

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA**

Olívia Loureiro Viana

**Da criação à invenção:
arte e psicanálise na prática institucional e na teoria lacaniana**

Belo Horizonte
2023

OLÍVIA LOUREIRO VIANA

**Da criação à invenção:
arte e psicanálise na prática institucional e na teoria lacaniana**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Estudos Psicanalíticos

Linha de pesquisa: Conceitos Fundamentais em Psicanálise e Investigações no Campo Clínico e Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Márcia Maria Rosa Vieira

Belo Horizonte

2023

150	Viana, Olívia Loureiro.
V614d	Da criação à invenção [recurso eletrônico] : arte e psicanálise na prática institucional e na teoria lacaniana /
2023	Olívia Loureiro Viana. - 2023.
	1 recurso online (126 f. : il.): pdf.
	Orientadora: Márcia Maria Rosa Vieira.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. Psicologia – Teses. 2. Psicanálise - Teses. 3. Arte - Teses. I. Vieira, Márcia Maria Rosa . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE OLÍVIA LOUREIRO VIANA

Realizou-se, no dia 06 de outubro de 2023, às 09:00 horas, Sala virtual Zoom, da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de dissertação, intitulada *Da criação à invenção: arte e psicanálise na prática institucional e na teoria lacaniana*, apresentada por OLÍVIA LOUREIRO VIANA, número de registro 2021700903, graduada no curso de PSICOLOGIA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em PSICOLOGIA, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). Marcia Maria Rosa Vieira Luchina - Orientadora (UFMG), Prof(a). Guilherme Massara Rocha (UFMG), Prof(a). Musso Garcia Greco (Associação Imagem Comunitária).

A Comissão considerou a dissertação:

(x) Aprovada

() Reprovada

Finalizados os trabalhos, a presente ata, lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Comissão.



Documento assinado eletronicamente por **Musso Garcia Greco, Usuário Externo**, em 10/10/2023, às 12:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Massara Rocha, Professor do Magistério Superior**, em 17/02/2024, às 09:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Maria Rosa Vieira Luchina, Professora do Magistério Superior**, em 04/03/2024, às 11:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2671485** e o código CRC **990D9274**.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento durante o primeiro ano da pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFMG; à universidade pública.

À Márcia Rosa, pela orientação sempre tão generosa. Pela densidade da sua transmissão da psicanálise, entre a clínica e a teoria, que me marcou desde as primeiras aulas na graduação.

À banca de qualificação, pelas valorosas contribuições e pelo aceite de estarem presentes também na banca de defesa:

Guilherme Massara, professor de importância decisiva em meu percurso, pela maneira viva e instigante como apresenta a psicanálise e suas conexões com a arte;

Musso Greco, por tantas vezes me ajudar a inventar, no interior das fronteiras, um lugar para mim e para o meu trabalho. Agradeço pela parceria de trabalho e por sua amizade.

Aos amigos do Desembola na Ideia e do Freud Cidadão, com os quais tenho o privilégio de trabalhar e aprender muito há alguns anos. Agradeço especialmente a Adriana Vitta, Bárbara Afonso, Beth Medeiros, Cristiane Ribeiro, Fábio Costa, Gustavo Alckmin, Guto Borges, Hayssa Gamarano, Joseane Jorge, Letícia Grandinetti, Letícia Soares, Louise Ganz, Luciana Silviano Brandão, Marcelo Bizzotto, Nara Gleisa, Núria Manresa, Pedro Braccini, Priscila Almeida, Ráisa Paula e Vinícius Carossi.

Aos integrantes dos cartéis *A Psicanálise na instituição à luz do último ensino de Lacan*, *Lugares do não-todo na prática com adolescentes* e *Alguma coisa da ordem da poesia*. Nossas leituras e discussões ajudaram a avançar muitas das perguntas e elaborações desta dissertação. Agradeço especialmente à Helenice de Castro, que me acompanhou na formulação da pergunta que levou ao anteprojeto desta pesquisa.

Ao Ocupação Psicanalítica, projeto do qual participei durante o primeiro ano do mestrado, que muito me ensinou sobre a interseção entre psicanálise e política. Agradeço especialmente a Andrea Guerra, Beatriz Dagma, Marcela Souza e Renata Mendonça.

Aos colegas e professores da pós-graduação, em especial aos colegas de orientação e a Larissa Arenales.

Ao Sérgio de Mattos, pelas indicações sobre a análise criacionista e tantas outras.

À Cristiane Barreto, pela escuta firme e poética que me orienta na sustentação da clínica.

À Fernanda Otoni, por abrir o tempo de compreender e fazer ressoar as boas perguntas, apostando sempre na invenção. Por ouvir e apontar os caminhos por onde passa o jorro da vida.

Aos artistas-amigos-professores que me acompanharam em processos criativos nos últimos dois anos: Rafael Zacca, Ana Estaregui, Lilian Sais, Leonora Weissmann. À Thereza Portes por ter me ensinado, lá atrás, que a criação individual é fonte para a coletiva.

Às amigas Marina Mourão, Júlia Meira, Ana Paula Salgado, Lucas Bacelette, Carolina Rocha, Mariana Ferreira, Mariana Mendes, Luiza Palhares, Ana Luisa Santos, Noemi Assumpção, Daniela Godoy, Natália Gabriel, Marcela Reda, Sofia Enriquez. Por motivos tão diversos quanto carregados de amor.

À Marina Ladeira e à Marcela Aguilar, pela amizade e pelo apoio quando o desejo desta pesquisa despontou.

Ao Nilso Costa, pela parceria valiosa dentro e fora dos espaços e momentos de trabalho.

À Clara Amorim, pelas risadas e confidências, pelas ajudas tantas com as palavras.

Ao Kaio Fidelis, pela delicadeza dessa amizade escorpiana, pela inspiração.

À Cecília Lana, amicíssima, companheira de escrita, café, vinho, vida, sobremesa e psicanálise.

À Julia Baumfeld, pela arte, pelo acaso e pelo destino que selam nossa amizade.

Ao Paulo Sartori, por tudo o que criamos juntos nas linhas dos tempos de agora e de outrora.

À Hortelã Pimenta, por me fazer companhia e me levar pra caminhar.

À Érica Espírito Santo, âmbar elétrico. Pelo amor, pelas conversas e leituras, por me apoiar e acompanhar desde as primeiras ideias até o momento da celebração.

Às minhas avós - Marília, que sempre incentivou minha escrita; Rosa, que abriu para mim os caminhos da criação. Aos avôs Dico e Loureiro.

À Ana Maria Berutti, pelo presente que me levou à escolha da Psicologia. À Teresa Vieira, pela presença que também o fez.

Ao João Pedro, por sua existência, por seguir tocando a música da nossa família.

À Anna e ao Marcus, mãe e pai, pela criação. Pela vida nutrida de tanto amor, apoio, casa, música, trabalho, artes, banquetes, bagunças, carinhos e caminhos.

Criar é desacostumar do fado fixo.
(Waly Salomão)

RESUMO

Este trabalho se propõe a investigar algumas das possíveis aproximações entre a arte e a psicanálise, a partir da prática institucional e da teoria lacaniana. Considerando as colocações de Sigmund Freud e Jacques Lacan sobre a convergência entre os dois campos, localizamos indicações de que ambas promoveriam a abertura do inconsciente, com a produção de efeitos de sujeito. Isso nos permite formular a hipótese de que tanto a arte quanto a psicanálise apostariam na possibilidade de criação e do surgimento do novo. A fim de verificar essa hipótese, voltamo-nos à prática institucional como terreno de encontro da psicanálise aplicada com a criação em sua dimensão ordinária. Aproximamo-nos, assim, do referencial teórico sobre a psicanálise nas instituições e sobre as oficinas criativas, demarcando os principais operadores clínicos, éticos e conceituais dessas práticas. Analisamos vinhetas clínicas referentes a atividades artísticas realizadas em quatro instituições: Desembola na Ideia; Freud Cidadão; Le Courtil e Perisphère. Em seguida, realizamos um percurso pela teoria lacaniana buscando, em textos de 1959-60 a 1976-77, as principais elaborações sobre a arte, os artistas, a criação e a sublimação, contando com o auxílio de outras bibliografias psicanalíticas, artísticas e estéticas, com o objetivo de compreender o estatuto da criação no pensamento lacaniano. Contingência, singularidade, saber, invenção e inutilidade são alguns dos principais termos que emergem dos materiais clínico e teórico. Constatou-se, então, uma passagem da criação a partir do nada à invenção com o que há. Pôde-se chegar, assim, a uma concepção da criação como como justaposição de dejetos, operação que se dá entre Real, Simbólico e Imaginário por meio de deslocamentos que abrem para a surpresa e para o novo, a partir da aposta na palavra. Com base nessa concepção, defendemos que é possível considerar uma dimensão criativa na experiência analítica.

Palavras-chave: psicanálise; arte; criação, invenção, instituição.

ABSTRACT

This work aims to investigate some of the possible approximations between art and psychoanalysis, drawing from institutional practice and Lacanian theory. Considering the propositions by Sigmund Freud and Jacques Lacan about the convergence of the two fields, we can find indications that both these fields could promote the aperture of the unconscious, producing effects of subject. This allows us to formulate the hypothesis that both art and psychoanalysis bet in the possibility of creation and of the emergence of novelty. To verify this hypothesis, we turn to the institutional practice as the terrain where applied psychoanalysis and creation in its ordinary dimension meet. In doing so, we approach the theoretical framework around psychoanalysis in institutions and around creative workshops, demarcating the main clinical, ethical and conceptual operators of these practices. We analyze clinical vignettes regarding the artistic activities taking place in four institutions: Desembola na Ideia; Freud Cidadão; Le Courtil and Perisphère. Next, we undertake a study of Lacan's thinking, using texts from 1959-60 to 1976-77, with additional support of other psychoanalytic, artistic and aesthetic bibliographies, seeking his main elaborations about art, artists, creation and sublimation, with the goal of comprehending the state of creation in his theory. Contingency, singularity, knowledge, invention and inutility are a few of the main terms emerging from both clinical and theoretical materials. We can then verify the passage from the creation from nothing to the invention with what is, reaching a conception of creation as the juxtaposition of waste – an operation that takes place between the Real, the Symbolic and the Imaginary by means of displacements that open to surprise and to novelty by betting on speech. Based in this conception, we defend that it is possible to consider a creative dimension in the analytical experience.

Keywords: psychoanalysis; art; creation; invention; institution.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1. Matema do discurso do mestre.	20
Fig. 2. Grafo do desejo.....	21
Fig. 3. Raphael Domingues. Sem título, 1949.....	31
Fig. 4. Adelina Gomes. Sem título, 1950·	33
Fig. 5. Emygdio de Barros. Ephrain. 1949.	34
Fig. 6. Arthur Bispo do Rosário. Manto da apresentação.	39
Fig. 7. Ateliê na sala vermelha.....	50
Fig. 8. Esconderijo, 2022.	52
Fig. 9. Projeto do campo possível.	54
Fig. 10. Dominó de palavras.	60
Fig. 11. Cerâmicas e inutilitários.....	62
Fig.12. Inutilitários.	64
Fig. 13. Marcel Duchamp. Étant Donnés. 1946-1966.	88
Fig. 14. Edvard Munch, Skrik, 1893.....	90

