos e três brancos, sendo que, cada prisioneiro teria apenas um disco colado às suas costas. O primeiro que descobrisse sua própria cor poderia sair pela porta da prisão. Eles não poderiam se comunicar entre si, apenas se olharem.

No transcorrer da tarefa, depois de se terem observado por um tempo, os três prisioneiros se dirigem juntos para a saída e cada um, separadamente, conclui que é (tem nas costas o disco) branco, o que é realmente o caso, dizendo a mesma coisa: ‘Dado que meus companheiros eram (tinham nas costas discos) brancos, pensei que, se eu fosse preto, cada um deles poderia inferir disso o seguinte: ‘Se eu também fosse preto, o outro, devendo reconhecer imediatamente ser branco, teria saído imediatamente, portanto não sou preto’. E ambos teriam saído juntos, convencidos de serem brancos. Se não faziam nada, é porque eu era um branco como eles. Diante disso, encaminhei-me para a porta, para dar conhecer a minha conclusão.’ (PORGE, 1989, p.23 *apud* ARAÚJO, 2016, p.105)

A partir da escrita de Araújo (2016), observa-se a intenção de Lacan, **ao utilizar** o sofisma do prisioneiro, de causar repetição e a reprodução do tempo. O uso de um sofisma tem por finalidade trazer o tempo como um fenômeno circunstancial, em que os envolvidos têm um caráter ficcional, e se destacam as relações entre o tempo e a circunstância a partir do modo como as cadeias narrativas se inter-relacionam. Lacan ressalta três tempos observados no sofisma; o *tempo de ver*, quando os prisioneiros param e se olham; o *tempo de compreender*,

---

20 É um conceito filosófico que está relacionado com a lógica, a argumentação e os tipos de raciocínio. Trata-se de um erro, uma argumentação falsa que é cometida intencionalmente com o intuito de persuadir seu interlocutor. Assim, ele gera uma ilusão de verdade. (Fonte: significados.com)

21 Palavra alemã que traduzida em português significa: posterior - posteriormente. (Fonte: linguee.com.br)

quando os envolvidos no teste percebem uma diacronia<sup>22</sup>; e finalmente o *tempo de concluir*, em que chegaram às mesmas conclusões sobre a sua cor.

A asserção contida no resultado do raciocínio dos prisioneiros baseia-se na lógica em que se reúnem a sincronia e a diacronia de se antecipar na conclusão de sua resposta. Ou seja, na pressa de compreender, o sujeito se antecipa e se perde na conexão com os aspectos externos, em uma construção lógica subjetiva. “A concepção do tempo lógico contém a suposição de cada cadeia narrativa que ‘co-ordena’ aqueles que a partir dessa cadeia se situam, e isso a despeito do modo como esses seres queiram se situar” (ARAÚJO, 2016, p.107). Esta apresentação do tempo lógico em Lacan tem como principal finalidade marcar o modo como se transcorre o tempo no processo de análise. O tempo do inconsciente é outro, é atemporal, assim como sua lógica é outra, a que subverte a razão.

No que concerne à diferenciação dos três tempos descritos por Lacan, o *tempo de ver* é o instante do olhar, quando o sujeito percebe o objeto que está diante dele. Neste momento, a percepção está em jogo, e os sentidos captam os objetos. Assim, pode-se considerar outras maneiras de se perceber um objeto, não somente pela visão, mas também pelo olfato, tato e audição, por exemplo.

O *tempo de compreender* consiste na elaboração das informações percebidas pelos sentidos no estágio anterior (o de ver). Nesse momento, o objeto ganha uma significação; o sujeito interpreta de acordo com a contextualização e suas próprias referências, incorporando um sentido para que possa compreender o que observou.

No terceiro tempo, o *tempo de concluir*, o sujeito toma uma decisão com base na percepção e na interpretação realizadas anteriormente. Conclui-se então como verdade as informações coletadas durante o processo decorrente dos três estágios de tempo descritos acima.

Na arte, o tempo também é outro; a expressão artística não obedece à cronologia temporal, sendo o processo artístico essencialmente associado a uma dimensão que independe da realidade do criador. Podemos comparar o sofisma utilizado neste tópico com a arte do discurso, que, em alguma medida, nos remete a uma falsa verdade, ou seja, a uma ilusão.

---

22 Descrição de uma língua, partindo da sua história, tendo em conta suas alterações através do tempo. (Fonte: dicio.com.br)

## 2.5. Subversão e Desejo: a Arte Contemporânea

Lacan (1960/1998) aborda o desejo no texto “Subversão do Sujeito e a Dialética do Desejo”, discutindo como o circuito pulsional movimenta a demanda em relação ao desejo, o sujeito do inconsciente em relação ao Outro, além do desejo de saber e toda a complexidade que isso envolve. Mas esse saber é um que não comporta nenhum conhecimento, uma vez que está inscrito num discurso anterior à linguagem, que o sujeito desconhece.

Assim, antes mesmo de nascer, o sujeito já é falado, e a inscrição do desejo já se apresenta previamente à sua existência. O Outro é o provedor dos primeiros códigos a serem comunicados ao *ser* que virá a existir. Esse Outro ocupa um lugar de dominação, uma posição mestra. Como observou Lacan (1960/1998), “O dito primeiro decreta, legisla, sentencia, é oráculo, confere ao outro real sua obscura autoridade” (p. 822). Trata-se de uma potência dominadora que preenche a marca invisível que o sujeito recebe do significante, alienando-o na *identificação primeira*. Essa marca invisível denomina-se: traço unário.

A *identificação primordial*, na teoria psicanalítica, representa o primeiro registro de identificação com o Outro que marca suas impressões na constituição do sujeito. Ou seja, possui relação com o lugar em que este bebê ocupa o desejo do Outro e no cuidado administrado com ele, criam-se marcas através da linguagem e do manusear o corpo dele, satisfazendo suas necessidades, assim como mapeando esse corpo sensorialmente. Desta maneira, forma-se o ideal do eu. Conforme Lacan (1960/1998) afirma em relação ao traço unário: “Donde o próprio ego transcendental se vê relativizado, implicado como está no desconhecimento em que se inauguram as identificações do eu” (p.823), o sujeito se apoia no traço unário. Em Lacan (1962/2005), o traço unário é descrito como anterior ao sujeito, funcionando como a introdução primária de um significante, o mais simples. É a marca da simplicidade e da singularidade que se imprime no real.

A psicanálise nos demonstra, cita Lacan (1960/1998) através da teoria freudiana, que o desejo, em sua função mais natural — uma vez que dele depende a continuidade da espécie — submete o sujeito em sua instância e sua apropriação, especialmente no que tange aos traumas<sup>23</sup> do sujeito (p.826). Esse processo é visto como contingência, mas requer a participação de elementos estruturais, como acidentes e intervenções desarmônicas, imprevistos que deixam

---

23 Trauma como ideia de contingência.

restos indissolúveis na experiência e que intervêm nesses traumas, cuja incidência desarmônica afeta o sujeito. Esses resíduos, da ordem da pulsão, são elaborados por Freud em sua teoria da sexualidade e apontam uma fissura que não segue os padrões ditos como naturais.

O desejo se esboça na margem em que a demanda se rasga da necessidade: essa margem é a que a demanda, cujo apelo não pode ser incondicional senão em relação ao Outro, abre sob a forma da possível falha que a necessidade pode aí introduzir, por não haver satisfação universal (o que é chamado de angústia). (LACAN, 1960/1998, p.828)

A demanda refere-se aqui a uma busca no psíquico, marcada pelo desejo que interpela o Outro e retorna ao sujeito da demanda. Assim, a frase: ‘o que queres de mim’, é a pergunta introjetada no sujeito da demanda, que anseia por súplicas e declara seu pedido ao outro, num apelo impossível de ser satisfeito integralmente. Isso ocorre porque a única coisa que o sujeito não quer, é pagar o preço, ou seja, não quer dar nada. A necessidade, que corresponde a uma demanda fisiológica intrínseca ao sujeito e ligada à sua autopreservação como espécie, nada tem a ver com o desejo. Desta maneira, a angústia surge como resultado desta configuração, representando o afeto que diz a verdade.

O afeto[...] não é recalçado. Isso Freud diz como eu. Ele se desprende, fica à deriva. Podemos encontrá-lo deslocado, enlouquecido, invertido, metabolizado, mas ele não é recalçado. O que é recalçado são os significantes que o amarram. (LACAN, 1998/1962, p.23)

O desejo, segundo Lacan (1960/1998), é enquadrado pela fantasia. Em relação a função que sustenta o sujeito do inconsciente, raramente se observa o seu lugar de fala, quando ele sequer sabe o que realmente fala. Quando a *demanda* desaparece e o que resta é o corte, então emerge o sujeito do enunciado. Lacan afirma (1960/1998): “Seu enunciado iguala-se a sua significação” (p.833). Através da topologia, que será brevemente abordada mais adiante nesta pesquisa, pode-se verificar na cadeia de significantes esse ponto de basta que, no ato do corte, produz uma borda que harmoniza o deslizamento dos significantes e resulta em uma possível significação.

Na trama de significantes do sujeito desejanter, a articulação entre a pulsão e o objeto é inesgotável. Como descreve Lacan (1960/1998), a “delimitação da zona erógena que a pulsão isola do metabolismo da função [...] é obra de um corte que se beneficia do traço anatômico de uma margem ou uma borda: lábios, ânus, vagina, sulco peniano [etc.]” (p.832). Desta forma, a

pulsão rodeia esta borda e, em alguma medida, se apazigua no que tange à carga excessiva do transbordamento em relação aos afetos, que podem tornar-se patológicos.

No ato de criar um paralelo entre arte contemporânea e a dialética do desejo, no tocante ao que transborda na arte e o circuito pulsional na trama dos significantes, pode-se considerar uma espécie de excesso que provoca uma tensão, impulsionando o artista à criação. Através da arte contemporânea, se percebe mais nitidamente um bordeamento em torno do real que se apresenta constantemente em obras de artistas contemporâneos. Seja a princípio com ou sem causa, porém, muitas vezes acentuando uma crítica ao contexto civilizatório que cerca o sujeito humano. Esse sujeito que está inserido em sociedade e é regido pela cultura que o atravessa e o modifica diacronicamente.