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	9
2.	ARTE E PSICANÁLISE NA PRÁTICA INSTITUCIONAL	16
2.1.	Psicanálise aplicada, psicanálise impura	16
2.2.	A prática de vários, não-todos, na fronteira	24
2.3.	Oficinas terapêuticas, oficinas artísticas: a experiência de Nise da Silveira e a reforma psiquiátrica brasileira	29
2.3.1.	<i>A inovação de Nise da Silveira</i>	29
2.3.2.	<i>As oficinas artísticas como articuladoras entre clínica e política</i>	34
2.4.	O objeto, a densidade material e simbólica e seus destinatários.....	40
2.5.	Algumas vinhetas do encontro da arte com a psicanálise em instituições.....	45
2.5.1.	<i>Os ateliês do Desembola na Ideia</i>	47
2.5.1.1.	Um ninho na sala vermelha: criar um lugar, fazer nada	49
2.5.1.2.	Futebol em forma de letra e frutas imaginárias: a contrariedade criativa	53
2.5.2.	<i>As oficinas do Freud Cidadão</i>	56
2.5.2.1.	Fragmentos, gestos, palavras: a solidão acompanhada	56
2.5.2.2.	O copo e o corpo de cada um: os inutilitários	61
2.5.3.	<i>As oficinas em Le Courtil</i>	64
2.5.3.1.	Isso soa bem: encontrar seu fluxo	65
2.5.4.	<i>Os ateliês da Périsphère</i>	70
2.5.4.1.	Peles, passos e papéis: juntar de uma nova maneira	71
2.5.5.	<i>O que se decanta dessas experiências</i>	73
3.	DA CRIAÇÃO À INVENÇÃO, DA SUBLIMAÇÃO AO SINTHOME: UM PERCURSO PELA TEORIA LACANIANA	75
3.1.	A criação: em torno do vazio, a Coisa quase-nada	76
3.2.	A sublimação: da dingidade à justaposição de dejetos.....	81
3.3.	A montagem da pulsão e as duas vertentes da sublimação.....	87
3.4.	A função da mancha e do quadro, o coeficiente artístico.....	92
3.5.	O inútil, a surpresa e alguma coisa da ordem da poesia	97
3.6.	A gambiarra sinthomática, saber se virar	104
4.	CONCLUSÃO	112
	REFERÊNCIAS.....	118

1. INTRODUÇÃO

A relação com a arte está posta desde o nascimento da psicanálise, perpassando mais de trinta anos da obra de Sigmund Freud. O diálogo do criador da psicanálise com a arte e com os artistas se inicia no *Manuscrito N* –, em que ele retoma um trecho de William Shakespeare para apontar uma similitude entre o mecanismo da criação artística, da fantasia histérica e do delírio (Freud, 1897/2015) – e chega até a ocasião do recebimento do prêmio Goethe – momento que marca o reconhecimento do aspecto criativo e inovador de sua obra (Freud, 1930/2015).

Em diferentes momentos, Freud aproxima as obras de arte das formações do inconsciente, ou seu modo de criação ao desenvolvimento das neuroses. Além disso, ele supõe um saber nos artistas, um saber que interessa à psicanálise, à medida em que diz respeito ao inconsciente – como se a arte ela mesma fosse uma via de acesso ao inconsciente, uma via diferente mas afim àquela da psicanálise. Em “O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen”, Freud (1907/2015, p.16) afirma que

. . . os escritores são aliados valiosos e seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem numerosas coisas do céu e da terra, com as quais nem sonha a nossa filosofia. No conhecimento da alma eles se acham muito a frente de nós, homens cotidianos, pois recorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.

Não por acaso, ele alude novamente a uma conhecida citação de Shakespeare para defender o valor do saber do artista. Ao citar o dramaturgo inglês, ele evidencia a participação do saber artístico na própria constituição de seu pensamento. Freud “não se furta a tomar seus poetas, seus dramaturgos ou alguma obra de arte em particular como suplemento às rasuras do discurso argumentativo, ainda que mantenha a clínica como principal ‘campo indutor de produção de conceitos’” (Iannini, 2004, p.77).

Vale observar que Freud faz uso de termos um tanto enigmáticos para tentar localizar o saber próprio ao artista: “numerosas coisas”, “fontes ainda inacessíveis”... Há uma imprecisão – talvez própria do campo da teorização estética – que parece rondar algumas das reflexões psicanalíticas sobre a arte, o que se explicita, por exemplo, numa certa ambiguidade que atravessa o conceito de sublimação (França Neto, 2007), como veremos adiante.

Ainda no texto sobre a *Gradiva* de W. Jensen, Freud (1907/2015, p.61) volta a sugerir que o campo de trabalho do artista seria o mesmo do psicanalista, afirmando que a “caracterização da vida psíquica humana é, de fato, o autêntico domínio do escritor. Ele sempre foi um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica”. Mais tarde, em

Dostoiévski e o parricídio, ele diz: “Diante do problema do artista criador, a análise, ai de nós, tem de depor suas armas” (Freud, 1928/1996, p.183)¹. Temos, então, segundo Freud, o artista criador como pioneiro da psicanálise, como alguém que domina conhecimentos sobre a vida psíquica e cuja criação apresenta problemas diante dos quais a psicanálise estaria impotente.

Há uma rica bibliografia² que apresenta e discute as elaborações freudianas sobre a arte e os artistas. Apesar de seus diferentes enfoques, podemos extrair um ponto de concordância entre os autores desses textos, em relação a uma dupla vertente da abordagem da arte por Freud: de um lado, ele aposta na possibilidade de interpretar as produções artísticas, tendo-as como equivalentes das formações do inconsciente; por outro, ele se depara repetidamente com restos inapreensíveis dessas produções, restos que se colocam como limites de seu esforço de compreensão.

François Regnault (2001, p.21) sublinha que, nos textos freudianos, “não raro o que parece uma elucubração sobre um autor ou um artista constitui também o avançar ou o avanço de um conceito”. Arte e literatura são, assim, tomadas como objetos que servem ao desenvolvimento da teoria psicanalítica, mas também se delineiam como disciplinas que fazem parte da formação do psicanalista (Jorge, 2022). Para Ernani Chaves (2015), independentemente das possíveis contradições presentes na abordagem da arte por Freud, é fundamental ressaltarmos a importância que exercem, em sua obra, as questões relativas à *criação artística* e ao *efeito* das obras de arte sobre quem as recebe – pontos de especial interesse para a pesquisa que aqui se inicia.

Ao se perguntar sobre a presença tão frequente de obras literárias e artísticas na teoria de Freud, o filósofo Jacques Rancière (2009, p.11) elabora o conceito de *inconsciente estético*. Ele defende que a teoria freudiana do inconsciente pode ser formulada “porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse inconsciente”. Nesse sentido, a arte e literatura são recursos, ferramentas às quais Freud recorre para que “testemunhem positivamente em favor da racionalidade profunda da fantasia, que apoiem uma ciência que pretende, de certa forma, repor a poesia e a mitologia no âmago da racionalidade científica” (pp.47-48). A presença da arte na teoria freudiana está posta, portanto, como fundamento ético do lugar de onde ela é formulada

¹ Na tradução mais recente, de Ernani Chaves: “Infelizmente, diante do problema do escritor, a análise deve depor as armas” (Freud, 1928/2015, p.283). Optei por manter a tradução anterior, uma vez que o termo “artista criador” possibilita maiores articulações com outras linguagens da criação artística que não só a escrita.

² Regnault (2001); Rivera (2005^a); Rocha (2010); Didier-Weill (2014); Chaves (2015); Sousa (2015); Jorge (2022); dentre outros.

e sustentada. É o que Guilherme Rocha (2010) também afirma, ao dizer que haveria uma convergência ética e estética no interior do pensamento de Freud, à medida em que a arte “pode se configurar como um terreno privilegiado para a deflexão, expressão e sublimação de quotas pulsionais de teor fortemente patogênico e que, uma vez arregimentadas pelos processos artísticos, fornecem ao sujeito importantes subsídios à sua saúde psíquica” (p.34).

O diálogo entre arte e psicanálise iniciado por Freud foi continuado por vários psicanalistas que o sucederam e articularam os dois campos a partir de suas próprias bases teóricas. Neste trabalho, seguirei a abordagem de Jacques Lacan, que recorre diversas vezes a produções das artes plásticas e literárias – principalmente – para transmitir seu ensino, aplicando a arte à psicanálise sem, contanto, que isso resulte em uma estética lacaniana ou em um “sistema das artes em Lacan” (Regnault, 2001, p.28).

Para Vilela e Iannini (2012), há um verdadeiro ato subversivo em Lacan, por se deixar interpretar pelos textos e obras que interroga. Na mesma direção, Rose-Paule Vinciguerra (2012, p.25) defende que ele se remete aos artistas e às suas obras não para fazer uma aplicação da psicanálise, mas sim para “reconhecer em que cada artista resolve ao seu modo um problema humano e universalizável na medida em que interessa à psicanálise”.

No texto “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”, Lacan (1965/2003, p.200) retoma o posicionamento freudiano segundo o qual o artista teria um saber que estaria à frente do psicanalista:

... a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho.

Apesar de se remeter à teoria de Freud sobre os artistas, o psicanalista francês parece, ao mesmo tempo, se afastar dele ao apontar os limites da interpretação. Podemos supor aqui uma crítica incisiva de Lacan ao criador da psicanálise, aproximando a interpretação e a vinculação de fatores biográficos à obra do artista a uma vertente que seria psicologizante. É o que afirma Elisa Alvarenga (1999, p.102), ao dizer que Lacan, “contra o próprio Freud, vai pensar a arte, a literatura, enfim, tudo o que é produzido por um sujeito, seja ele neurótico ou não, como fundamentalmente não interpretável: o escrito ou a poesia ou o objeto produzido é que interpretam o comentador, à medida que o fazem falar”. Também nessa via, Gilson Iannini (2004, p.78) diz:

Não se trata de submeter à interpretação analítica a obra ou o artista, colocando a arte no lugar de objeto ou o artista no divã, ainda que muitas vezes psicanalistas tenham se enveredado por esses becos. Trata-se, ao contrário, de recolher, no campo freudiano, os *efeitos de verdade* ocasionados pela simples existência de determinadas obras (grifos meus).

Tomando essa perspectiva, é possível pensar que o eixo para o qual deveríamos nos debruçar seria menos a relação do artista com a sua produção e mais o *efeito* dessa produção sobre o espectador ou leitor – voltaremos a essa questão logo adiante, a partir da noção de *efeito de sujeito*.

Temos ainda, no trecho de Lacan citado acima, uma imagem pintada por ele: artista e psicanalista seguindo a mesma trilha, um desbravando o caminho do outro. Podemos apontar, de saída, uma suposição de saber da psicanálise à arte e aos artistas, a partir das inúmeras referências de Freud e Lacan a esses últimos, além da reiteração de que o artista precederia o psicanalista. Quanto a essa ideia de que o artista estaria sempre à frente, resguardarei, por ora, uma suspensão, uma dúvida, pois me parece importante sermos cautelosos com uma certa idealização dos artistas e da arte que por vezes se apresenta em alguns dos textos psicanalíticos. No mesmo texto de Lacan sobre Marguerite Duras, verifica-se, em alguns momentos, que ele parece considerar que o psicanalista vai à frente ou mesmo lado a lado com o artista: “que a prática da letra converge com o *uso* do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem” (p. 200, grifo meu); “Marguerite Duras revela *saber* sem mim aquilo que ensino” (p.200, grifo meu).

Marie-Hélène Brousse (2009) lê essa passagem e explica que a ideia de Lacan é que “quando um artista desdobra a prática da letra de forma séria, depara-se com o que o próprio psicanalista encontra no saber textual que se constitui no discurso do analisante” (pp.33-34). Podemos compreender, portanto, que um certo *uso* e um *saber* do inconsciente seriam elementos presentes nesse caminho comum à arte e à psicanálise.

Outro elemento presente nesse caminho é a produção de *efeitos de sujeito*. O efeito de sujeito seria compreendido como algo que se dá “graças a um certo jogo entre eu e o objeto onde um se apresenta em sua perda para convocar o outro, por sua vez, a cair. O objeto pode, portanto, materializar-se fortemente, em sua presença, de modo a pôr em xeque a presença e a localização do sujeito” (Rivera, 2007a, p.20). Segundo Brousse (2009), a diferença seria que o psicanalista busca a produção do efeito de sujeito, sua divisão, enquanto o artista também a produz, mas sem buscá-la: “enquanto no discurso analítico há o objeto *a* na posição de agente que comanda o sujeito dividido, o artista não procura, em caso algum, o efeito-sujeito, mesmo

que ele utilize a divisão subjetiva como material ou como método” (pp.34-35). Temos, no efeito de sujeito, uma noção interessante para pensarmos a arte e a psicanálise em suas práxis.

Quase dez anos depois da colocação sobre a autora de *O arrebatamento de Lol V. Stein*, Lacan afirma, no seminário *Les non-dupes errent*, que haveria uma homologia entre arte e psicanálise, mas não uma equivalência:

Quero dizer que se pode fazer uma certa analogia, enfim. . . uma certa homologia entre o que se tem como obras de arte e o que recolhemos na experiência analítica. Da arte não temos muito que aprender com ela. Aprender para outra coisa, isto é, para fazermos disso este terceiro que não está ainda classificado; fazer disso alguma coisa que está apoiada na ciência, por um lado, e que, por outro, aprende com a arte. E irei mesmo mais longe: que só pode fazê-lo na espera de dever, no fim, não saber responder (Lacan, lição de 9 de abril de 1974, inédito)³.

A psicanálise só tem o que aprender com a arte se mantiver o objetivo de fazer, a partir dela, algo diferente, sem a expectativa de alcançar um saber pleno: eis aí uma direção importante nesse início de pesquisa. Também nessa via, Jacques-Alain Miller (2010a) adverte que a “manobra analítica consiste em pôr o artista em posição de sujeito suposto saber. Isso não quer dizer, porém, ajoelhar-se: que o artista seja suposto saber não implica, de modo algum, em desvanecimentos generalizados, ele sabe mais do que nós, etc.”⁴ (pp. 407-408). Logo, não se trata de quantificar o saber, opondo psicanalista e artista em uma disputa, nem de forçar uma equivalência entre os dois campos e, menos ainda, de idealizar o artista ou o psicanalista. Sigamos explorando o terreno dessa “alguma coisa” que se daria na psicanálise com aquilo que ela aprende e apreende da arte.

Vale ainda uma pergunta, partindo da imagem posta por Freud e retomada por Lacan: por que artista e psicanalista seguem juntos um mesmo caminho? Qual seria a trilha percorrida pelos dois? Seria o caminho do conhecimento da alma e da vida psíquica, aos quais se referia Freud? Faz-se necessário, então, delimitar esse território, buscando compreender em que medida artista e psicanalista seguem um só percurso, de que matéria é feito esse solo e quais paisagens aí se apresentam.

Encontro um eco das minhas perguntas em um texto de Marie-Hélène Brousse (2006): “qual é a natureza dessa convergência apontada por Lacan entre *prática artística* e *prática analítica*, ou ainda mais tarde em seu ensino, entre *sinthome* e arte?” (p.87)⁵. Trago essa pergunta de Brousse devido à presença repetida do significante *prática*, de importância central

³ Tradução minha

⁴ Tradução minha.

⁵ Tradução minha.

para esta pesquisa. Dado que já existe, desde Freud, uma rica bibliografia que se debruça sobre essa relação a partir de obras e artistas consagrados, volto-me neste trabalho para a criação em sua dimensão cotidiana, na experiência de sujeitos que não necessariamente se nomeiam como artistas. Entre tantas interseções possíveis entre arte e psicanálise, escolho investigar as aproximações entre as *práticas* artística e psicanalítica. Para tanto, terei como base um campo em que elas se encontram: a experiência institucional.

Dessa maneira, este estudo se mobiliza em torno da seguinte pergunta: como a prática artística em instituições de atendimento pode elucidar os pontos de encontro e de distanciamento entre arte e psicanálise? A hipótese que fundamenta a investigação que proponho é que tanto a arte quanto a psicanálise sustentam uma aposta na criação e no surgimento do novo.

Para verificar tal hipótese e possíveis respostas para a pergunta levantada, proponho, no Capítulo 2, a aproximação de um referencial teórico sobre a psicanálise aplicada e a prática analítica nas instituições, passando pelas noções de prática de vários, instituição não-toda, instituição-fronteira e psicanálise impura. Veremos como as atividades criativas e expressivas tem um papel fundamental nas propostas de tratamento dessas instituições, passando por teorizações sobre as oficinas criativas e sua história no Brasil, com ênfase especial à experiência de Nise da Silveira. Me valho ainda de vinhetas referentes a atividades artísticas realizadas em quatro instituições diferentes: Desembola na Ideia; Freud Cidadão; Le Courtil e Perisphère. Tais vinhetas se apresentam como material clínico do qual é possível extrair questões que emergem como impasses, descobertas e efeitos. Aponto aqui alguns dos principais significantes que despontaram do material estudado: a contingência, a singularidade, o efeito de surpresa, o imprevisto, o mais além do sentido, a inutilidade, a materialidade. A partir deles, é escolhido o fio condutor do percurso a ser trilhado no capítulo seguinte, um fio que se estende da *criação* a partir do nada à *invenção* com o que há.

No Capítulo 3, me oriento pelas menções de Lacan à arte e aos artistas, atenta às possíveis aproximações e distanciamentos com os temas surgidos das vinhetas do capítulo anterior. Seguiremos por algumas passagens entre o *Seminário 7: a ética de psicanálise* e o *Seminário 24: l'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, contando com o auxílio de bibliografias de outros autores do campo da psicanálise e da arte. O percurso teórico se orienta com o objetivo de localizar quais conceitos e temas aparecem, na teoria lacaniana, articulados à arte, averiguando se há uma coincidência com as questões extraídas no capítulo anterior. Busco compreender qual o estatuto da criação ao longo do pensamento de Lacan, a fim de

verificar se a hipótese da aposta no novo pela arte e pela psicanálise se sustenta também a partir desse mergulho teórico.

Finalmente, retorno à metáfora da qual partimos, localizando alguns dos elementos que se deram a ver no caminho percorrido entre arte e psicanálise. Convido os leitores a seguirem comigo esta trilha.

2. ARTE E PSICANÁLISE NA PRÁTICA INSTITUCIONAL

O que faz um psicanalista em uma instituição? Parece óbvio pensar que ele se ocupa de atendimentos clínicos. Mas como sua presença e seu trabalho se estendem em outros âmbitos da instituição? E o que faz um artista? A que interessa o trabalho criativo em um serviço de atendimento psíquico? Diante de um mesmo sujeito, como trabalham e se orientam artistas e psicanalistas? De quais formas suas práticas se assemelham e de que maneira diferem? Para aproximarmo-nos de possíveis respostas, podemos iniciar esse percurso pelas noções de *psicanálise aplicada* e de *prática de vários*, recorrendo a formulações de alguns psicanalistas a respeito da prática da psicanálise em instituições, de modo a contextualizar o campo onde se dão as experiências que abordaremos adiante. Tendo fundamentado esse início, seguiremos à presença da arte e das oficinas artísticas nas instituições de tratamento, buscando elucidar seu caráter clínico, político e criativo. Finalmente, seguiremos às vinhetas clínicas de práticas artísticas em quatro instituições diferentes.

2.1. Psicanálise aplicada, psicanálise impura

No texto “Sobre a psicanálise”, Freud (1913[1911]/1996) se refere à psicanálise como “uma notável combinação, pois compreende não só um *método* de *investigação* da neurose, como também um *método* de *tratamento* baseado na etiologia assim descoberta. . . a psicanálise não é fruto da especulação mas sim o resultado de uma experiência....” (p.225, grifos meus). Portanto, a psicanálise está posta desde o seu início como tratamento e como pesquisa, a um só tempo como um método terapêutico e também de desenvolvimento teórico⁶.

Em seu artigo sobre a situação da psicanálise aplicada nos primeiros anos do movimento psicanalítico, Caio Padovan e Vinícius Darriba (2016) sublinham essa convergência, lembrando que, desde a fundação da Associação Psicanalítica Internacional (IPA) em 1910, a psicanálise se coloca ao mesmo tempo como teoria e como prática, apresentando uma vertente pura e uma vertente de aplicação a outros campos, em especial aos campos da medicina e das humanidades.

⁶ Em “Recomendações ao médico para o tratamento psicanalítico”, Freud (1912/2017) alerta para a possibilidade dessa coincidência entre pesquisa e tratamento apresentar oposições um ao outro: “O sucesso é prejudicado nesses casos, que de antemão são definidos pelo aproveitamento científico e tratados de acordo com essas necessidades; por outro lado, os casos que mais têm sucesso são aqueles em que procedemos quase sem intenção, *nos surpreendendo com cada mudança de rumo e com que nos defrontamos sempre desarmados e sem preconcepções*” (p.97, grifos meus).

No que diz respeito à medicina, tem-se, por exemplo, os artigos sobre a técnica (Freud, 1911-1915/2010), escritos pouco tempo depois da fundação da IPA. Seguindo essa faceta, o método psicanalítico poderia ser aplicado a outras práticas clínicas, e a própria clínica poderia ser vista, por vezes, como uma *aplicação* da teoria à prática. Padovan e Darriba (2016) ressaltam a importância da distinção entre as duas noções de aplicação, dado que uma “diz respeito ao exercício da psicanálise em si mesmo, marcado pelo uso de uma técnica. A segunda refere-se à aplicação de um conhecimento extraído desse exercício a situações que em princípio poderiam ser pensadas como estrangeiras à psicanálise” (p.107).

Em “Contribuição à história do movimento psicanalítico”, Freud (1914/2012) relata a expansão da psicanálise para outras áreas de pesquisa, afirmando que tal crescimento se deu graças à fecundidade do método analítico e também à dedicação de “alguns pesquisadores que, sem serem médicos, fizeram da aplicação da psicanálise às ciências humanas o trabalho de sua vida” (p. 284). A fecundidade do método, à qual Freud se refere, se deve à descoberta do inconsciente, com a qual a psicanálise desvendou

. . . relações psicológicas que não podiam se limitar ao âmbito em que se haviam dado a conhecer. . . a análise não apenas nos forneceu a explicação de fatos patológicos, como também mostrou seu nexos com a vida psíquica normal e desvelou insuspeitadas relações entre a psiquiatria e diversas outras ciências que lidavam com uma atividade da psique (pp. 284-285).

Podemos, então, situar as artes e as ciências humanas nesses campos que lidam com a vida psíquica mas que não pertencem aos domínios da psiquiatria e do escopo propriamente clínico. No que diz respeito à aplicação da psicanálise às humanidades e às artes, temos exemplos dessas “aplicações do pensamento analítico” (p.287) nos próprios textos freudianos, mais especificamente naqueles em que o criador da psicanálise se volta para o estudo de obras literárias e artísticas, como nos textos sobre Leonardo da Vinci, sobre a Grádiva de Jensen, sobre o Moisés de Michelangelo ou sobre Dostoiévski.

Há, portanto, uma aproximação da psicanálise a outras áreas que se voltam para o conhecimento e para “caracterização da vida psíquica humana” (Freud, 1907/2015, p.61). Sobre essa questão, François Regnault (2001) considera que há quase uma equivalência entre a psicanálise pura e a psicanálise aplicada quando o que está em jogo é sua aplicação à arte e às produções culturais. Ele afirma que, na obra freudiana, “um simples quarto de giro (ou meia volta) do aparelho utilizado permite fazer virar os elementos de uma psicanálise aplicada em elementos de psicanálise teórica” (p.21).

Seguindo essa mesma direção, Padovan e Darriba (2016) apontam que há uma mudança de perspectiva da oposição científica clássica entre saber puro e aplicado a partir do texto de Freud sobre Leonardo da Vinci, quando “a hipótese do inconsciente deixaria de ser pensada unicamente nos termos de uma teoria a ser aplicada ao campo das humanidades, passando então a definir o próprio método que sustentaria tal aplicação da psicanálise” (p.109). Desse modo, é Freud quem abre os caminhos da possibilidade de aplicação não apenas da teoria, mas do próprio método psicanalítico a temas e objetos exteriores à clínica.

Assim como a ideia de aplicação da psicanálise esteve presente no surgimento da IPA, também em 1971, no momento de fundação da Escola Francesa de Psicanálise, Jacques Lacan (1971/2003) se remete às noções de psicanálise pura e psicanálise aplicada. No “Ato de fundação”, o psicanalista francês determina três diferentes seções para a Escola: a seção de psicanálise pura, a seção de psicanálise aplicada e a seção de recenseamento do campo freudiano. A psicanálise pura é definida nesse momento como “práxis e doutrina psicanalítica propriamente dita, que não é nada além. . . da psicanálise didática” (p.236), enquanto a psicanálise aplicada é definida como “terapêutica e clínica médica” (p.237). Se considerarmos as diferentes ideias presentes em Freud em torno da psicanálise aplicada, a ênfase de Lacan é posta na aplicação ao campo da medicina, considerando a possibilidade de “experimentação dos termos categóricos e das estruturas que introduzi como sustentando a linha direta da práxis freudiana” (p.237). A seção de psicanálise aplicada é dividida então em três subseções: a doutrina do tratamento e de suas variações, a casuística e a informação psiquiátrica e prospecção médica. Judith Miller (2007) ressalta que Lacan “aplica a si mesmo o dever de preencher o que ele afirma nessa seção. Jacques Lacan refere-se à lógica, às matemáticas, à filosofia, à literatura, à poesia, à história, à sociologia. São disciplinas diversas que ele denomina *afins* à psicanálise” (pp.4-5).