A arte e a psicanálise possuem elementos de trabalho em comum, uma espécie de força que, sendo plástica, circula no aparelho psíquico. A instância psíquica se chama Inconsciente (Ics), e a pulsão é a força que pulsa no aparelho do sistema psíquico.

A arte não é discurso, é ato. A obra se elabora através de gestos, (...), processos, que não passam pelo verbal e não dependem deste. Seu instrumento é plástico (...) o que resulta é um objeto (...), independente de todo e qualquer discurso, inclusive do próprio artista. (CATTANI, 2002, p.37)

O artista pode descrever sua obra, explicando como a ideia surgiu e as técnicas utilizadas em seu processo artístico. No entanto, será impossível traduzi-la na sua totalidade através do verbo, do discurso. Há algo que escapa na passagem da presentificação ao verbo, em que restos cairão no meio do caminho. Como afirma Cattani (2002), “É por seu caráter ‘não-discursivo’ que a arte pode acolher uma pluralidade de discursos.” (p. 37)

A psicanálise possui uma dinâmica de trabalho com o sujeito do inconsciente em que o discurso é ferramenta para elaborar conteúdos traumáticos que causam sofrimento. No processo analítico, através das técnicas psicanalíticas, propicia-se um campo de ressignificação subjetiva, uma tentativa de lidar com o real que se apresenta. Por outro lado, a arte, em alguma medida, fornece um campo vasto para o sujeito construir saídas do encarceramento da cultura e da civilização, proporcionando uma abertura de possibilidades de expressões subjetivas em que o sujeito possa se encontrar ou se perder. Portanto, torna-se uma via perigosa, ainda que magnanimamente transformadora.

Uma obra é uma máquina de ressignificar, pois, como afirma Cattani (2002, p. 38): “significa além dos signos verbais, acolhe uma pluralidade de interpretações e vai além delas.”

A partir destas considerações, surge a reflexão sobre o lugar de pesquisa da psicanálise atravessada pela arte e o que a arte pode colher da psicanálise. Ambas se encontram e se distanciam em uma dança de passos largos de afetos e de espaços vazios: “A pesquisa em arte diferencia-se das pesquisas em outras áreas das Ciências Humanas na medida em que seu objeto não pode ser definido a priori; ele está em vir-a-ser e se construirá simultaneamente à elaboração metodológica” (CATTANI, 2002, p.40).

### 3. Lygia Clark

Artista contemporânea do neoconcretismo, Lygia Clark nasceu em 1920 em Belo Horizonte. Iniciou seus trabalhos como pintora e escultora, para depois mergulhar em outras experiências que permeiam tanto a arte quanto o psiquismo humano. Durante sua vida e obra, Clark recebeu admiração e incentivo de importantes críticos de arte, como Ferreira Gullar (1930-2016) e Mário Pedrosa (1900-1981). Participou da primeira exposição nacional de arte concreta (1956-57) e em 1959 foi signatária do *Manifesto Neoconcreto*. Suas obras estão presentes em coleções públicas e privadas de relevância (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001).

O período neoconcreto, que surgiu no final da década de 50, reflete uma necessidade de expressar a complexa realidade do homem moderno. O movimento rejeita a atitude cientificista e positivista nas relações com a arte, resgatando o problema da expressão influenciado pelas novas dimensões propostas pelo contexto turbulento em que os artistas estavam imersos. Os neoconcretistas buscavam trabalhar com os afetos, promovendo uma participação subjetiva com a arte através de elementos sensoriais (DUNN, 2008).

Clark articulou ideias de vanguarda inspiradas no construtivismo europeu com movimentos da América Latina, resultando em proposições similares no Brasil. O diferencial de Clark na linguagem artística reside justamente na visão neoconcretista da arte como uma ‘proposta’ que é casual, especulativa e busca interagir com a sociedade como um todo. Essas propostas são efêmeras e temporais, focadas no instante, no aqui e agora. Após 1964, quando Clark escreveu sobre o movimento neoconcreto, suas propostas vinculadas ao neoconcretismo foram submersas em um contexto de repressão política e violência sancionada pelo Estado durante a ditadura militar, além de uma censura generalizada e reforçada pelo regime. (DUNN, 2008).

A arte moderna convoca o sujeito a se reconstruir, considerando-o um sujeito dividido e assujeitado a um espaço instável, até mesmo vertiginoso, ao qual ele próprio quase cai. Esta proposta, trazida pela arte modernista, é análoga à proposta da psicanálise, que trata das mesmas questões no pensamento laciano (RIVERA, 2008).

No que tange ao encontro de Clark com a psicanálise, por volta da década de 50, a artista sofreu forte influência do psicanalista Freud e do filósofo existencialista Merleau-Ponty. No entanto, foi mais precisamente na década de 70, quando usa uma expressão ‘Fantasmática do

corpo’, que Clark realiza uma torção da psicanálise em prol de proposições poéticas (RIVERA, 2008, p. 229). Assim, parece que essa torção que a proposição clarkiana realiza, remete, em alguma medida, a proposta lacaniana de representação espaço-temporal, quanto ao sujeito do inconsciente, em uma versão artística e interativa. A experiência estética insere uma fantasmática singular, onde cada proposição é única, realizada pelo participante da obra. A arte convida o sujeito a se transformar de maneira poética (RIVERA, 2021).

No que se refere à ‘Fantasmática do corpo’, trata-se da imagem corporal do ponto de vista do ego no acesso à experiência do encontro com a alteridade variável, através da liberação do corpo vibrátil (ROLNIK, 2015). Essa abordagem envolve uma espécie de costura do corpo, em que a ideia de uma fragmentação corpórea se faz necessária para uma reconstrução possível, capaz de promover, em alguma medida, a transformação significativa no sujeito.

Interessa a artista a fantasia que o participante da experiência constrói no contato com o objeto sensorial. Para Clark, essas fantasias são entendidas como narrativas corporais. Segundo Rolnik (2015), Clark recorre à psicanálise, pois era um discurso legitimado naquele período da década de 70, principalmente na França, em que se estabeleceu por longo período, para se reportar ao trabalho com a subjetividade.

Clark chegou a vivenciar sessões de análise tanto no Rio de Janeiro quanto em Paris, com o psicanalista francês Pierre Fédida. Neste período, de 1972 a 1974, a psicanálise torna-se predominante no Brasil. A complexa relação da artista com a teoria psicanalítica merece um estudo aprofundado, necessitaria de um apanhado histórico extenso que, se tornou inviável devido ao espírito da época, marcado pela valorização do corpo e pelo surgimento de práticas terapêuticas grupais e fronteiriças (RIVERA, 2021).

É importante destacar que, na época, os psicanalistas não se interessavam pelo processo artístico de Clark, tampouco os críticos de arte acompanhavam sua virada de trabalho. Entre afetos e desafetos no seu contexto profissional, a artista considerava seu trabalho mais terapêutico do que artístico, enfatizando as vivências sensoriais com seus clientes e suas obras.

Nos encontros e desencontros com a psicanálise, Clark empreendeu uma busca espacial, marcada pela atemporalidade, de construir um campo para o nascimento da palavra. A artista acrescenta em entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1974: “Como me disse Fédida, era o momento de construir com o corpo um espaço para a palavra” (CLARK, 1999, p. 315, apud RIVERA, 2008, p. 230). De acordo com Fulgêncio:

As reflexões de Fédida<sup>24</sup> sobre a situação analítica, o lugar do analista, a contratransferência, o humanismo e a ação do analista, os casos clínicos em psicanálise, o primitivo no psiquismo, o valor positivo da depressão, a feminilidade, a questão sobre a condição e a definição do próprio ser humano – para mencionar apenas alguns de seus temas – mostram um tipo singular de psicanalista que, sem abandonar a especificidade de sua disciplina, soube usar os conhecimentos advindos de diferentes áreas do saber (em especial da filosofia, da estética e da antropologia) para levar mais longe o pensamento analítico. (FULGÊNCIO, 2002, p. 483)

Através de sua relação com a psicanálise, Lygia Clark despertou para o pensamento de que “o artista não é senhor de sua própria obra, que a Criação transcende seu ato” (BITTENCOURT, 2002, p. 91). Na psicanálise, mais especificamente em Freud (1917), no seu texto: “Uma Dificuldade no Caminho da Psicanálise”, são descritos três golpes no narcisismo universal dos homens. Entre esses golpes, destaca-se o psicológico, que segundo Freud, talvez seja o que mais fere o amor-próprio do homem. Esse golpe afere a percepção de que existem outras instâncias além da consciência, onde “o Ego sente-se apreensivo e; rebela-se contra os limites de poder em sua própria casa, a mente”. (p. 86)

Freud ainda discute que (1917): “O que está em sua mente não coincide com aquilo de que você está consciente; o que acontece realmente e aquilo que você sabe, são duas coisas distintas. [...] o ego não é o senhor da sua própria casa” (p.88-89).

No retorno a Clark, a criação é buscada através da participação do público, e o suporte que sustenta a obra recai sobre o participante. É observável uma associação com o trabalho analítico onde o êxito depende da participação efetiva do sujeito em análise. No entanto, sua proposta artística se distancia da psicanálise no que tange a prática. Suas obras são sensoriais e não fazem diferenciação entre sujeito-objeto, o que gera um estranhamento da realidade espaço-temporal devido à fusão proposta pela artista. Este ato promove uma espécie de junção “entre objeto e sujeito que, desloca um e outro em favor de um espaço definido pelo movimento” (RIVERA, 2021, p.146).

Ao longo do seu processo artístico, que se estendeu dos anos 1940 aos 80, Clark tomou sua própria existência para irromper uma ideia que foi elaborada durante sua caminhada de contato com a arte moderna: religar arte e vida (ROLNIK, 2015). Para a artista, existe um propósito de juntar a arte à existência e, na sua prática sensorial alinhada às proposições

---

24 As atribuições de Fédida como psicanalista baseiam-se em diversas referências teóricas, que abordam a filosofia, psicologia fenomenológica existencial, Ferenczi, dentre outras linhas filosóficas, entretanto, existe uma peculiaridade em seu trabalho que, aponta à uma psicanálise diferenciada das propostas freudianas e lacanianas. A intenção não é concordar ou discordar, mas propor uma reflexão a respeito do que é articulável a teoria freudiana e laciana, associada a arte clarkiana.

artísticas com base no psiquismo humano, promover uma experiência de expansão dos sentidos para que os objetos (como se fossem objetos vivos) revelem a vida nas coisas.