Entretanto, as possíveis diferenças entre a psicanálise pura e a psicanálise aplicada continuam em debate no campo psicanalítico, à medida em que suas experiências se expandem. No livro *Pertinências da psicanálise aplicada*, podemos recorrer a posições de alguns autores contemporâneos sobre esse tema. Referindo-se a práticas de aplicação da psicanálise em diferentes contextos institucionais de atendimento e tratamento, Marie-Hélène Brousse (2007) considera que haveria uma potência política incisiva no campo da psicanálise aplicada. Ela afirma que essa seria “um móbil maior para o futuro da psicanálise, tanto como disciplina quanto como solução ética nova, introduzida na civilização por meio dessa experiência original que é um tratamento psicanalítico” (p.22).

Enfatizando a questão do ato analítico como ponto chave do trabalho do analista, Serge Cottet (2007) também se pronuncia: “Não existe condição ideal para o ato analítico, nem quadro acadêmico, nem tipo clínico privilegiado. . . . Parece antiquado opor a pureza do ato analítico às ‘mãos sujas’ do psicoterapeuta” (p.27). O ato analítico emerge assim como ponto essencial para se pensar o trabalho dos psicanalistas hoje em dia, dentro ou fora dos consultórios:

Se alguns parâmetros da prática *standard* estão excluídos em razão das condições novas da experiência, essa é também a ocasião de táticas inéditas, excluindo-se a estratégia ortodoxa, que visa principalmente ao final do tratamento. Em muitas instituições, nem a duração das sessões, nem a do tratamento estão à disposição do analista. No entanto, o ato não deixa de ser altamente valorizado. . . . (p.29).

Aquilo que insistiria como diferença central entre a psicanálise dita pura e a aplicada é a ideia do fim de análise e do passe, que seriam exclusivos da experiência da psicanálise pura. O que se extrai como característica fundamental da psicanálise é, então, uma certa direção ética, uma orientação pelo singular, da qual o ato emerge como operador: “Sempre aplicada ao particular, ela [a psicanálise] só tem de se haver com exceções. É assim que o terapeuta, implicado em seu ato, se aplica em fazer existir o inconsciente, tanto quanto ele puder” (p.31).

Judith Miller e Jean-Daniel Matet (2007) afirmam que “não há psicanálise aplicada sem psicanálise pura, que interroga transmissão, formação e garantia” (p.2). Nesse sentido, a psicanálise pura seria uma espécie de bússola que orientaria a maneira como os psicanalistas formalizam e transmitem suas experiências, sejam elas nos consultórios, nas instituições ou em outros espaços. Para esses autores, hoje os psicanalistas tem a possibilidade de “explicitar a aplicação que fazem da psicanálise, justamente à luz da psicanálise pura, quer essa psicanálise aplicada se situe no enquadre do dispositivo analítico em seu consultório, quer na instituição, e até mesmo fora desse enquadre” (pp.1-2).

Buscando cernir a orientação própria da psicanálise, Jacques-Alain Miller (2017) retoma a questão no texto “Psicanálise pura, psicanálise aplicada e psicoterapia”. Para ele, a diferença fundamental a ser ressaltada não está entre a psicanálise pura e a psicanálise aplicada, mas sim entre a psicanálise e as psicoterapias. Afinal, se a psicanálise é aplicada, ela é aplicada a alguma coisa – no caso, à terapêutica.

Para desenvolver esse argumento, ele volta à sua conversa com Lacan em “Televisão”, quando esse último afirma que a oposição fundamental entre a psicanálise e a psicoterapia repousa sobre o sentido. Do lado da psicoterapia, estaria o sentido [*sens*], e do lado da psicanálise, o sem sentido, o não-sentido [*non-sens*]. Lacan (1973/2003) desliza esse significante, afirmando que é no sentido [*sens*], no bom senso [*bon sens*] e no senso comum

[*sens commun*] que “a psicoterapia, seja ela qual for, estanca, não porque não exerça um certo bem, mas por ser um bem que leva ao pior” (p.513). Para além do sentido, haveria uma insistência do inconsciente como uma instância dominada por lalíngua [*lalangue*], que “fornece apenas a cifra do sentido” (p.515), e que se apresenta como condição para a criação do sentido.

Décadas depois, Miller retoma a afirmação de Lacan e aponta outras respostas possíveis em torno das distinções entre a psicoterapia e a psicanálise. Segundo ele, além das diferentes relações com o sentido, há duas outras vias de leitura sobre essa questão. Uma delas entende a psicanálise e a psicoterapia como práticas vizinhas, de maneira que a psicoterapia seria o primeiro passo de uma análise. Já a partir da segunda via, a psicoterapia seria o avesso da psicanálise, por operar a partir do Discurso do Mestre, deixando elidido o sujeito dividido e produzindo uma identificação do sujeito com um significante-mestre⁷.

$$\frac{S1}{\$} \rightarrow \frac{S2}{a}$$

Fig. 1. Matema do discurso do mestre.

Vejamos, então, três respostas à questão sobre as distinções entre a psicanálise e a psicoterapia, sendo as duas primeiras colocadas por Miller e a terceira por Lacan. Segundo Miller (2017), um primeiro caminho para elucidar a diferença entre psicanálise e psicoterapia poderia ser percorrido a partir do grafo do desejo, tal como estabelecido por Lacan (1958-59/2016) no *Seminário 6: O desejo e sua interpretação*. A psicoterapia estaria situada no primeiro andar do grafo, por meio do endereçamento da palavra do sujeito a um outro que escuta e que passa a ocupar o lugar do grande Outro. Por estar assim posicionado, aquele que escuta tem em sua fala uma potência “de operar, que é eficaz, particularmente para retificar as identificações” (Miller, 2017, p.9). A eficácia do tratamento pela palavra – a *talking cure* freudiana – já havia sido indicada por Lacan (1973/2003), quando ele diz que “a cura é uma demanda que parte da voz do sofredor, de alguém que sofre de seu corpo ou seu pensamento. O espantoso é que haja uma resposta, e que, desde sempre, a medicina tenha acertado na mosca por meio de palavras” (p.511).

⁷ “O discurso do mestre procede exclusivamente pela identificação significativa. É por aí, nesse sentido, que ele interdita a fantasia, como estipula expressamente a linha inferior do esquema do Discurso do Mestre tal como traçado por Lacan. A identificação reina sem divisão”(Miller, 2010b, p.26).

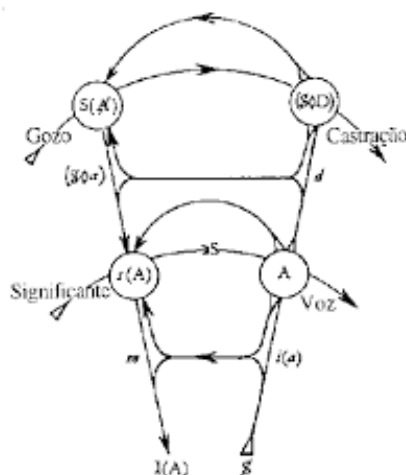


Fig. 2. Grafo do desejo.

Voltando ao grafo do desejo, há, em cima do primeiro, um outro andar, que seria acessado apenas por meio do desejo do analista, essa instância que “se funda na recusa do auditor-intérprete em utilizar o instrumento de sua potência suposta, identificatória. É essa abstenção mesma que é o desejo do analista e que abre um trajeto situado mais além” (Miller, 2017, p.9). O gozo pode então entrar em cena a partir da abstenção do analista, que é ligada a uma posição que não encarna o lugar de saber, mas faz semblante de objeto, apresentando uma barra sobre o Outro todo poderoso. A diferença entre os dois andares evidencia, dessa maneira, a separação entre a fala – que circula no andar inferior – e o gozo, que se situa no segundo andar. Assim, a consistência do grande Outro estaria preservada na psicoterapia, enquanto a psicanálise promoveria uma inconsistência do Outro por meio da consideração do gozo.

A segunda resposta apontada por Miller se sustenta na afirmação de que a psicoterapia opera a partir do discurso do mestre, de modo a restituir as identificações que vacilam no sujeito, respondendo à exigência de produtividade e de funcionamento da sociedade ocidental atual, orientada pelo utilitarismo⁸. Se temos, no matema da fantasia, o sujeito na relação com o objeto causa de desejo, $(\$ \diamond a)$ há, no Discurso do Mestre, uma dupla barra entre sujeito e objeto causa $(\$ // a)$, o que leva à impossibilidade de acesso ao desejo e de fazer vacilar a posição fantasmática de cada um. Assim, a psicoterapia privilegiaria “a identificação ao preço de se desembaraçar da fantasia” (p.13).

A terceira perspectiva, aquela estabelecida por Lacan em “Televisão”, localiza, como vimos, a adesão ao sentido como traço distintivo da psicoterapia em relação à psicanálise. Lacan

⁸ Voltarei nesse tema algumas vezes ao longo desta dissertação, e veremos como essa direção da psicanálise na contramão do utilitarismo é um dos pontos centrais para se pensar as articulações entre arte e psicanálise.

passa “de uma semantofilia à semantofobia” (p.16), dado que, no início de suas teorizações, definiu o sujeito, o sintoma e a função da fala como relativos ao sentido. Ao longo do tempo, entretanto, ele ressituiu o sentido “como efeito do significante, deslocou a definição do sujeito rumo ao significante, separou o significante e o sentido, convidou a isolar no sintoma os significantes sem nenhum sentido que nele estão capturados” (p.15).

Se nos orientamos pelas transformações do pensamento lacaniano, fazer valer o fora-do-sentido na psicanálise parece ser um “desafio decisivo” (p.16) relativo à própria prática analítica. A partir dessa posição, a psicanálise aprofunda, por um lado, sua diferença com a psicoterapia, enquanto, por outro lado, “apaga, ou pelo menos tende a apagar, a diferença entre psicanálise pura e psicanálise aplicada à terapêutica” (p.20). Para Miller, se tomamos a perspectiva da psicanálise fora-do-sentido, “a diferença entre psicanálise pura e psicanálise aplicada à terapêutica é uma diferença não essencial” (p.21), pois “a diferença entre as duas psicanálises está ausente daquilo que ensina o último Lacan” (p.29).

Além do gozo – e também do *sinthoma* [*sinthome*] e da *lalíngua* [*lalangue*], noções fundamentais do último ensino de Lacan –, Miller se embasa no conceito de Real para situar o terreno sobre o qual a prática analítica, que visa um mais além do sentido, pode se apoiar: “O método do qual se trata consiste em buscar o real em tudo. Procurar o real, tentar passar sob o sentido, tentar dispensar as construções, mesmo elegantes, mesmo convincentes, sobretudo se elas são elegantes. É isso que Lacan assume e demonstra em seu último ensino” (p.44).

Considerando o termo *psicanálise pura*, vale ainda nos voltarmos para esse adjetivo e para a ideia de pureza⁹. Desde a descoberta do inconsciente, sabemos da impossibilidade de se pensar a linguagem como superfície lisa, íntegra, pura e transparente, pois trata-se aí justamente do encontro com os “dejetos da vida psíquica, os dejetos do mental que são o sonho, o lapso, o ato-falho e mais além, o sintoma” (Miller, 2010b, p.19).