De acordo com Rolnik (2015), a prática incansável de Clark se manterá até sua obra final, a *Estruturação do Self* (1976), que foi mais desenvolvida no Brasil a partir de 1978, em seu apartamento em Copacabana. Esta obra era produzida através dos seus objetos relacionais<sup>25</sup> em que se estendem a meados da década de 80, quando seu trabalho atinge um lugar de não-arte e não-terapia. Isso conferiu ao trabalho um status controverso e fronteiriço. A arte cedeu lugar à vida, e sua prática com os clientes e objetos relacionais torna-se um trabalho sensório e coletivo.

Ainda na *Estruturação do Self* (1976), os objetos relacionais propostos por Clark aos seus clientes, propiciam vivências que atingem zonas estranhas de si mesmo, remetendo de uma maneira especular ao conceito do *objeto perdido* na psicanálise. Tal conceito, baseado em Freud e referenciado por Lacan (1956-57/1995), descreve o sujeito que, ao engendrar uma busca, experimenta uma espécie de falta originária.

Freud insistiu no seguinte: que toda maneira, para o homem, de encontrar o objeto é, e não passa disso, a continuação de uma tendência onde se trata de um objeto perdido, de um objeto a se reencontrar. (...) Freud nos indica que o objeto é apreendido pela via de uma busca do objeto perdido. Este objeto que corresponde a um estágio avançado da maturação dos instintos, é um objeto reencontrado do primeiro desmame, o objeto que foi inicialmente o ponto de ligação das primeiras satisfações da criança. (LACAN, 1956-57/1995, p.13)

Lacan (1956-57) aponta uma nostalgia na busca do sujeito pelo objeto perdido, ao evidenciar uma redescoberta do signo de uma repetição impossível. Existe um retorno inalcançável, através de um esforço de encontrar algo que já se passou e, portanto, a busca torna o encontro inacessível. Assim, o que é procurado e o que é encontrado não são percebidos do mesmo lugar, o que provoca uma relação de conflito e angústia entre sujeito-objeto.

Na interação com os objetos relacionais de Clark, a sensação de falta<sup>26</sup> pode não estar claramente perceptível para quem vivencia a obra, mas, ainda assim, está presente. A artista construiu a concepção de *um encontro com o caminho de volta*, fazendo alusão à história de

---

25 Objetos relacionais são propostos por Clark na dinâmica da experiência, por exemplo, sacos plásticos, conchas, entre outros, onde o paciente-cliente interage com esses recursos.

26 A falta mencionada refere-se ao termo psicanalítico que, supõe a existência de um objeto primeiro de satisfação, o referido objeto perdido e familiar, no entanto, seu reencontro torna-se inviável em função da impossibilidade de reviver o instante originário.

“Joãozinho e Maria”, através desta vivência. Neste processo, há um exercício de desestruturação do contorno do corpo, seguido ao retorno pela busca de restauração à imagem corporal (ROLNIK, 2015).

Há uma diferenciação entre o retorno ao objeto na psicanálise e o objeto na obra de Clark. Em seu processo artístico, Clark explora um objeto que amplia as experiências corpóreas, estimulando um corpo vibrátil. Esse objeto difere do objeto na psicanálise, que pertence ao campo do Outro e se refere à falta, ao objeto perdido com base freudiana.

Porém, é interessante refletir sobre como o conceito de ‘objeto perdido’ pode ser comparado ao objeto na obra artística de Clark, que é mediado pelo campo dos afetos: na psicanálise pode-se entender afeto como algo que não é recalcado, conforme Lacan retoma Freud ao afirmar que o afeto fica à deriva, se desloca, enlouquece, se inverte ou se metaboliza, no entanto não se recalca (LACAN, 1962/2005, p.23). Já em Clark, o referido campo dos afetos estaria próximo ao campo das percepções e sensações. Lacan desenvolveu a ideia do objeto perdido desde seu *Seminário, livro 4* (1956-57), baseado no conceito de “objeto transicional” de Winnicott (CASTILHO, 2012).

O problema não é saber em que grau maior ou menor se elabora o narcisismo<sup>27</sup>, concebido inicialmente como um autoerotismo<sup>28</sup> imaginado e ideal, mas ao contrário, reconhecer a função do narcisismo original na constituição de um mundo objetual como tal. É por isso que Winnicott se detém nesses objetos que ele chama de transicionais. Sem eles, não teríamos testemunho algum da maneira como a criança poderia constituir um mundo a partir das suas frustrações. (LACAN, 1956-57, p. 128)

Em Freud (1914/2010) o narcisismo originário, ou seja, narcisismo primário, é descrito como um período na infância em que o indivíduo possui sua libido e interesse do Eu voltados para si, sendo inseparáveis. A presença do autoerotismo é evidentemente marcante neste estágio. Tanto a libido, que é a energia sexual, quanto as pulsões de autoconservação do Eu estão investidas no próprio indivíduo. O narcisismo primário é observado na relação de muitos pais com os filhos, onde se reconhece uma revivescência e reprodução do seu próprio narcisismo abandonado há muito tempo. Existe um estigma narcísico, caracterizado pela superestimação na escolha do objeto no qual são atribuídas todas as perfeições. Freud (1914) afirma que no processo de amadurecimento psíquico do indivíduo é possível distinguir a energia

---

27 O narcisismo seria o complemento libidinal do egoísmo do instinto de autoconservação, ao qual se justifica atribuir uma porção a cada indivíduo. (FREUD, 1914, p.14-15)

28 O autoerotismo seria como um estágio inicial da libido? (FREUD, 1914, p. 18)

psíquica sexual da energia dos instintos do Eu quando este realiza um investimento libidinal ao objeto.

De acordo com Lacan, (1956-57), nos estudos freudianos baseados no texto de 1905, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, onde reporta-se ao primeiro tempo do desenvolvimento da sexualidade infantil, se reconhece nas fantasias um valor organizador, embora esteja longe de estabelecer-se uma harmonia na relação do sujeito com o objeto.

Em que o objeto primeiro, precisamente o objeto referenciado ao de satisfação da relação mãe-bebê, consiste em ser rememorado de uma forma que não mude. Desta maneira, o objeto será em recorrência conflituoso, pois haverá discordância entre o objeto reencontrado e o procurado. Sendo assim, ele somente pode ser reencontrado e, ficará registrado no sujeito como um objeto perdido.

No Seminário, *livro 11*, Lacan (1964/2008) descreve o objeto em questão, novamente como “um objeto privilegiado, surgido de alguma separação primitiva, de alguma automutilação induzida pela aproximação mesma do real, cujo nome, em nossa álgebra, é objeto a” (p. 86). Ele representa o real, sendo algo do indizível que afeta o sujeito do inconsciente.

De acordo com Clark, o objeto ocupa um lugar de recurso, ou mesmo suporte, para uma suposta transição do sujeito em relação à existência. Transição entre uma posição objetual a uma experiência vívida e, de certa forma, um deslocamento a um espaço sensível. Uma desconstrução para uma reconstrução possível de um outro lugar subjetivo. “As sensações guardavam a memória de uma outra realidade, a realidade sexual que emergia do inconsciente em forma de vivências, como seres de sensação, blocos de perceptos e afetos saídos de reflexões” (BITTENCOURT, 2002, p.81).

Segundo Castilho (2012), a base do conceito de objetos relacionais que Lygia Clark utiliza em seu espaço arte-clínica está ligada aos objetos transicionais de Winnicott. Este fenômeno é fundamentado na observação e na experiência, no qual a criança, de poucos meses de idade, investe seu afeto num objeto de seu ambiente material. São geralmente brinquedos, travesseiros ou o próprio dedo polegar da criança. Para Winnicott, representa um processo evolutivo na separação entre mãe e bebê em relação ao estado simbiótico anterior. Possui um caráter mediador entre o campo interno e externo da criança.

De acordo com Winnicott, no processo anterior ao estágio dos objetos transicionais, a criança insere-se numa ‘independência relativa’, em que consiste numa desilusão em relação ao comportamento da mãe para com a criança, onde a mesma já não é atendida de imediato em

sua demanda. Isso resulta num processo de reconhecimento por parte da criança de entender o objeto como um ser com direitos próprios. Sendo assim, desenvolve dois mecanismos: o de *destruição* e o de *fenômeno transicional* (CASTILHO, 2012).

Ainda em Winnicott, a fase de *destruição* se caracteriza pela reação da criança contra o desvanecimento da onipotência materna, buscando destruir seu corpo através de golpes, mordidas e empurrões. De certa maneira, a criança objetiva a mãe, mas posteriormente percebe seu comportamento agressivo. Ao passo que, se a mãe resiste às agressões e ainda assim lhe oferece amor, a criança se torna capaz de amar a mãe sobrevivente com ternura (CASTILHO, 2012).

No segundo mecanismo, que se caracteriza por *fenômeno transicional*, encontramos o objeto transicional, que é algo que não está definitivamente nem dentro nem fora da criança; neste fenômeno é atribuído ao sujeito experimentar uma demarcação de seus limites entre o que é intrínseco e o que é extrínseco. “O objeto transicional está situado em uma zona intermediária, na qual a criança se exercita na experimentação com objetos, mesmo que estejam fora, sente como parte de si mesma” (WINNICOTT, 1976 apud CASTILHO, 2012, p. 130).

Lacan faz uso da teoria winnicottiana “acerca do papel exercido pela função materna na apreensão da realidade” (CASTILHO, p.132, 2012) e baseado nesta observação, apresentou as diferenças entre os registros do imaginário, simbólico e real, em relação aos conceitos de desejo, demanda e necessidade. Além de realizar um retorno a Freud que toca ao objeto perdido, como já mencionado neste capítulo, Lacan também se inspira no conceito de objeto transicional de Winnicott para desenvolver o conceito de 'objeto a'.