Mesmo nas tentativas – limitadas – de se representar o inconsciente, a dimensão da impureza se coloca. Ao tentar formular uma descrição imagética do psiquismo, Freud (1930/2020) imagina a justaposição temporal das construções da cidade de Roma, que estaria composta, a um só tempo, por ruínas e palácios de diferentes séculos. Já com Lacan, temos não uma justaposição, tampouco a oposição entre superfície e interioridade, mas uma torção

⁹ Desenvolvi esse argumento mais extensamente em um ensaio publicado na Revista Derivas Analíticas (Viana, 2022). Nele, cotejo o pensamento do escritor Junichiro Tanizaki (1933/2017) ao do filósofo contemporâneo Byung-Chul Han (2019) a partir da ideia, por eles abordada, de uma obsessão ocidental pela claridade e pela transparência, que estaria ligada a uma perspectiva higienista e de progresso desenfreado. Em oposição a essa obsessão, tanto Han quanto Tanizaki defendem uma estética e uma ética da opacidade, da ambiguidade, da ranhura, da impureza, que podem ser interessantes para pensarmos as práticas de psicanálise aplicada. Agradeço a Gilson Iannini e a Musso Greco pela inspiração do termo “psicanálise impura”.

topológica que inclui o furo. Considerando essas duas representações, temos o inconsciente formado por restos, impurezas, ruínas, cantos, furos, dejetos.

O dejetos é tomado por Miller (2010b) em sua referência ao processo químico da sublimação: “é o que cai, é o que tomba quando por outro lado algo se eleva. É o que se evacua, ou que se faz desaparecer enquanto que o ideal resplandece. O que resplandece tem forma. Pode-se dizer que o ideal é a glória da forma, enquanto o dejetos é informe” (p.20). Se por um lado o gozo “é nu, cru no sentido oposto ao cozido. . . não tem a dignidade com que se recobrir.” (p.20), a sublimação seria uma possibilidade do gozo ser “socializado, quer dizer, integrado ao laço social, ao circuito das trocas” (p.21). Essa é uma definição importante, à qual voltarei outras vezes ao longo deste trabalho. Na direção da sublimação como socialização do gozo, tanto a arte quanto o trabalho da psicanálise aplicada, extramuros, podem servir para que o gozo se enlace ao discurso do Outro e se inscreva no laço social.

Uma vez que ocupa o lugar de semblante de objeto, o psicanalista pode fazer de sua posição de dejetos “o princípio de um novo discurso. De ter tido êxito em sublimar o suficiente sua degradação para elevá-la à dignidade de uma prática, ou seja, de um objeto de troca” (p.24). Podemos então nos perguntarmos se a psicanálise não seria – em suas mais diversas aplicações e implicações – desde sempre, *impura*, uma vez que se abre para a radical singularidade de cada sujeito, com seus dejetos, suas “camadas de poeira, tonalidades de escuridão e pequenos relances de claridade” (Viana, 2022).

Temos, assim, uma implicação política do trabalho da psicanálise aplicada, baseada na “comunidade de interesses entre o discurso analítico e a democracia” (Laurent, 1999, p.8), que leva a uma consideração sobre quais são as funções dos analistas na sociedade, sendo eles sensíveis às diferentes formas de segregação. Os analistas devem estar comprometidos com a transmissão de uma posição ética, da orientação pelo singular, a partir da escuta:

O dizer silencioso do analista consiste em contribuir para que, cada vez que se intente erigir um ideal, possa-se denunciar que a promoção de novos ideais não é a única alternativa. Tão pouco se trata de retornar aos valores da família e aos velhos tempos, quando se cria no pai. . . O único que existe é o tempo do debate democrático, aberto, crítico e sem dinâmica de grupos. E nele os analistas têm que incidir muito ativamente e se não o fazem, ninguém o fará por eles. Precisam ser *inventivos e incidir de formas distintas* (p. 11, grifos meus).

É importante sublinhar que o apelo à *inventividade* desponta como orientação para o posicionamento do analista na articulação entre a psicanálise e a política. Essa é uma relação

de especial interesse para esta pesquisa, por permitir compreender que uma dimensão criativa, e inventiva se faz presente na maneira como o analista se coloca na sociedade.

2.2. A prática de vários, não-todos, na fronteira

O tangenciamento da clínica com outros campos de saber é bastante frequente na psicanálise aplicada, uma vez que se trata de um trabalho que se faz presente na cidade e nas instituições, articulando-se a outros discursos. A prática feita por muitos, ou prática de vários [*pratique à plusieurs*], é um termo cunhado por Jacques-Alain Miller para se referir, inicialmente, ao trabalho clínico realizado na instituição Antenne 110¹⁰.

Antonio Di Caccia (2005), um dos fundadores da Antenne 110, situa a prática de vários como uma “bricolagem. . . uma modalidade de trabalho que oferece à criança autista uma possibilidade de se inscrever no laço social, em um social que tenha as qualidades do humano” (p.107). Nesse sentido, tem-se uma possibilidade de circulação da palavra, de modo que a instituição “permita que o Outro esteja esvaziado de seu gozo mortífero, barrado e regulado por uma continuidade espaço-temporal que o diferencia da família, oferecendo um refúgio ao modo de gozo desses sujeitos” (p.112). Para a criação dessa instituição, a equipe se baseou na afirmação de Lacan segundo a qual a criança autista, apesar de não inserida no discurso, está inscrita na linguagem. Essa é uma ideia fundamental para se pensar na prática institucional com sujeitos fora do laço, pois diz de uma aposta possível no trabalho via transferência e endereçamento, como veremos mais adiante.

Trata-se, assim, de “uma tentativa de tratamento, na psicose, do impasse ligado à transferência. Ela faz do saber, de seu lugar e de seu uso, sua questão fundamental” (Baio, 1999, p.55). Nesse sentido, a diversidade de profissionais pode ser um fator que favorece a diluição da transferência quando ela pode ganhar consistência demais, em nuances erotômanas ou persecutórias; favorece ainda a contingência, a partir da circulação de diferentes saberes e linguagens, alinhados a uma mesma ética, podendo facilitar a entrada do sujeito no laço social.

Entretanto, a prática de vários não se restringe à ideia de uma multiplicidade de profissionais e campos de formação e atuação. Não se confunde, embora tangencie em alguns pontos, com a ideia de equipe multidisciplinar. Trata-se de um trabalho de orientação lacaniana que parte da implicação da psicanálise no trabalho com as psicoses e que se baseia na possibilidade de “construir, juntos e passo a passo, o caso, com os pedaços de saber que cada

¹⁰ Instituição belga voltada para o atendimento de crianças autistas e psicóticas.

um leva à reunião. . . . Estes pedaços de saber são o produto do encontro com o paciente, do acaso deste encontro. . . não é a especialização que conta, mas a presença em ato de cada um” (Haarscher, 2020, pp.50-51). O que está em jogo não é o saber prévio da área de formação de cada um, seja ela ou não do campo clínico, mas sim a possibilidade de, juntos, “produzir hipóteses, um saber não prévio ao caso e que provém então do encontro com o impasse do sujeito” (p.51).

Alfredo Zenoni (2020) se refere aos profissionais dessas instituições como interventores [*intervenants*]¹¹, com o intuito de ressaltar que cada profissional pode intervir em um ponto do caso, considerando a forma como um determinado sujeito se estabelece na transferência e o que ele endereça para aquele profissional em específico. A prática de vários faz uma aposta nas descobertas e invenções de cada um, pacientes e equipe, a partir do encontro com um mesmo Real. O autor afirma:

Cada profissional é confrontado, cedo ou tarde, nos diferentes registros da prática, a uma clínica que comporta em todo estado de causa um outro estatuto do gozo que não o do recalamento. Cada profissional-interventor pode ser convocado a encontrar a resposta ou a modalidade de enunciação que convém, sem que elas sejam dedutíveis da disciplina na qual ele efetuou seus estudos. É menos a um saber aprendido do que a um certo desejo a que se convoca (p.256).

Desse modo, está posta a possibilidade de construção de uma forma singular de trabalhar com cada paciente, considerando a maneira como eles se apresentam na instituição e quais respostas, saídas e soluções são encontradas por cada um da equipe. Cada interventor se responsabiliza, convocado a “saber fazer em seu nome próprio, com seu estilo, saber colocar em jogo sua própria imagem, colocar em jogo sua presença e sua ausência” (Di Caccia, 2005, p.113).

Entretanto, uma pergunta se impõe. Se a ética da psicanálise é determinada pela sustentação da busca pela singularidade a partir da contingência, como ela pode se dar em uma instituição que, pela sua própria existência, supõe um *para todos*, um fator universalizante? Considerando essa perspectiva, a psicanálise vai na contramão do pressuposto da instituição, seja ela qual for.

Ao abordar a prática feita por muitos, Alexandre Stevens (2021) defende a ideia de uma instituição fundada a partir da lógica feminina. Trata-se de um paradoxo pois, para ser instituída, é preciso “um traço que a funde, uma inscrição que a nomeie e a reúna. Desse ponto de vista,

¹¹ Recorrerei sempre a essa tradução quando o termo *intervenante* surgir nas referências deste trabalho, como é o caso das vinhetas da instituição Le Courtil.

isso consiste em dizer que uma instituição é fundada a partir de uma exceção que faz borda” (p.101). Ou seja, quando se tem grupo de pessoas reunido em torno de um traço que estabelece uma exceção, um conjunto fechado, está posta uma operação submetida à lógica masculina. O que a lógica feminina instaura, por outro lado, é a impossibilidade de se reunir ou de se dizer tudo sob um mesmo traço constitutivo. Stevens convoca, então, a pensarmos as instituições a partir dessa lógica aberta, que não encerra um todo, um conjunto fechado. Sob essa convocação, está uma outra: “fazer uma instituição para cada sujeito na instituição” (p.103). A proposta de uma instituição não-toda, apesar de paradoxal, se sustenta como direção ética para a práxis.

Nesse cenário, o dizer de cada um, seja membro da equipe ou paciente, conta para a construção clínica, operando como uma direção que aponta para o não-todo: “O que vale como fala é tudo que vem desenvolver a clínica do sujeito. A elaboração clínica deve permanecer totalmente livre para a fala de cada um, seja sob a forma de seminários clínicos ou de supervisões” (p.107). Stevens lembra que, apesar da multiplicidade de profissionais envolvidos na instituição, é na solidão radical de cada um que o ato se produz. O que está em jogo é, a cada vez, o surgimento de “uma pequena invenção, um pequeno ato que faz mover as linhas subjetivas” (p.109). Dessa forma, “a prática feita por muitos não quer dizer que nós nos colocamos em três para conter uma criança difícil, mas que nós podemos reverberar a fala de um outro para obter um efeito”(p.109).

Uma vez que não há prescrição, é preciso inventar. Deparamo-nos então, novamente, a orientação clínica e política em direção à inventividade. Seja do lado do praticante, seja do lado do participante, a invenção está posta como direção fundamental do trabalho. Stevens se refere a um exemplo da instituição Le Courtil, no qual um garoto encontra um pássaro morto no jardim e declara querer abri-lo, cortá-lo para ver seus ossos:

Então, como reagir a isso? Nós podemos dizer “não”, mas isso será sem efeito ou provocará uma crise. Nós podemos tentar tomar o pássaro morto dele, mas ele será depenado antes que nós o tenhamos em mãos. A pessoa da equipe disse simplesmente: “Excelente ideia, mas desse jeito não vai funcionar.” Isso conseguiu parar o rapazinho. E no instante seguinte, ela acrescentou: “Se queremos ver os ossos, temos que enterrá-lo e vir desenterrá-lo em quinze dias.” Aí, ela não calculou tão bem, mas, felizmente, ele não pediu para ir desenterrá-lo quinze dias depois. Nós vemos bem nesse belo exemplo a solidão subjetiva a partir da qual cada um é convocado a encontrar a invenção que vai funcionar naquele momento. Isso não se encontra sempre, mas nessa clínica feita por muitos, isso pode reverberar um pouco. A invenção está do lado da solidão, não do lado do previsível. Não há nenhum “manual de instruções” no Courtil que diga como fazer quando se encontra um pássaro morto. E, além do mais, isso prova que nenhum regulamento pode regular alguma coisa, porque nenhum artigo de um regulamento vai poder decidir o que é preciso fazer com um pássaro morto (pp.109-110).

Inspirado pela noção de instituição fragmentada, estilhaçada [*institution éclatée*], de Maud Mannoni¹², Alexandre Stevens se refere ainda à ideia de uma “instituição esquizofrênica”, que esteja aberta ao “campo do ‘desregrado’, não dentro do ‘pré-definido’” (p.111), abarcando um pouco desordem, que traz a possibilidade da surpresa. Estar “do lado mais esquizo” (p.110) é poder se surpreender no trabalho institucional e sustentar, a partir daí, sua posição, no manejo com os pacientes e nas reuniões clínicas, em vez de responder com a rigidez das normas:

Aos regulamentos, eu oponho a regulação singular que se calcula por sujeito, ou seja, não é necessária a mesma regra para todos. . . Isso não exclui, de forma alguma, utilizar as regras como *semblants*. Mas não sou a favor de um enquadramento utilizado sistematicamente, mas, antes, por uma borda a se constituir para cada sujeito, borda na qual possa se inscrever a relação entre a fala e o gozo, entre isso que se pode elaborar e o que é pura experiência para esses sujeitos. Eu sou a favor de uma instituição *não-toda*, centrada na singularidade do sujeito e na sua relação com o sintoma (p.112).

Por sua vez, ao abordar a presença da psicanálise nas redes assistenciais, o psicanalista catalão Miquel Bassols (2003) defende que a questão central hoje em dia não é tanto o lugar do psicanalista na instituição, mas qual o lugar de cada um da equipe, em suas diversas formações e qual a incidência do discurso psicanalítico sobre o trabalho desses profissionais. O autor destaca a tendência contemporânea a um empuxo ao gozo e a um encurtamento entre o tempo de ver e de concluir. A psicanálise se colocaria na contramão dessa tendência, ao não responder às demandas de cura e de apagamento da loucura que chegam do Outro social, incidindo com a instauração de um tempo de compreender “para o sujeito da demanda, para o sujeito do sofrimento sintomático, mas também um tempo de compreender para os sujeitos que acolhemos, a partir de diversos discursos, na rede assistencial todos os dias” (p.257).

Bassols elenca alguns pontos para que seja possível a instauração desse tempo de compreender: escutar o sintoma como porta-voz de um valor de verdade; atentar-se para as particularidades do estabelecimento da transferência na psicose; produzir a possibilidade de responsabilização do sujeito por seus atos e palavras, de modo que a dimensão simbólica da linguagem possa se realizar; perguntar-se pelo sujeito da palavra e pelas formas conflitivas de

¹² A Escola Experimental de Bonneuil-sur-Marne é uma instituição psicopedagógica – escola e hospital-dia – fundada em 1969 por Maud Mannoni, psiquiatra e psicanalista francesa. A experiência de Bonneuil, voltada para crianças com extrema dificuldade social, foi determinante para a constituição de diversas instituições criadas posteriormente, por seu caráter inaugural, marcado pela influência da psicanálise a importância da escuta do sujeito (Lajonquière e Scagliola, 1998).

satisfação pulsional. O objetivo é “permitir que em cada instituição se aloje a particularidade do sujeito da palavra e desconfiar dos efeitos de massa da identificação” (p.252).

Destaco ainda, nesse percurso sobre as teorizações sobre as instituições orientadas pela psicanálise lacaniana, a noção da instituição-fronteira, estabelecida por Musso Greco (2021). A fronteira seria um lugar entre dois, não pertencente a um território específico. Espaço intermediário:

. . . [as fronteiras] não podem ser consideradas zonas neutras ou uma mera região de travessia, porque criam e fazem circular consensos e dissensos, de forma ambígua, aproximando e isolando, promovendo encontros e desencontros. . . as fronteiras comportam tanto junção quanto disjunção, indissociáveis nesse não-lugar/lugar de ninguém, passíveis, no entanto, de operações de ocupação e apropriação temporárias, por meio de operações de dotação de sentido, sempre ficcionais e singulares (p.19).

Essa é uma formulação de especial interesse para esta pesquisa, cujo cerne é justamente a fronteira entre a arte e a psicanálise. Greco defende que a própria psicanálise teria um caráter de fronteira, ao pressupor a abertura e o fechamento do inconsciente. Seguindo essa analogia entre a pulsação do inconsciente e a pulsação institucional, a instituição-fronteira “precisa saber-se também intermitente, evanescente, inventiva e, acima de tudo, suficientemente desorganizada – como prega Alexandre Stevens – em trânsito, em pulsação” (p.22), para poder acompanhar os sujeitos que nela se apresentam. Desse modo, uma instituição-fronteira ergue um outro espaço, de maneira que a extimidade – a exterioridade interior – se coloca como direção ética: “ao subvertermos a perspectiva do fora e do dentro, não sou eu nem o outro o objeto do fazer da equipe, mas a falta, o Real, a borda vazia da diferença absoluta. Mais que interpretar ou executar, abre-se para o *ato*, a partir de um lugar vazio que possibilita *criar algo novo*” (p.23, grifos meus). Há, portanto, uma aposta no ato de criação, no surgimento do novo, como orientação psicanalítica na prática institucional, o que corrobora a hipótese desta pesquisa de que a criação seria central tanto para a arte quanto a psicanálise, tendo o ato como seu operador fundamental, como veremos no capítulo seguinte.

Greco continua:

A extimidade pode ser, então, diante dos mal-entendidos do laço social, um recurso institucional ético, estético e político, para quebrar o *Automaton* – fluxo de repetições na estrutura da linguagem – vigente, entrando com a *tyché*, a contingência, e possibilitando que se encontrem outros modos de agir, enodamentos inéditos, novas soluções e ideias acerca do que não anda, do que se dissipa em puro gozo desgovernado (p. 23, grifo meu).

Temos então aqui a articulação de algumas ideias em torno dos quais esta pesquisa orbita: o real; o ato; o lugar vazio que possibilita criar algo novo; a contingência; o novo; a relação entre ética, estética e política. Marco aqui esses significantes que retornarão em outros momentos desta dissertação.

2.3. Oficinas terapêuticas, oficinas artísticas: a experiência de Nise da Silveira e a reforma psiquiátrica brasileira

A presença da arte nas instituições de atendimento se dá, primordialmente, por meio das oficinas artísticas, como proposta de tratamento orientada por um caráter terapêutico e criativo. Normalmente, são atividades fixas centradas em diferentes linguagens artísticas e coordenadas por um oficineiro ou artista. Em algumas instituições, o discurso e a prática artística se expandem também para além das oficinas, com artistas convidados para intervenções, organização de exposições voltadas tanto para a clientela do serviço quanto para o público externo, etc. Para compreender a presença da arte nos serviços de atendimento, faz-se necessário nos voltarmos para a história da reforma psiquiátrica brasileira e das atividades oferecidas nos espaços de tratamento.

Com o novo modelo de atendimento de saúde mental proposto pela reforma psiquiátrica, temos nas instituições públicas brasileiras a presença definidora das oficinas terapêuticas. Em seu livro incontornável sobre o tema, Ana Cristina Figueiredo e Clarice Moura Costa (2004) afirmam que o papel das oficinas nos serviços é, desde então, “tanto de um elemento terapêutico quanto como promotor de reinserção social, através de ações que envolvem o trabalho, a criação de um produto, a geração de renda e a autonomia do sujeito” (p.7). As oficinas terapêuticas resultam, assim, de uma associação entre clínica e política.

2.3.1. A inovação de Nise da Silveira

Farei aqui um breve parêntese em relação às práticas da psicanálise de orientação lacaniana, recorte desta pesquisa, para me voltar para a experiência de Nise da Silveira, em meados dos anos 1940, devido a seu caráter inaugural e definidor do percurso da arte nas instituições brasileiras de atendimento de saúde mental. Seu trabalho marca um antes e um depois nos modelos de trabalho com os pacientes psiquiátricos no Brasil, com a aposta no tratamento da loucura pela valorização da subjetividade, a partir da influência da teoria junguiana e do conceito de inconsciente. As ações propostas por Nise se colocam em uma

direção ética de valorização da produção subjetiva de cada sujeito e suas manifestações do inconscientes. A teoria de Jung fundamenta as interpretações das produções dos pacientes, relacionando-as com mitos e arquétipos que seriam reveladores da natureza da psique humana.

Segundo a própria Nise da Silveira (1996/2009), sua inovação consistiu em “abrir para eles [os loucos] o caminho da expressão, da criatividade, da emoção de lidar com os diferentes materiais de trabalho” (p.28). Contratada em 1944 como psiquiatra no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, seu trabalho com atividades expressivas partiu de uma recusa radical a fazer uso do eletrochoque e dos medicamentos em voga na época¹³. Ela assume a coordenação do Setor de Terapia Ocupacional, até então desconsiderado pela equipe médica e voltado para a realização de atividades utilitárias e para a exploração da mão de obra gratuita dos pacientes do hospital. Nise desloca essa abordagem para uma outra, que preconiza a expressão:

A terapêutica ocupacional que procurei adotar era de atividades expressivas que pudessem dizer algo sobre o interior do indivíduo, e ao mesmo tempo falar das relações deste com o meio. . . comecei pouco a pouco a abrir setores e oficinas, a iniciar atividades, trabalhos manuais, marcenaria, sapataria, tapeçaria, esportes, teatro, festas e entre estas, em pé de igualdade, um ateliê de desenho e pintura. (Silveira, 1987/2009, p.89).

Apesar de realizar sua prática no contexto da terapia ocupacional, após algum tempo Silveira deixa de definir seu trabalho dentro dessa categoria. Ela busca se afastar da ideia até então construída da terapia ocupacional mas também sublinhar a criatividade como método de tratamento. Ela afirma: “o que cura, fundamentalmente, é o estímulo à criatividade” (Silveira, 1991/2009, p.115); “eu acho que a invenção, a criatividade, reúne em si várias funções psicológicas importantes para a reestruturação da *psique*” (p.116).

Para tanto, a psiquiatra propõe atividades coordenadas por monitores que acompanham os pacientes para realizar um tratamento aberto ao que cada um traz: “o monitor está ali, não dá ordens e trata cada um de forma personalizada. É fundamental uma abordagem não ortodoxa da loucura” (p.116). Os monitores são, assim, considerados “catalisadores” da experiência criativa (Silveira, 1976/2009).

¹³ “Quando o novo paciente ficou pronto para a aplicação do choque, o médico me disse: ‘Aperte o botão.’ E eu respondi: ‘não aperto’. Aí começou a rebelde. A nova briga foi horrível. Um dia apliquei um choque de insulina em uma paciente e a mulher depois não acordava. Aflita, apliquei-lhe soro glicosado na veia e nada da mulher acordar. Tentei de novo, até que consegui. Aí disse: ‘Nunca mais’. Fui falar com o diretor geral do Centro Psiquiátrico Nacional. . . . ‘O que vou fazer com você?’ Ele me disse. ‘Não tenho onde botar você. Todas as enfermarias seguem a linha desses medicamentos novos. Fora disso, só há a Terapêutica Ocupacional, que é para serventes’” (Silveira; Gullar, 1996/2009, p.27).

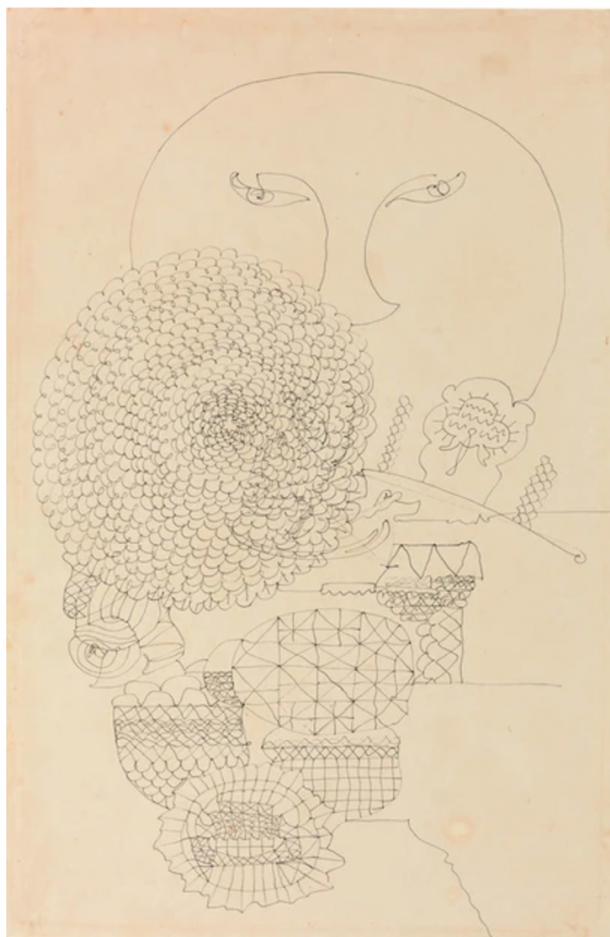


Fig. 3. Raphael Domingues. Sem título, 1949¹⁴.