Para concluir a diferenciação entre Winnicott e Lacan no que se refere ao processo de construção da relação do sujeito com o objeto;

se daria no argumento lacaniano de que a transicionalidade não é considerada apenas uma característica de alguns objetos específicos do desenvolvimento infantil, e sim o próprio efeito de inserção da linguagem na apreensão humana da realidade. (CASTILHO, 2012, p.133)

A linguagem se faz recorrente nos estudos de Lacan como premissa estruturante na constituição do sujeito do inconsciente. O significante passa por um lugar de retorno ao sujeito, que se produz pela palavra, tornando o sujeito mais ou menos avisado de sua própria divisão. Assim, a linguagem permite que o sujeito construa, a partir de suas relações infanto-objetais, a possibilidade de uma elaboração da falta constitutiva que lhe causa esta percepção da castração (LACAN, 1967-68). No entanto, ao ser inserido na linguagem, o sujeito encontra uma lacuna

onde percebe, em alguma medida, uma falta, buscando no recurso simbólico a expressão dessa ausência que se equipara ao real. Assim, a linguagem possibilita esse recurso para a elaboração de conteúdos psíquicos que causam sofrimento, enquanto a análise oferece um espaço para essa elaboração acontecer.

Desta maneira, podemos associar as experimentações de Clark com objetos relacionais e os efeitos que causam em seus clientes para compreender a relevância do seu trabalho. Talvez isso se configure como a uma proposta de oferecer um espaço para lidar com a falta constitutiva do sujeito a que se refere a psicanálise. A aposta da artista é ligar a arte com a vida e, através de uma percepção sensível, percorrer um caminho possível no entre, no limiar das sensações resultantes da experiência proposta por ela.

De acordo com Rolnik (2015), a arte-clínica se baseia no estado híbrido que se produz na obra de Lygia Clark, explicita a transversalidade existente entre essas duas práticas. Uma atravessa a outra e provoca questionamentos que potencializam a crítica, tanto na esfera clínica quanto na esfera da arte. O percurso de Clark se apresenta como uma aposta radical em realizar uma travessia que se anuncia como arte-clínica, na qual, através de processos artísticos, podem-se recolher os restos dessa experiência e possibilitar novos caminhos subjetivos.

Na experiência do processo artístico em questão, cita-se que: “A leitura da obra reside na possibilidade de traduzir a metáfora, que sustenta o sintoma” (CLARK, 1983, s.p.). Apesar da conotação fomentar a ideia de uma interpretação da obra de arte como sintoma, existe a relação com o silêncio da obra e o que está implícito na interpretação que se traduz de maneira única para cada indivíduo. Numa outra perspectiva, através do olhar do participante, ao considerar o cliente como criador, lhe confere a capacidade de decifrar o próprio saber de si que o constitui como um sujeito.

Segundo Clark (1983, s.p.), “É preciso perder os sentidos milhares de vezes, contemplando ativamente o silêncio da obra até se deparar com o acúmulo de sentido (...)”. Para quem vivencia a obra, seja de maneira especular ou sensorial, manifestam-se através da experiência, sensações similares à repetição sintomática ou mesmo o resgate de conteúdos psíquicos que contribuem para a estruturação de um sintoma no sujeito do inconsciente.

Antes de entrar em contato com a psicanálise, Clark, em seu processo de construção, já demonstrava um interesse maior no sujeito do que na obra em si. Suas sessões de análise com Fédida reforçaram algo que já era intrínseco a Clark: a ideia de que a obra artística ocupa o 'lugar do analista' (BITTENCOURT, 2002), portanto, é a obra que nos impulsiona a falar. Seria

esse um trabalho fronteiroço entre a arte e a clínica psicanalítica?

O trabalho de Clark expandiu as fronteiras da arte, valorizando um processo de transformação contínua. Rolnik (2015) destaca a audácia da artista em suas propostas, atitude que deu visibilidade ao seu trabalho no mundo das artes. Por exemplo, em sua obra *O Trepante* (1965), um emaranhado de fitas onduladas e retorcidas em formato metálico, o crítico de arte Mário Pedrosa se sentiu extasiado com a possibilidade de 'chutar' a obra. Isso porque a obra tinha uma proposta interativa, deixando a critério do espectador-vivenciador uma certa escolha sobre a ação a ser tomada. Este ato cria uma espécie de salto no movimento artístico de Clark, que dará seqüência a um rumo cada vez mais fronteiroço à arte, em relação ao contexto artístico de sua época.

Segundo Rolnik (2015), em um dado momento de sua carreira artística, especificamente durante o processo dos objetos relacionais na década de 70, Clark passou a ser mal compreendida e marginalizada pelos críticos da arte neoconcreta. Isso ocorreu devido à posição que Clark decidiu ocupar, passando de artista para suposta terapeuta, no entanto, se enquadrar inteiramente em nenhum desses papéis. Clark desafiou esses lugares com sua prática chamada *Estruturação do Self*.

Como resultado desses eventos, Clark assume uma posição outra, tornando-se psicoterapeuta. Isso ocorreu após a experiência de suas sessões com Fédida, e motivada pela frustração promovida pelas análises de seus trabalhos realizadas pela maioria dos críticos de arte em voga na época. Sobre a natureza de seu trabalho, a artista declarou: “é um trabalho de fronteira, porque não é psicanálise, não é arte” (ROLNIK, 2015, p.108).

No trabalho de Clark existe uma tensão e indiferenciação entre os polos que sustentam a realidade espaço-temporal, no entanto, não evolui para uma fusão entre eles. A artista traz a perspectiva do objeto através de um olhar singular, onde a realidade objetual depende do ângulo de onde o objeto é olhado. Desta forma, o baixo poder ser alto, e o belo pode ser feio, por exemplo.

Na pintura, Clark deu continuidade no seu questionamento a respeito de uma desconstrução do espaço que inaugurou a arte moderna, utilizando-a como uma representação da realidade, porém derrubando o enquadre da moldura. Quando a artista se utiliza de recursos para dar relevo à sua pintura e, para além disso, sair do plano dimensional, ultrapassando a delimitação da moldura, sua pintura torna-se tridimensional. Isso provoca o deslocamento do expectador para outra posição em relação à obra. “Um espaço estava sendo criado na pintura”

(BITTENCOURT, 2002, p. 91).

A relatividade entre o espaço e o tempo, assim como, as reflexões sobre a singularidade do olhar de acordo com a posição no campo dimensional, levando em conta a realidade psíquica no sujeito do inconsciente, dialoga com as teorias psicanalíticas freudianas e lacanianas. Ainda de acordo com Clark (1983), a reversibilidade do inconsciente contrasta radicalmente com as formações irreversíveis, tais como o nosso corpo físico. Sendo o inconsciente atemporal e fundamentalmente plástico, não sofre as ações do tempo nem do espaço. Já o nosso corpo é afetado concretamente por estas dimensões (BITTENCOURT, 2002).

Este fato nos remete à reflexão sobre a temporalidade variável e relativa de acordo com os espaços traçados no campo do sujeito. A noção do tempo longo ou curto em uma trajetória, aparentemente cronológica, depende tanto da singularidade do olhar quanto da perspectiva de quem olha? Segundo Lacan, nos estudos de Maurice Merleau-Ponty, “O olho e o olhar, esta é para nós a *esquize* na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico” (LACAN, 1964/2008, p. 76). Há uma divisão no olhar do sujeito em relação à realidade, em que alcançamos o objeto a ser visado de forma simbólica, a partir do que encontramos no horizonte e através da nossa experiência singular.

### 3.1 Caminhando (1963/64) de Lygia Clark pela Banda de Möbius lacaniana

Figura 2: Lygia Clark e Caminhando



Fonte: [Caminhando](#) | [Acervo](#) | [Lygia Clark](#)

*Caminhando* é o nome de uma das últimas propostas da artista contemporânea Lygia Clark, criada entre 1963-64. Esta obra possibilita um empreendimento virtual e concreto, onde a ação do ‘espectador-vivenciador’ de arte, e a sua escolha somada à imprevisibilidade do ato em si, que segue no processo da experiência artística, promove uma importante reflexão ao trabalho da artista. A experiência proposta por Clark envolve a manipulação de uma folha de papel: o participante deve fazer um corte ao longo da largura do papel e, em seguida, dar uma torção ao papel para formar uma fita de *Möbius*. Clark define-a desta maneira:

Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Möbius, escolha entre cortar à direita ou à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho (CLARK, 1984, s.p.).

Uma obra que inaugura a última fase da artista, a obra torna-se ato; cortar uma fita unilateral, no sentido longitudinal com uma tesoura, tornando-a bilateral. Um ato desdobrado no tempo. Uma experimentação “do espectador ao dobrar, do fora formando dentro efêmeros que se desdobram para diluir-se novamente no fora. (...) o caminhando permite (...) a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto” (CLARK, 1983, s.p.) O que dizer desta frase? Experimentar através da topologia, a vivência do ato? Permitir a construção de um caminho novo dentro de si mesmo, através da imersão na experiência?

A obra *Caminhando* é revolucionária, no sentido de permitir ultrapassar a distinção sujeito/objeto, negando o objeto arte e elevando a dignidade do ato. A proposta de Clark ao realizar o corte transversal na fita de *Möbius* é de introduzir uma reflexão acerca das relações entre sujeito e objeto. E na perspectiva psicanalítica, traz uma reflexão sobre a fantasia (RIVERA, 2021). Segundo Hermann (2009); “A banda de *Möbius* trata-se de uma figura topológica simples de fazer. Ao tomar, por exemplo, uma tira de papel, realiza-se uma torção sobre ela e, depois, fixam-se suas extremidades” (p.124).

Clark, na ótica do texto de Bittencourt (2002), promove um diálogo entre o *dentro e o fora* em que representava a existência de uma totalidade indivisa, sendo que, em seu trabalho, as muralhas dos espaços euclidianos estavam desmoronando-se, ou seja, em que o olhar sobre o espaço se alargaria para além do bidimensional. Em Lacan (2005) a banda de *Möbius* é apresentada como uma superfície de uma única face, e uma superfície de uma única face não pode ser virada. Se vocês a virarem sobre si mesma ela será sempre idêntica a si mesma. É a isso que chamo não ter imagem especular” (p.109).

Pode-se dizer para além do tridimensional, talvez uma quarta dimensão que se aproxima da topologia lacaniana?

Logo, no trabalho de Clark, um novo espaço surgia, ilustrado por uma superfície unária da fita de *Möbius*, trazendo uma reflexão sobre um limite infinito e trilhado por uma borda carregada de uma organicidade, através da ligação entre arte e vida, que possibilita a travessia do fantasma da morte e “a compreensão de que a forma não existe sem o vazio” (BITTENCOURT, 2002, p. 79).

O trajeto do *Caminhando* segue a vivência da relação sujeito e objeto, do sujeito e seu avesso, da sensação espacial que implica em uma temporalidade outra, que nada tem a ver com a linearidade. E sim, com as suas linhas sinuosas, e o corte que desliza fazendo uma escolha. Há um espaço no entre as dobradiças da fita de *Möbius*, o entre que não é fora nem dentro, uma

incógnita? Um vazio?

Clark (1964, s.p.) descreve sobre um vazio: “Numa noite, tive a vivência de que o absoluto era o meu tão vazio pleno.” Interessante como a artista traz este conceito de vazio, como algo que a preenche de alguma maneira. Clark continua:

O que está dentro dele são todas as potencialidades que possam vir a acontecer, e esta maneira de sentir já muda um pouco pois é mais abstrata do que a anterior, porque ainda não tinha percebido que se todas as potencialidades existem então é porque na realidade não existe mais do que o próprio vazio. Mas é um vazio pleno de significado expressivo e por isso pleno na sua essência. Sinto que é muito ligado ao “caminhando” pois nele se encontram todas as possibilidades de opções (CLARK, s.p. 1964).

A partir do momento em que a artista se deparou com o vazio-pleno, como sendo o limite de uma totalidade do que se há, construiu então a ideia de que a conquista da unicidade através da experiência dos participantes de suas obras faz suspender os recalques e induzir a rememoração do trágico no sujeito em questão. Sendo assim, as formações culturais sofrem deslocamentos sucessivos, despertados pelo trabalho de arte. Clark chama este trabalho, cuja linguagem se apresenta diferenciada do discurso linguageiro, como *singular estado de arte sem arte* (CLARK, 1964 apud BITTENCOURT et al., 2002). A artista se dispõe a auscultar para além dos ruídos, de uma escuta apurada à evanescência do sujeito. Para sustentar esta produção, requer uma dissolução da instituição-arte estabelecida nos moldes concretos da sua época (BITTENCOURT, 2002).

Na psicanálise, o conceito de vazio está profundamente ligado ao real. Em Lacan (1964/2005), “o real, é para além do sonho que temos que procurá-lo — no que o sonho revestiu, envelopou, nos escondeu, por trás da falta de representação” (p.65). Apesar da angústia<sup>29</sup> que causa ao sujeito, o vazio pode ser a via de um espaço de construção de algo novo. O vazio oferece espaço para se movimentar, e a partir daí, possibilita a ressignificação. A criação está para além da angústia, sendo a mola subjetiva que traça a via para travessia do sujeito. A travessia diz respeito ao largo passo de um sujeito em escolha, no qual o sujeito muda de posição; dando um passo de um lugar assujeitado para um lugar desejante, possibilitando ressignificar conteúdos psíquicos através da elaboração que realiza.

Tanto a arte de Lygia Clark quanto a psicanálise exploram o espaço-tempo e apontam para um movimento singular do sujeito do inconsciente. Nesse contexto, a figura topológica da

---

29 “Que é a angústia? (...) direi que ela é um afeto.” LACAN, 1962-63/2005, p.23)

banda de *Möbius* ganha relevância. A fita, que é unilateral e, ao mesmo tempo, dentro e fora, materializa o conceito de êxtimo — indica o que há de mais singular no sujeito, no entanto, está externo, visto com estranheza — em função da torção realizada de sua superfície. Ou seja, sendo o êxtimo, algo que está fora, no entanto, sentido como internalizado. “(...) sendo este lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade, que é a Coisa<sup>30</sup>” (LACAN, 1960/2008, p.169).

Tanto Clark quanto Lacan utilizaram a banda de *Möbius* como uma ferramenta de apoio para suas elaborações sobre a estruturação do sujeito. A fita representa a complexidade e a continuidade dos processos mentais, simbolizando a interação entre o interior e o exterior do sujeito (RIVERA, 2018). No entanto, Clark se difere de Lacan no que se refere ao corte, onde não há um compromisso com esse, pois a relevância está no processo. “Caminhante, o sujeito é um itinerário interior fora de mim.” (CLARK, 1997, p.164 apud RIVERA, 2021, p.144)

Após um ano em que Lacan faz uso da banda de Möbius na psicanálise, Clark a introduz em suas obras artísticas. A artista propõe seguir adiante, em suave espiral, fazendo alusão a um movimento infinito. Em que o processo artístico se torna ato, mas se desdobra num constante dentro-fora até o limite. “O objeto deixa de ser o complemento fixo, correlativo ao sujeito, para com ele quase coincidir, em um deslocamento continuado.” (RIVERA, 2021, p.33)

Lacan, por sua vez, recortou a fita em todo o seu comprimento, seguindo a linha mediana da sua largura, no que faz surgir uma banda bilátera, onde mostra com esta ação, que o sujeito aparece no corte que inaugura a distinção do dentro e do fora. O psicanalista define como “o suporte estrutural do sujeito como divisível” (RIVERA, 2021, p.142).

O uso da fita de Möbius foi escolhido pela artista justamente por ser uma figura que instiga a desconstrução da ideia espacial que temos como hábito: direita-esquerda ou anverso-reverso, entre outros. Faz-nos experienciar uma sensação de tempo sem limite e de espaço contínuo: “o *Caminhando* é apenas uma potencialidade. Você e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha” (CLARK, s.p, 1983).

O ato nesta obra é fundamental por ser a própria base de criação da artista, que vibra na inspiração do processo, do instante, ao fazer alusão ao tempo-espaço como algo que veste e

---

30 “(...)caráter de algo para além do sagrado. (...) É a subsistência primitiva, diria eu, sob o ângulo da Coisa.” (LACAN, 2008, p.170) Aqui, Lacan se refere às pinturas rupestres nas cavernas, como algo na ordem do êxtimo do sujeito, referenciado ao termo Coisa.

reveste, se constrói e desconstrói, em movimentos que incitam o sujeito que experimenta o processo que a obra promove.

A artista relata que sempre que inicia uma nova fase de seu trabalho é como se gestasse uma gravidez; ao passo que sente perturbações relacionadas às noções de tempo e espaço no mundo, que lhe provocam até mesmo sensações físicas, inclusive, *vertigens*.

O *Caminhando*, por exemplo, só passou a ter sentido para mim quando, atravessando o campo de trem, senti cada fragmento da paisagem como uma totalidade no tempo, uma totalidade sendo, se fazendo sob meus olhos, na imanência do momento. Era o momento, a coisa decisiva. Outra vez, contemplando a fumaça do meu cigarro, senti como se o tempo fizesse incessantemente seu próprio caminho, se aniquilando e se refazendo em um ritmo contínuo... Já experimentei isso no amor, nos meus gestos. E cada vez que a expressão “caminhando” surge na conversa, nasce em mim um verdadeiro espaço e me integro no mundo. Sinto-me salva (CLARK, 1984, s.p.).

Clark, ao realizar a obra *Caminhando*, percebeu que ‘cada ato é único em seu acontecimento’, pois a repetição propicia outra significação, uma vez que cada instante é outro. Assim como Heráclito menciona em seus ensinamentos: “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio”, pois o instante do ato não será o mesmo (apud CARNEIRO, 1991, p.80). A vivência propicia dar novo sentido à vida, a partir do ato da criação; sendo o ato a única realidade tangível em nós (BITTENCOURT, 2002).

Em Lacan (1962), o uso da topologia na psicanálise estabelece uma outra visão dos estudos sobre o sujeito do inconsciente. Sendo a banda de Möbius a figura que ilustra o sujeito. Ao invés de definir o sujeito, a banda de Möbius nos irá mostrá-lo. No momento em que se corta através da linha mediana, descrevendo com uma tesoura, uma curva fechada (que volta ao seu ponto de partida), a banda desaparece em si. No que resulta em uma fita “não moebiana”.

Logo, não é suficiente representar o sujeito no espaço, é fundamental o ato de cortar, o corte. “O ato de dizer é da mesma ordem, pois o significante determina, fende o sujeito em dois, o representa e o faz desaparecer” (NASIO, 2011, p.93). Portanto, é após o corte que se pode dizer de um sujeito.

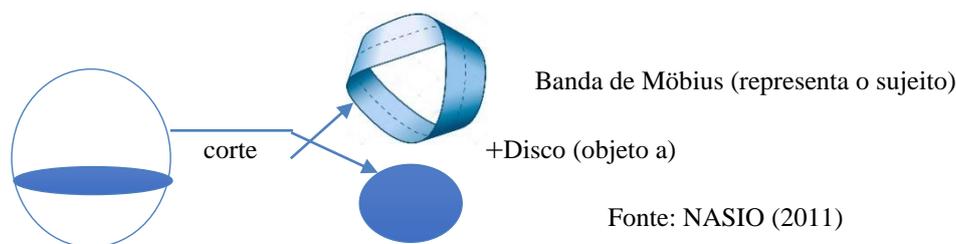
No setting analítico, após o corte do psicanalista, o sujeito é capaz de produzir um espaço para refazer-se. Torna-se protagonista de seu percurso, ou seja, do seu trajeto singular de existência. A inscrição da falta possibilita convocá-lo a uma posição articulada à causa de seu desejo. Em que, então, se caracteriza por um final de análise (DIAS, 2008).

Ainda em Lacan (1967-68), o ato psicanalítico traz um retorno do efeito do significante, que se produz através da palavra. Assim, por intermédio da linguagem, o efeito da palavra torna

o sujeito um divisor, onde mesmo sendo capaz de agir, não há garantia de que ocorra a ação. Sendo totalmente singular a (re)ação deste retorno de efeito no sujeito do inconsciente.