Em relação à essa função de catalisação dos monitores, Nise conta de uma experiência em que, diante de um momento difícil de um caso, ela recorre a uma artista externa à instituição para intervir com o paciente, em uma aposta que a própria relação da artista com o desenho e com a técnica pudesse de alguma forma ter efeitos para aquele sujeito¹⁵. Dessa maneira, a poética e a técnica que cada artista ou monitor desenvolve com determinada expressão artística é importante para a realização da atividade com os pacientes, podendo operar como ferramenta de criação de laço e de outras intervenções.

¹⁴ Recuperado de: <https://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/raphael-domingues/>. Acesso em 23 de julho de 2023.

¹⁵ “Quando Almir [artista que conduzia o ateliê de pintura], que estava sempre ao seu lado, precisou ir embora para a Europa com uma bolsa de estudo, Raphael decaiu, passou a fazer garatujas, risquinhos cruzados, e mais nada. Fiz então uma das minhas extravagâncias, depois de tentar inutilmente levá-lo com a ajuda de monitores. Um dia, perguntei a uma amiga, Martha Pires Ferreira, desenhista de traço muito fino. . . “Você é capaz de trabalhar um pouco com Raphael?”. Ela concordou e começou a frequentar o Engenho de Dentro. “Não dê uma palavra” – eu recomendava. “Fique atenta ao que ele desenha ou pinta, seja lá o que for”. E Raphael foi aos poucos saindo daquela repetição de traços e voltou àqueles grandes desenhos anteriores” (Silveira, 1987/2009, p.92).

Em 1952, a psiquiatra fundou o Museu de Imagens do Inconsciente, unindo institucionalmente as atividades de criação, tratamento e estudo. Para o crítico de arte Mário Pedrosa (1980/2009), um dos pontos diferenciais desse trabalho é o fato de ele ser conduzido, na maioria das vezes, por artistas, em vez de profissionais da equipe médica e de saúde. Esse é um giro fundamental, uma vez que o artista transmite algo de sua própria relação com aqueles materiais e com aquela prática criativa – veremos mais sobre esse ponto adiante. Segundo Pedrosa, a função do artista no ateliê era a de “oferecer a seus monitorados as melhores condições possíveis para que pudessem ‘criar’ livremente, sem que nada, absolutamente nada, os impedisse” (p. 179). O crítico descreve o trabalho de Nise e sua equipe da seguinte forma:

. . . o Museu de Imagens do Inconsciente é mais do que um museu, pois se prolonga de interior a dentro até dar num atelier onde artistas em potencial trabalham, fazem coisas, criam, vivem e convivem assistidos por todo um corpo de profissionais adrede preparados, sob a direção de uma psiquiatra de alta qualificação. . . O seu segredo é o núcleo da sociedade que ali dentro se formou, desde quando foi fundada a seção de terapêutica ocupacional, faz mais de trinta anos (p.182).

Há, portanto, um importante reconhecimento do trabalho de Nise da Silveira na comunidade artística, o que resultou em exposições, livros e na circulação de obras realizadas em torno das práticas e estudos do Museu de Imagens do Inconsciente. Entretanto, a relação com o circuito da arte não é seu objetivo principal. Apesar da validação da comunidade artística, nem a exibição nos meios da arte nem a própria ênfase do trabalho na criatividade equivalem a uma proposta estritamente artística ou, mesmo ao contrário, a uma arte terapia. A arte – no caso de Nise, mais especificamente a pintura e a escultura – está posta como ferramenta, como uma via que abre possibilidades de expressão onde a palavra apresenta seus limites, em que a loucura esbarra na “coisa impossível com a palavra” (Silveira, 1987/2009, p.93):

. . . sempre evitei a palavra arte, nunca usei nem arte-terapia; eu uso a expressão “dar forma às emoções, às imagens do inconsciente”. A palavra arte já implica numa valorização, embora eu ficasse muito contente quando chegavam pintores, críticos de arte que achavam que muitos trabalhos lá eram de excelente qualidade. Eu guardo com o mesmo cuidado uma pintura ou um rabisco que um cliente me faz hoje. . . o trabalho só pode ser feito através de séries de pinturas. E outra coisa é julgar se um trabalho é arte ou não, aí foge ao mérito de minha questão (1976/2009, p. 53).



Fig. 4. Adelina Gomes. Sem título, 1950¹⁶.

Assim, além da teoria junguiana, a arte vai se colocando cada vez mais no trabalho da psiquiatra não apenas como ferramenta de intervenção, mas também como fonte de orientação teórica. Ela afirma, em uma entrevista de 1977: “pela literatura eu tenho chegado muitas vezes à psiquiatria. Em literatos eu tenho encontrado percepções finíssimas sobre a psique humana” (Silveira; Leão, 1977/2009. p.135). Nessa direção, Silveira passa, por exemplo, a se referir às diferentes manifestações e formas da loucura com uma expressão de Antonin Artaud, *os inumeráveis estados do ser*, o que a leva a prescindir dos diagnósticos. Podemos nos lembrar aqui das ideias de Freud sobre a relação dos artistas e o conhecimento da vida psíquica e considerar que também Nise da Silveira encontra nos artistas um saber sobre o inconsciente.

A psicanalista Andrea Guerra (2004) delineia cinco pontos que marcam o ineditismo do trabalho proposto por Nise da Silveira: a terapia ocupacional e as atividades expressivas em pé de igualdade com a demais propostas terapêuticas disponíveis no período; a renda decorrente do trabalho dos pacientes não mais ser direcionada para o hospital; a aplicação do trabalho a

¹⁶ Recuperado de <https://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/adelina-gomes/>. Acesso em 23 de julho de 2023.

pacientes em crise, rompendo com a visão do período de que a ocupação terapêutica só poderia ser destinada aos pacientes crônicos; a atividade como uma oferta de tratamento, não uma obrigação; a construção de uma postura de respeito e atenção à produção subjetiva do louco. Desse modo, o trabalho de Nise se inscreve com “verdadeiros cortes epistemológicos na cultura que sustentava as práticas reabilitadoras vigentes à época, [que] foram de influência decisiva para concebermos o que hoje chamamos de oficinas” (p.36).

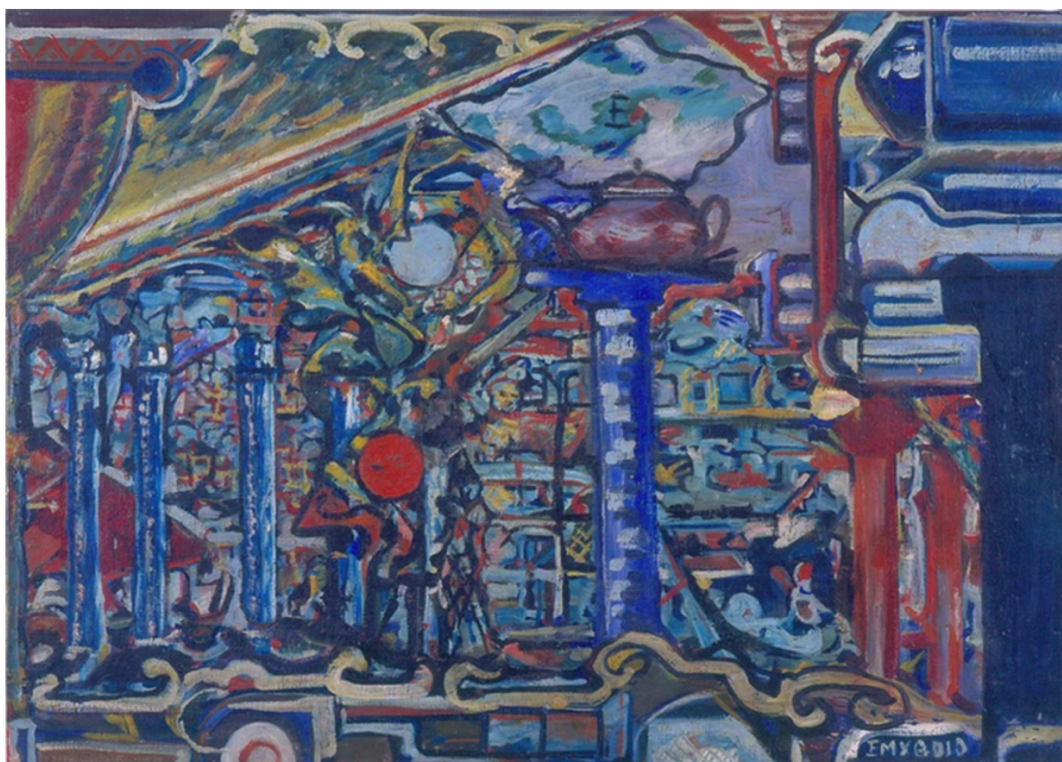


Fig. 5. Emygdio de Barros. Ephrain. 1949¹⁷.

2.3.2. *As oficinas artísticas como articuladoras entre clínica e política*

Até a Reforma Psiquiátrica, os serviços psiquiátricos brasileiros enfatizavam as atividades laborais e a exploração da mão de obra dos pacientes. Tem-se, no início do século XX, o trabalho como imposição terapêutica, na chamada praxiterapia, ligada às colônias agrícolas. Essa imposição estava submetida à proposta de ocupação e tratamento dos loucos por meio do trabalho, com base em um ideal de reabilitação. O trabalho era, assim, meio e fim de tratamento, com o objetivo de ocupar o tempo ocioso, gerar renda para a manutenção das

¹⁷ Recuperado de <https://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/emygdio-de-barros/>. Acesso em 23 de julho de 2023.

colônias e asilos e garantir a ordem social no contexto de consolidação da República (Guerra, 2004).

Apesar de um posicionamento ético completamente distinto, a própria experiência italiana, inspiração primordial para a Reforma Psiquiátrica brasileira, investiu principalmente em atividades utilitárias, resultando, por exemplo, nas cooperativas de trabalho. Muitos anos depois das invenções de Nise da Silveira na década de 1940 temos, com a influência de Franco Basaglia, a Reforma Psiquiátrica brasileira. No final da década de 1980, inicia-se o fechamento dos manicômios e nascem os serviços substitutivos, destinados ao atendimento à saúde mental. Nesses serviços, surgem as oficinas terapêuticas, com o objetivo de estimular a criatividade e o laço social pela “produção de objetos que pudessem circular na cultura ou no mercado, além de pretender contribuir para a estabilização clínica de seus usuários por meio de sua reinserção social pelo trabalho e/ou pela convivência” (Greco, 2018, p.263).

Faz-se importante ressaltar que há, nesse contexto de implementação das oficinas, uma transformação em relação ao caráter utilitário que até então dominava as propostas das atividades – considerando a experiência de Nise da Silveira como exceção. Passa a haver uma ênfase na dimensão expressiva e artística nas atividades e nas ofertas de tratamento da saúde mental tais como implementadas. Essa ênfase certamente tem também a influência de algumas experiências europeias, tais como a psicoterapia institucional de François Tosquelles e o movimento de Arte Bruta capitaneado por Jean Dubuffet (Rouillon, 2022).

Em todo caso, trata-se de um deslocamento decisivo, pois evidencia o fazer artístico como possibilidade de tratamento para os sujeitos loucos. Em seu estudo sobre as oficinas terapêuticas, Andrea Guerra (2004) também aponta que o destaque dado à criatividade e ao teor artístico nas oficinas marca uma mudança fundamental na abordagem da loucura e suas propostas de tratamento:

. . . se podemos pensar as oficinas como lugar social do trabalho, diferenciado do campo do trabalho protegido, será pela via da criatividade e da obra, permitindo *deslocamentos* em relação ao trabalho *repetitivo* e *alienante* para o lócus da *apropriação*, *ressignificação* e *transformação* subjetivas, que só operam de acordo com cada um, sem garantia de funcionamento para todos (p. 45, grifos meus).