A experiência que decorre com a obra, em que o cliente “deixa de ser espectador passivo e passa a ser sujeito da ação” (CLARK, 1964); no desdobramento do caminhar até o corte, é análoga à descrição topológica de Lacan sobre a banda de Möbius e o ato analítico, tanto quanto à representação do *cross cap*, que faz um trajeto entre o exterior e interior sem constatar um limite, sem ter cruzado nenhuma fronteira. “Se considerado este trajeto como o traçado de um duplo laço de um corte, terá recortado em duas partes o *cross-cap*: uma banda unilateral de Möbius, que representa o sujeito, e um disco bilátero, que representa o objeto a.” Nesta representação situam-se os três elementos da articulação da fantasia em Lacan: o sujeito (\$), o corte (<>) e o objeto a. (NASIO, 2011, p. 121)

Figura 3- Recorte da esfera provida de um *cross-cap*



Em Lacan (1966-67), a leitura da articulação da fantasia, conforme apresentado no parágrafo anterior, se relaciona ao conceito de fantasma de Lacan ( $\$ \langle \rangle a$ ), sendo o símbolo  $\langle \rangle$  (punção) separado (corte) por um traço vertical, representado uma dupla relação que pode ser maior ou menor em referência ao A (grande Outro). A punção representa algo do real que não tem mediação – da ordem da fantasia, dividida pela barra vertical nessa relação do sujeito dividido em si e para com o objeto a. Segundo Lacan, este grande Outro refere-se a uma relação imaginária com a mãe ao qual constituirá a estrutura subjetiva da criança.

No Seminário, *livro 13*, realiza-se uma revisão dos esquemas óticos em que apresenta, através da topologia, elementos necessários a estudar a constituição da fantasia, ao qual o psicanalista escreve sobre a lógica do fantasma (1966-67/2008 apud SOUZA, 2018). Na demonstração, a separação da banda de Möbius e o disco demonstra a representação do funcionamento da fantasia. Lacan se vale da geometria para atribuir o *cross-cap* à uma de suas representações em relação ao sujeito do inconsciente. Sendo uma referência geométrica, está relacionada a um plano projetivo de fundamental importância (DARMON, 1994, p.110). Serve

como base para articular as demais figuras, entre elas a banda de *Möbius*.

A figura moebiana serve à psicanálise para sua prática acontecer no ‘entre’, assemelhado a este estado fronteiro trabalhado pela Clark. “Sou o dentro e o fora, o direito e o avesso” (CLARK, 1964, s.p.). A fita de Möbius representa também, simultaneamente, uma dimensão externa ao sujeito, relacionada ao coletivo, e na dimensão mais interna ao sujeito, em relação a singularidade, ao intrínseco.

Na perspectiva psicanalítica, a função do psicanalista, enquanto ato, é fazer furo ou corte nesta fita. Ao furar e ao cortar a fita, ela se recompõe de outra forma, introduzindo um movimento para que outra coisa possa aparecer, um ato de criação. Em Lacan (1967-68), o ato psicanalítico busca uma aproximação da lógica entre o ato e a ação. No ato, há uma evidência da inscrição no Outro, que está lá antes mesmo do ato em si, e institui um início lógico, como uma renovação. Assim, quando se efetua um corte analítico, produz-se, como efeito, uma transformação radical no sujeito (DIAS, 2008).

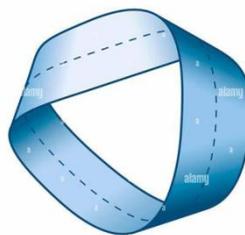
Logo, o ato analítico pode ser considerado como um ato de arte? Existe garantia do que possa advir do sujeito, tanto em relação ao processo analítico quanto ao artístico? Nesse sentido, é interessante uma reflexão sobre os possíveis desdobramentos que possam surgir desse sujeito do inconsciente que vivencia a experiência, a partir do trabalho tanto do artista quanto do psicanalista, no processo de construção ao qual se debruçam.

Em Nasio (2011), a topologia lacaniana põe em jogo relações precisas sobre o real, que sucede a dualidade dos reais freudianos; onde o dentro (psiquismo) é cerceado por uma superfície (a pele) voltada ao real externo. E Lacan, ao invés de dois reais, propõe a existência de somente um, unívoco; sendo impossibilitado de representar. Diante do real situa-se o sujeito, e no entre estão os conjuntos dos meios pelos quais o sujeito lida com esse real do sexo; meios que se referem aos significantes e ao objeto *a*.

Na sequência, os primeiros são chamados sintomas e os segundos, fantasias. Desta forma, entre o sujeito e o sexo existem várias relações causais, em geral paradoxais, constitutivas do que a psicanálise chama de realidade. Nas palavras de Nasio (2011), “É desta realidade psicanalítica que a topologia tenta dar conta” (p.60).

Com base nos estudos de J.D. Nasio (2011); a topologia lacaniana é dividida em quatro figuras<sup>31</sup> que representam essa dinâmica psíquica. A seguir, apresentamos apenas a figura da banda de Möbius que será o foco deste trabalho:

Figura 4: Banda de Möbius



Fonte: [www.alamy.com](http://www.alamy.com)

- Banda de Möbius — A torção, em oito, realizada no interior do toro. Em que o dentro e o fora se entrelaçam numa infinidade entre o tempo e o espaço. A figura representa o sujeito dividido e o seu dizer, o dizer do significante.

Sendo representações não regulares tampouco conceitos na concepção usual, a topologia é considerada a escolha mais adequada para representar o irrepresentável, de acordo com Lacan. Seu sentido não pode ser explicado nem demonstrado, porém, ele se mostra — desenhado — cortado ou colado. O paradoxo está no fato de que a topologia não está para ilustrar, mas sim para atuar e fazer-se presente. Por exemplo, não se diz que o sujeito é ilustrado pela banda de Möbius, mas mostra-se a banda e corta-a ao meio, dito então: isto é, o sujeito! O sentido está no uso da representação, onde o corpo escapa a esses mistos topológicos, para tratar de uma inscrição do gozo, ou seja, o corpo como lugar parcial do gozo, de uma produção fantasmática da ação pulsional (NASIO, p.145, 2011).

---

31 Toro: corresponde a figura de uma esfera com uma volta, que representa a demanda na sua expressão mais simples em relação ao desejo. Uma mensagem é endereçada ao Outro que retorna ao sujeito na sua forma invertida, sem que o corpo seja afetado por isso no que tange a pulsão. *Cross-cap*: uma figura esférica com duas voltas, onde diz respeito à repetição, ao que o sujeito precisa retomar ao ponto de partida para perceber que alguma coisa foi perdida. A figura representa o sujeito em sua relação com o objeto (fantasia).

Em Lacan, o sujeito topológico que figura uma antinomia do sujeito é a banda de *Möbius*. Ao invés de definir o sujeito, a banda de *Möbius* nos irá mostrá-lo. O interessante da banda de Möbius é o fato de que sua propriedade de ter apenas uma borda muda, e se realizarmos nela um corte mediano (o que ocorre com uma fita em que ocorre uma semitorção apenas). Quando se corta através da linha mediana, descrevendo com uma tesoura, uma curva fechada (que volta ao seu ponto de partida), a banda desaparece em si. No que resulta em uma fita “não moebiana”. Logo não é suficiente representar o sujeito no espaço, é fundamental o ato de cortar, o corte. “O ato de dizer é da mesma ordem, pois o significante determina, fende o sujeito em dois, o representa e o faz desaparecer” (NASIO, p.93, 2011). Portanto, é após o corte que se pode dizer de um sujeito.

Na obra *Caminhando* de Clark, a experiência transforma o espectador passivo em sujeito da ação. O desdobramento do caminhar até o corte é análogo à descrição topológica de Lacan sobre a banda de Möbius e o ato analítico, assim como à representação do *cross cap*. Este realiza um trajeto entre o exterior e interior sem constatar um limite, sem cruzar nenhuma fronteira. “Se considerado este trajeto como o traçado de um duplo laço de um corte, terá recortado em duas partes o *cross-cap*: uma banda unilateral de Möbius, que representa o sujeito, e um disco bilátero, que representa o objeto a.” Nesta representação, situam-se os três elementos da articulação da fantasia em Lacan: o sujeito (\$), o corte ( $\diamond$ ) e o objeto a (NASIO, p.121, 2011).

O uso da fita de Möbius foi escolhido pela artista justamente por ser uma figura que instiga a desconstrução das ideias espaciais que temos como hábito: direita-esquerda ou anverso-reverso, etc. Ela nos faz experienciar uma sensação de tempo sem limite e de espaço contínuo. Como afirma Clark (1983): “o caminhar é apenas uma potencialidade. Você e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha” (s.p.). O ato nesta obra é fundamental, pois é a própria base de criação da artista, que vibra na inspiração do processo, do instante, fazendo alusão ao tempo-espaço como algo que veste e reveste, se constrói e desconstrói, em movimentos que incitam o sujeito a experienciar o processo que a obra promove.

A figura moebiana simboliza a prática analítica em que algo acontece no “entre”, semelhante ao estado fronteiro trabalhado pela Clark. “Sou o dentro e o fora, o direito e o avesso” (CLARK, 1964, s.p.). A fita de Möbius representa, simultaneamente uma dimensão externa ao sujeito, relacionada ao coletivo, e uma dimensão mais interna ao sujeito, em relação à singularidade, ao intrínseco. Na perspectiva psicanalítica, a função do psicanalista, enquanto

ato, é fazer furo ou corte nesta fita. Ao furar e ao cortar a fita, ela se recompõe de outra forma, introduzindo um movimento para que outra coisa apareça, um ato de criação. Portanto, o ato analítico pode ser considerado como um ato de arte? Existe uma garantia do que possa advir do sujeito, tanto no processo analítico quanto no artístico? Sendo assim, é interessante refletir sobre novos desdobramentos que possam surgir deste sujeito do inconsciente que vivencia a experiência, a partir do trabalho tanto do artista quanto do psicanalista, no processo de construção ao qual se debruçam.

Para concluir o capítulo, falar da trajetória artística de Clark que se baseava na valorização de processos que permitiam a interação entre sua obra e o espectador, dando destaque à subjetividade na arte, é de uma importância. Suas obras se alinhavam a uma rota inerente à vida, marcada por mutações e processos de metamorfose que tomavam direções inesperadas. Clark buscava intuir o significado de sua obra à medida que ela evoluía, mapeando a experiência estética e se apropriando de diferentes campos do conhecimento, como filosofia, psicologia, fenomenologia, psicanálise, política e até matemática (BITTENCOURT, 2002).

Clark (2001) em *A descoberta da linha orgânica* (1954) introduz a questão da importância do espaço estreito entre a tela e a moldura. Sendo esse um espaço entre, um vazio, que articula o discurso planar da cor. Nesta obra, a pintora dissolve a instituição quadro, e suscita uma nova perspectiva em relação à superfície e plano dimensional com o objeto pictórico de arte. Ou seja, desconstrói a moldura do quadro para trazer um extrapolar da experiência que antes era plana, e provoca um movimento ondular no espaço. A arte oferece um amplo campo para promover ressignificações e, nesse sentido, tem semelhanças com a proposta psicanalítica de trabalho no setting terapêutico. Segundo Falbo (2010, p. 116) “O que é visado na arte não é, portanto, a imagem retratada, mas a obra como significante que delimita o vazio que o estabelece como linguagem.”

Conforme Bittencourt (2002), a imagem de Clark era de uma artista intensa, que trabalhava com uma intensidade comparada a "convulsões" durante a gestação de cada fase do processo criativo. Ela mirava o espectador, desejando atingi-lo de maneira a sacudir sua posição diante da arte, o que ela chamava de "estado de arte". Em meados dos anos 1963-64, Clark procurou promover um espaço de interação entre sujeito e objeto. Seu objetivo, a princípio, era suscitar um extrapolar da experiência artística a uma extensão à existência. Uma forma da arte se envolver com o contexto do sujeito.

Apesar da artista ser influenciada pela fenomenologia, alguns pontos de seu discurso,

assim como a própria obra *Caminhando*, apontam um lugar para diálogo com a psicanálise lacaniana, mesmo sem parecer que a artista tivesse consciência desta dimensão de proximidade quanto a esta teoria. Sua prática incita algo em torno do objeto e do sujeito, em que o espaço e o tempo se desdobram em novas perspectivas, se aproximam ao olhar tanto do artista quanto do *experienciador* da obra, seja expectador passivo ou ativo em relação a obra artística, ou ainda, um processo inventado em conjunto pelo artista e o público.

A artista buscava uma experiência sensorial que permitisse o cliente fazer, da existência, sua obra de arte. Para além da arte de sua época, e as novas formas da contracultura, Clark buscava descosturar e costurar pela pulsão do trabalho, deixar germinar do silêncio, um corpo de pensamento, de arte, de existência (ROLNIK, 2015).

#### 4. Considerações Finais

Nesta dissertação, discutimos a articulação entre arte e psicanálise na perspectiva freudiana, destacando a fantasia e o tempo para relacionar a maneira de compartilhar e expressar o sentimento, além de promover reflexões sobre estas temáticas através dos poetas. Freud recorre às artes — literatura, pintura, escultura e teatro — para desenvolver seus estudos sobre o psiquismo humano. Em Lacan, a arte é abordada através da pintura e da observação do lugar que o espectador ocupa diante de uma obra, considerando a perspectiva do olhar. A questão da relação do sujeito e objeto é analisada, assim como o conceito de *Das Ding* (a Coisa), que se apresenta nesse contexto, onde a arte proporciona uma tentativa de contornar o real. Ainda, esse estudo visa provocar uma reflexão a respeito das possíveis querelas entre o diálogo da arte e psicanálise.

Em seguida, introduz-se o surgimento da psicanálise e o trabalho se desenvolve em torno da função da linguagem, associando-a às referências do linguista Saussure nos estudos lacanianos. Abordada-se a relação do tempo no inconsciente, que se configura como um outro tempo, o não cronológico e possui uma lógica própria. São discutidos os conceitos sobre o Eu e o *Isso*, apresentando como Freud descreve as instâncias psíquicas, sua importância e os argumentos para a existência do Inconsciente. Apontamos os estudos de Lacan com embasamento freudiano, sobre a demanda em relação ao desejo e sua operação no circuito pulsional. Para transitar ao próximo capítulo, introduz-se a arte contemporânea como um dos recursos simbólicos para aproximar o que é causa de desejo do que é da ordem do indizível, propondo uma reflexão sobre a possibilidade de contornar a angústia que reverbera no sujeito.

Finalmente, a pesquisa se concentra na artista Lygia Clark, explorando sua trajetória como artista e o desenvolvimento da sua arte-clínica, uma invenção desacreditada tanto pela área das artes quanto pela área da psicologia. Apresentamos alguns dos resultados e impressões na sua relação com a arte e a terapia, que, embora não fossem psicanálise, se aproximavam de conceitos psicanalíticos, talvez intuitivamente ou por influência da sua análise com o psicanalista Fédida. Clark aproxima a ideia de que a obra desempenharia um lugar análogo ao do analista, ao impulsionar a fala. Destacamos a relevância de sua obra *Caminhando* e sua articulação com a banda de Möbius lacaniana, bem como a relação entre arte contemporânea e psicanálise. Este estudo oferece um campo promissor para desenvolver pesquisas e reflexões.

A proposta é realizar uma interseção entre a arte e a psicanálise, onde essa aponta para

uma ausência, enquanto a arte introduz a possibilidade de supor tocar nesta ausência. O artista, tal como o psicanalista, interroga a respeito das lógicas de significação instituídas no sujeito inserido no mundo e nas relações com o outro imaginário. Eles provocam uma fenda entre os sintomas psíquicos e as formas compactas que constituem o mundo, buscando suscitar novas imagens e novos sentidos (SOUZA, 2020, p.329). Ambos apontam uma direção possível para o que bordeia o sujeito em face da angústia, tentando lidar com o real.

É fundamental considerar que a arte não possui uma responsabilidade pelos efeitos que pode provocar no público, como os afetos despertados ou possíveis surtos. No entanto, quando se trata das interpretações de uma obra e da relação que esta pode vir a ter com questões psíquicas do artista, isso não confere ao psicanalista analisar. A análise biográfica ou através das obras de arte apresenta um hiato, um vazio que o próprio sujeito tenta preencher ao relatar suas questões em uma análise, por exemplo. Em outras palavras, a interpretação da incógnita psíquica do sujeito se constrói na medida do discurso em que realiza, por meio de um encadeamento de significantes que possibilitam uma significação. Não há garantias de repostas à incógnita do sujeito, mas, através da teoria psicanalítica, a fala possibilita um lugar para se estabelecer alguma ressignificação subjetiva.

Ao falar da arte, principalmente a arte contemporânea, nota-se um vasto lugar para se encontrar ou perder-se subjetivamente na criação, nas interpretações dos afetos que a obra pode conferir, além dos restos que, presentificados, possam permanecer ou não no sujeito, sendo sentidos de múltiplas formas. Isso depende do olhar um a um, considerando as perspectivas de cada lugar em que esse olhar está inserido. Conclui-se que tanto o contexto externo quanto o interno influenciam o olhar sobre a obra artística.

Considerando o tempo e suas vicissitudes, o processo artístico parece não se incomodar tanto com a cronologia quanto com a linearidade da trajetória que conduz à criação. Apesar disso, alguma ordem se aplica ao percurso realizado pelo artista na produção de sua obra. Esta ordem não se submete às normas da cultura, transcende para além dos muros civilizatórios e nos aponta para o mais intrínseco do ser humano: o inconsciente, onde a temporalidade é relativa e, em alguma medida singular.

Conclui-se que, na prática clínica psicanalítica, o discurso é um elemento imprescindível para o manejo da análise, sendo o recurso pelo qual o paciente realiza seu trabalho de autoapropriação. No entanto, surge a questão: a ausência do discurso verbal seria capaz de invalidar uma ressignificação subjetiva? Poderia a arte contribuir com a construção de uma

linguagem não verbal que permitisse ao sujeito atravessar a ponte que conduz à sua retificação subjetiva e à apropriação de um outro discurso, estabelecendo novos sentidos de existir através de outras formas possíveis?

### Referências Bibliográficas:

ALMEIDA; KOSOVSKI. Paratodos? Paradoxos da Obra como Solução e o Efeito Werther. **Ecos**. Ano 1, v. 9, n.2, p. 228-236, 2019.

ARAÚJO, Fabíola Menezes. O Tempo em Lacan. **Àgora**. RJ. V.XIX. n.1, p. 103-114, 2016.  
BITTENCOURT, Nívia. **A Vassoura da Bruxa: Lygia Clark na Arte da Loucura**. Rio de Janeiro: Novamente, 2002.

BROUSSE, Marie-Hélène. Uma sublimação posta em risco pela psicanálise. **Latusa**. Escola Brasileira de Psicanálise — Periódicos 2 — Clínica. Rio de Janeiro, 2012.

CASTILHO, Pedro T. Algumas considerações sobre o objeto na psicanálise de Winnicott e Lacan: do objeto transicional ao objeto pequeno *a*. **Estudo de Psicanálise**, M.G. n.37, p.127-142, 2012.

CASTRO, Júlio Cesar L. O Inconsciente como Linguagem: De Freud a Lacan. **CASA**. v. 7, n.1, 2009, p.1-12.

CATTANI, Icleia Borsa. **O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CLARK, L. Livro obra Lygia Clark. **Acervo**: 1983.

CLARK, L. Livro obra Lygia Clark. **Acervo**: 1965 – Do Ato [diário 2] <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/164/livro-obra>

COSTA, Teresinha. **Édipo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DIAS, M. Ato analítico e final de análise. **Fractal: Revista de Psicologia**, v.20, n.2, p.401-408, 2008.

DARMON, Marc. **Ensaio sobre a Topologia Lacaniana**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

DUCHAMP, Marcel. “O Ato Criador”: In BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo. Perspectiva: 2004.

DUNN, Christopher. " Nós somos os propositores": vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-

1974. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 10, n. 17, p. 143-158, 2008.

FALBO, Giselle. O espaço vazio. Reflexões sobre a função do vazio na cura psicanalítica e na arte. **Ágora**. Rio de Janeiro. v.XIII, n.1, p.109-120, 2010.

FALBO, Giselle. Sublimação, arte e corpo. **Latusa**. Sublimação o corpo que cai. Escola Brasileira de Psicanálise — Periódicos 2 — Clínica. Rio de Janeiro, 2012.

FALBO, Giselle. A-bordagens da arte em psicanálise: sublimação, psicobiografia e sinthoma. **Opção laciana online nova série**. Ano 8, n. 22, p.1-13, 2017.

FERREIRA, Nádya Paulo. Jacques Lacan: Apropriação e Subversão da Linguística. **Ágora**. v. V; n.1, p.113-132, 2002.

FULGÊNCIO, Leopoldo. Pierre Fédida (1934-2002). **Natureza Humana**, S.P. v.4, n. 2, p. 465-485, 2002.

FREUD, Sigmund. O infamiliar e outros escritos. In: CHAVES, Ernani (Tradutor). Obras Incompletas. **Arte, Literatura e os Artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, p.7-273, 2020.

FREUD, Sigmund. Obras completas. **Introdução ao Narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. [1914-1916] v.12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos**. [1906-1909] V.8. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”] Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci e outros textos**. [1909-1910] V. 9. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Três Ensaios Sobre a Sexualidade, Análise Fragmentária de uma Histeria [“O Caso Dora”] e Outros Textos** [1901-1905], V. 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **O Eu e o ID, “Autobiografia” e outros textos**. [1923-1925]. V. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mal-estar da civilização, novas conferências introdutórias a psicanálise e outros textos.** [1930-1936]. v. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Além do Princípio do Prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos.** [1920-1922]. v. XVIII. Imago. 2006.

HERMANN, Maurício. A banda de Möbius e o tempo do sujeito para construção da fantasia do inconsciente. **Stylus.** São Paulo, nº 18, p.1-192, 2009.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino.** São Paulo. Boitempo, 2016.

LACAN, Jacques. Seminário, livro 4. **A relação de objeto.** 1956-1957. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_. Seminário, livro 7. **A Ética da Psicanálise.** 1959-1960, 2008. (versão brasileira Antônio Quinet)

\_\_\_\_\_. Seminário, livro 9. **A Identificação.** 1961-1962, 2003. (versão brasileira: Recife. Centro de Estudos freudianos do Recife)

\_\_\_\_\_. Seminário, livro 10. **A angústia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. Seminário, livro 11. **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. Seminário, livro 15. **O ato analítico.** 1967-1968. (s.d., versão anônima)

\_\_\_\_\_. Seminário, livro 23. **O sinthoma.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. **Outros Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. **Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

NASIO, J.-D. **Introdução à topologia de Lacan.** Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

PIMENTA, Arlindo Carlos. O Tempo em Freud. **Estudos de Psicanálise**. M.G. N. 41, p.59-66, 2014.

PONTY, Maurice Merleau. **O olho e o espírito** (1961). Cosac & Naify, 2013.

RIVERA, Tania. Ensaio sobre o espaço e o sujeito: Lygia Clark e a psicanálise. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 11, p. 219-238, 2008.  
<https://doi.org/10.1590/S1516-14982008000200004>

RIVERA, Tania. **O avesso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise**. São Paulo. SESI SP, 2021.

RIVERA, Tania. Helio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito. In: Coleção Mosaico: **Estudos Contemporâneos das Artes**. Niterói. Ed. UFF, 2012.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. **Revista Concinnitas**. v. 1, n. 26, p. 104-112, 2015.  
<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/20104/14402>

ROZA, Luiz Alfredo Garcia. **Freud e o Inconsciente**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2004.

RUDGE, Ana Maria. **Trauma**. Psicanálise — coleção passo-a-passo. Zahar: Rio de Janeiro, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo. Cultrix, 2006.

SOUZA, Edson. “Faróis e Enigmas: Arte e Psicanálise à luz de Sigmund Freud”. In: CHAVES, Ernani (Tradutor). **Obras incompletas. Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, p.317-331, 2020.

TIRONI, Angélica. A psicose ordinária e os inclassificáveis das categorias lacanianas. **Opção Laciana online nova série**, n.1, 2010.

VICENZI, Eduardo. Psicanálise e Linguística Estrutural: As relações entre as concepções de Linguagem e de significação de Saussure e Lacan. **Ágora**. Rio de Janeiro. v. XII, n.1, p. 27-40, 2009.

VIEIRA, M.A. Signo e Significante. **Scilicet. Sinthoma e Semblantes**, São Paulo, EBP, p. 336-340, 2009.

## APÊNDICE

Lygia Clark — Suas Obras

Importante destacar algumas das obras mais relevantes da artista, especialmente para entender o processo criativo pelo qual ela explora conceitos de espaço e tempo. A compreensão desse processo é essencial para entender a intenção de conectar a obra "*Caminhando*" à fita de Möbius Lacaniana. O conteúdo a seguir foi retirado do Catálogo de Lygia Clark (1920-1988) 100 anos. (PINAKOTHEKE, Cultural. Rio de Janeiro. 2001).

Na primeira geometria programática de Clark, em torno de 1952, há pinturas em que os planos se sobrepõem, integrados por transparências, em que o tempo se transmuta sob firme conotação musical de espaços fugados, uma composição polifônica, referindo-se as fugas de Bach. Essas questões são referenciais para as modulações da relação de espaço-tempo de Lygia Clark. (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001)

A obra "*Contra relevos*" (tinta automotiva sobre madeira), aponta um amadurecimento no aspecto neoconcreto, onde a arte já não é a figuração plástica de princípios geométricos, mas o desenvolvimento de problemas plásticos, já instituídos pela própria história da modernidade. (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001)

Desde a "*Quebra da Moldura*", datada de 1954, sendo uma obra realizada em óleo sobre madeira e tela, Clark não fez mais pinturas, desenhos nem esculturas, pois se voltou a um interesse em rompimento das fronteiras entre os meios artísticos convencionais. Aqui já sinaliza seu interesse em derrubar fronteiras do espaço euclidiano e partir para uma dimensão extrassensorial. (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001)

Seu projeto artístico, "*Superfície Modulada*", inicialmente operava sob a ótica de encaixe e buscavam a formação de um objeto uno. O discurso da pintura recorre no verbo modular para criar dimensões e intensidades de relações cromáticas. Este conjunto de trabalhos, que foi realizado entre 1955 e 1958, é organizado em séries identificadas por letras e números (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001)

Em "*Espaço Modulado*", de 1958, Clark retoma a ideia do plano único, sobreposto à divisão por malha. Na obra prevalece a ideia de modulação, manifestada em três quadrados, cada um atravessado por uma linha horizontal, vertical ou diagonal, dividindo um dos quadrados em duas partes. O observador percorre a obra em um movimento vertical,

apreendendo a totalidade do espaço e de suas complexidades, sem ser desviado por ritmos laterais. (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001)

“*Unidade*”, 1958-1984; é uma obra que representa uma síntese espacial e temporal máxima no espaço-tempo de Lygia Clark. Sua dimensão é calculada para uma percepção integral em um único relance. É uma unidade perceptual que ajusta espaço e tempo como um fenômeno indivisível. (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001)

Na obra "*Casulo*", produzida entre 1958 e 1959, Clark utiliza a maleabilidade do metal para dar vazão às suas necessidades construtivas de espaço. O objeto interrompe a mimese da parede onde se situa. O Casulo é potencialmente a dobra da interioridade do sujeito. (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001)

“*Obra Mole*”, 1964, um salto na direção do vir a ser em lugar do ser e se põe em permanente estado de emergência. As obras moles são formadas de um material industrial emborrachado para piso. O corte planejado nessa matéria introduz formas que se desdobram e possibilitam o enganche do objeto sobre a superfícies e volumes, propiciando a adaptação do seu estar no mundo. (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001)

“*Caixa trepante*”, 1965, cobre e alumínio. Obra em que Pedrosa tem o prazer de chutar. E após o chute, algo despertou em Clark, no que se refere a uma mudança de postura em relação à obra. A obra pode fazer parte do ato do sujeito que, nesta dinâmica, atua como participante do processo artístico. (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001)

“*Bichos*”, 1960-1962, alumínio, surgiu como núcleo articulado de planos e dobras. Uso do metal na nova dinâmica, em 1974; o espaço, onde no início não era móvel, e sim estático, porém, sendo tridimensional aponta uma nova perspectiva em 1960. Amadurecido, os *Bichos* tornaram-se uma estrutura móvel, formada por placas de metal articuladas entre si por dobradiças. A obra contesta valores tradicionais como o uso de materiais sólidos e imutáveis. “Na relação que se estabelece entre você e o bicho não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas”. (PINAKOTHEKE CULTURAL, p.33, 2001).

“*Livro-obra*”, 1964-1983; papel, plástico, cartão e corda. Onde relata também suas experiências com a *Estruturação do Self* (1976-78). A partir de 1964 Clark deu início as suas obras “*Objetos relacionais*”; *Rede de plástico*; 1974, propostas em que os participantes formam uma rede de plástico elástica; *Estruturas Vivas: Diálogos*, 1969; Dois elásticos unem dois participantes pelas pernas e tornozelos para que se dialoguem através dos gestos.

(PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001)

*O Eu e o Tu*; são dois macacões com bolsos e tubos, contendo objetos variados para proporcionar uma experiência investigativa e sensorial. Onde existe um cordão (tubo) que liga os dois participantes através do macacão, que pode ser considerado como um cordão umbilical. A experiência não se retém somente na perspectiva singular, mas acrescenta a proposta de interação com o outro que o está vinculado concretamente nesta vivência. (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001)

Outras obras de Clark incluem: *Óculos*: óculos de mergulho adaptados dobráveis contendo quatro espelhos que alteram a percepção da visão. *Respire comigo*: um tubo de borracha de mergulho, que propõe uma experiência tátil que simula o som de uma respiração. *Camisa de Força*: uma experiência dramática de imobilidade corporal. (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001)

Todas essas obras de Lygia Clark propõem uma variedade de experiências sensoriais, um aspecto que a artista considera fundamental em seu trabalho. Críticos de arte notam que seu trabalho desvia dos padrões estéticos e convencionais do contexto da arte brasileira. O que provoca um interessante deslocamento de intenção aos processos artísticos.

A obra *O dentro É o fora* (1963) consiste em uma fita de Möbius modificada em aço inoxidável, Clark menciona à partir dela que;

“o sujeito atuante reencontra sua precariedade. [...] Ele descobre o efêmero por oposição a toda espécie de cristalização. Agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato.” (RIVERA, p. 145, 2021)

*Caminhando*; 1963-64; consiste em uma fita de Möbius, conceito matemático na topologia, onde uma fita é levemente torcida e suas pontas são unidas formando uma figura de face única e contínua, onde Clark convida o espectador a cortá-la longitudinalmente, fazendo com que ela fique cada vez mais estreita, logo a obra acaba acontecendo pelas mãos do público, que deixa de ser espectador passivo e passa a ser sujeito da ação. (PINAKOTHEKE CULTURAL, 2001).