Ressalto, aqui, os significantes *repetitivo* e *alienante* em oposição a *deslocamento*, *ressignificação*, *apropriação* e *transformação*. Ora, um dos grandes desafios no tratamento das psicoses é o caráter repetitivo que se impõe com a cronificação. Nesse sentido, a presença do trabalho artístico se dá como possibilidade de deslocamento, não apenas em relação à alienação do trabalho, mas à própria alienação do sofrimento mental. Assim, podemos pensar que o

destaque na dimensão artística e criativa das oficinas se apresenta como uma direção que aponta para a possibilidade de surgimento do novo, uma aposta na criação – hipótese essa que se faz central para esta pesquisa.

Temos, então, as oficinas como possíveis articuladoras entre a clínica e a política, sendo um dos instrumentos para a ampliação do meio social e cultural do usuário da rede de saúde mental. Trata-se de um instrumento inserido em um conjunto de serviços pensados para acolher “a particularidade de cada caso, o trabalho multiprofissional, a escuta e o respeito ao louco e a invenção de novas estratégias de intervenção sobre o campo social e clínico” (p.24). Andrea Guerra se refere à imagem da dobradiça de uma porta, “ora aberta para o interior, no campo do inconsciente, ora aberta para o exterior, no campo socio-político” (p.54) que teria então a possibilidade de operar sobre o objeto na psicose e favorecer o laço social.

Nessa direção, vale aqui mais uma leitura sobre um ponto histórico definidor da Reforma Psiquiátrica no contexto brasileiro e, especialmente, mineiro: a influência da psicanálise lacaniana na constituição dos serviços de atendimento de saúde mental. Tal influência se verifica na associação entre a clínica e a política na criação dos serviços substitutivos, a partir de uma direção ética que preconiza o respeito ao sujeito.

De acordo com Francisco Barreto (1999), o movimento de reforma psiquiátrica em Minas Gerais apresentou uma particularidade devido à sua proximidade temporal com a fundação das primeiras instituições psicanalíticas mineiras. Assim, estabeleceu-se a influência da teoria lacaniana nas práticas de médicos e psicólogos ligados ao processo da reforma psiquiátrica e aos serviços substitutivos criados. Essa particularidade seria marcada, então, por um entrecruzamento entre a psiquiatria, a psicanálise e a dimensão sociopolítica, sem ter como consequência uma síntese entre elas, mas como um “exercício teórico-prático tenso e difícil, com avanços e retrocessos, no qual se procura relevar o conceito de cidadania e uma clínica do sujeito” (p.207). Segundo Barreto, a base clínica que sustentou a criação dos serviços de atendimento à saúde mental é da psicanálise de orientação lacaniana, o que implica em consequências éticas e políticas em torno dos direitos do sujeito e do cidadão.

No que se refere aos psicóticos, tínhamos diante de nós uma situação de fato: o manicômio, com sua política de segregação quase sempre brutal. Na nossa avaliação, não havia aliança possível com essa estrutura, para nós, a questão nunca foi se deveríamos ou não, mas como defender as teses da Reforma Psiquiátrica, para nós, dizer *O louco é cidadão* é corolário de *O louco é sujeito*. Em Minas, portanto, existe aliança entre clínica lacaniana e Reforma Psiquiátrica (p.159).

É no contexto desse encontro entre as ideias de sujeito e cidadão, entre a clínica e a política, entre a psicanálise e a reforma psiquiátrica, que surgem as oficinas terapêuticas e artísticas. Levanto aqui, então, a seguinte pergunta: seria a ênfase dada à criatividade e à expressividade, encontrada nas oficinas criadas no âmbito da reforma psiquiátrica brasileira, tributária também da psicanálise na constituição dos serviços da rede de saúde mental?

A hipótese de uma resposta afirmativa a essa pergunta se sustenta, além da confluência histórica, pela afinidade entre a ética da psicanálise e uma prática que se opõe ao imperativo da utilidade e funcionalidade. Uma vez que o discurso da psicanálise se apresenta como avesso do discurso capitalista (Lacan, 1969-70/1992), sua ética aponta para a consideração de uma dimensão de inutilidade, irredutível às demandas de produção e aproveitamento. Poderíamos sublinhar esse como um dos possíveis pontos de encontro entre a arte e a psicanálise: ambas se apresentam como campos abertos para o inútil, para aquilo que não se subordina à funcionalidade¹⁸.

Ao abordar a experiência de uma oficina de letras, Musso Greco (2004) ressalta a diferença entre a proposta das oficinas artísticas e as demais oficinas ou terapias expressivas, afirmando que a oficina artística visa alcançar não apenas um resultado expressivo e terapêutico, mas também artístico:

Não se trata, simplesmente, de propiciar a escrita, qualquer escrita que seja expressão do mundo interno do sujeito. Essa atividade de inequívoco efeito terapêutico já encontra campo de aplicação na terapia ocupacional e na arteterapia, mas a oficina de letras pretende ultrapassar o “efeito terapêutico”, embora reconheça que ela funcione apenas nessa vertente para muitos dos seus frequentadores. A busca na oferta dessa oficina é a de uma escrita artística, por meio de um trabalho árduo, artesanal e sensível, feito com a técnica necessária, sem condescendência por parte do oficinheiro (p.92).

Não há garantias de que a oficina não vá incidir apenas na função terapêutica para alguns participantes, mas é preciso almejar para além dela, uma vez que o trabalho artístico pode produzir um significante que interroga. A proposição de uma experiência estética em um espaço de tratamento pode intervir com a chance de produzir efeitos no lugar da enunciação do sujeito: “A produção artística busca, muitas vezes, realizar uma reflexão sobre o Imaginário, revirando-o e apontando para a dimensão do Real. . . trata-se, com a arte, de produzir um impacto, um convite para experimentar novas posições no mundo” (Ganz e Greco, 2021, p.8).

¹⁸ Voltarei a essa questão no Capítulo 3, no item 3.5: “O inútil, a surpresa e alguma coisa da ordem da poesia”.

No trabalho com a criação, algo se impõe como acontecimento, imprevisível, “em um encontro onde a contingência pode se enodar ao necessário. Não se trata de uma possibilidade, de uma eventualidade, mas do instante de ver, onde uma forma, um traço, uma cor se extrai do buraco do impossível” (Rouillon, 2022, p.4). Certamente, voltamos aqui à questão da importância da abertura das instituições para que tais acontecimentos possam se produzir pontualmente. A oferta de um espaço de criação pode, ainda, proporcionar a articulação entre o pulsional e os semblantes¹⁹, permitindo a elaboração de um relato, de uma ficção que remete à relação do sujeito com aquilo que o invade, extraíndo daí achados que se traduzam em um apaziguamento, mesmo que precário.

Elisa Alvarenga (1999) entende o trabalho criativo e a criação, no contexto dos tratamentos de saúde mental, como “algo que pode, ou não, ser reconhecido como arte, que é produzido por um sujeito e que pode ter uma relação com o tratamento desse sujeito” (p.102). Ela lembra que o trabalho criativo na clínica das psicoses se dá sobre o fundo de ausência da metáfora paterna e da significação fálica, com a especificidade de adquirir um novo sentido para o próprio sujeito criador, podendo dar “um peso às palavras do paciente, ali onde o afeto não o faz” (p.102). As oficinas artísticas e criativas são, assim, um dispositivo aberto e encorajador ao trabalho com a singularidade, uma vez que, para cada sujeito, a criação pode ter uma função diferente, de acordo com seu modo de operar, sua constituição, seu circuito pulsional:

Artaud, por exemplo, vai criar uma nova língua, que necessita do reconhecimento do Outro a quem se endereça; para Hölderlin, poeta esquizofrênico, basta entregar seus poemas àquele que o abriga, isentando-o de ser ele mesmo o objeto de gozo do Outro. Rousseau, por outro lado, faz de seus escritos regras para a suposta educação do Outro. . . Arthur Bispo do Rosário. . . constrói o manto de sua salvação, o manto representa não só um objeto de valor estético, mas um significante que representa o sujeito em uma cadeia construída por ele (p.103).

Poderíamos adicionar a essa lista tantos outros nomes de sujeitos brasileiros que, dentro ou fora de espaços de tratamento, encontraram na arte uma possibilidade de estabilização, descobriram-se ou foram nomeados artistas a partir de suas criações: Stella do Patrocínio, Fernando Diniz, Emygdio de Barros, Geraldo Lúcio Aragão, Raphael Domingues, entre muitos. Entretanto, é imprescindível recordarmos que o reconhecimento social não coincide necessariamente com a própria nomeação do sujeito como artista, nem coincide, tampouco, com as possibilidades de estabilização por meio da atividade criativa em si. O trabalho artístico

¹⁹ Veremos adiante um exemplo dessa função, no item 2.5.4: “Os ateliês da Périosphère”.

pode ser organizador para um sujeito, mas ter essa produção reconhecida ou ser nomeado como artista por alguém que ocupa um lugar de Outro pode ser destabilizador. Desse modo, muitos outros sujeitos cujo nome desconhecemos encontram, dentro dos limites de sua condição clínica, social e política, uma possibilidade de criar que tem efeitos decisivos sobre seu tratamento e sobre sua condição.



Fig. 6. Arthur Bispo do Rosário. Manto da apresentação²⁰.

Por isso, é fundamental que a arte não se torne ela mesma uma idealização nos espaços de tratamento, o que ameaçaria justamente sua dimensão clínica. É preciso que a equipe esteja sempre orientada a calcular a função do trabalho artístico e das nomeações para cada um, atentando-se assim para os possíveis efeitos em que podem advir da ideia de ser um artista ou mesmo de expor sua produção²¹. Como veremos logo adiante, está em jogo uma produção discursiva e o endereçamento de um objeto material, que pode tomar o lugar de produto ou de resto.

Musso Greco (2004) alerta sobre o perigo em se sustentar um trabalho regido pelo ideal: “enquanto o sujeito não o alcança, segue estável sua vida, mas, ao atingir o ideal, pode desfazer-

²⁰ Recuperado de <https://museubispodorosario.com/acervo-2/manto/>. Acesso em 23 de julho de 2023.

²¹ Veremos, no item 1.5.3: “As oficinas em Le Courtil”, um desses efeitos desorganizadores ligados ao destino que se dá à produção artística.

se a tensão que o Imaginário propiciava para a sustentação da existência, e ele pode começar a delirar exatamente devido ao êxito” (p.90). É necessário se perguntar sobre a adesão de cada participante a uma oficina – o sujeito visa tornar-se um artista? Está interessado na criação em si? Está interessado na possibilidade de convívio e enlaçamento a outros participantes? Qual relação ele estabelece com o oficineiro? Qual lugar e destino dar à sua produção da oficina? Veremos como essas perguntas se fazem presentes também nas vinhetas institucionais que virão mais adiante.

2.4. O objeto, a densidade material e simbólica e seus destinatários

Em seu texto “O trabalho criativo e seus efeitos na clínica da psicose”, Elisa Alvarenga (1999) ressalta a importância da questão do endereçamento nas oficinas conduzidas com os sujeitos psicóticos. Ela se pergunta sobre as possíveis diferenças entre o trabalho do analista e o do propositor de oficinas na prática com a psicose, e responde com um ponto que seria comum entre as duas práticas: a questão do efeito apaziguador do trabalho criativo, que acontece devido ao endereçamento, seja a quem for:

A atividade criativa acontece sobre um fundo de linguagem, onde a fala está potencialmente presente. Mesmo que o sujeito nada tenha a dizer sobre o objeto produzido, o fato de que ele é endereçado a alguém o coloca em pauta numa relação onde o que é criado pode ser lido. Se o analista – ou aquele qualquer que exerce a função de destinatário da atividade criativa do sujeito psicótico – recebe ativamente esse “texto” que lhe é endereçado, ele fará falar o sujeito, não necessariamente sobre o que foi criado, mas colocando algo em movimento. Sobre um objeto, ponto de enigma, pode-se construir um novo edifício (p.104).

Assim, o produto criado se insere no Simbólico, sendo remetido a alguém que pode fazer as vezes de um Outro. Isso pode abrir a possibilidade de se falar sobre si, de se colocar como sujeito. A autora parece considerar indiferente a questão de quem é o destinatário dessa produção, podendo ele ser o analista ou um outro profissional com quem o paciente estabeleça uma transferência ou realize essa troca no campo da linguagem. Alvarenga traz uma vinheta que elucida essa função do endereçamento:

... um adolescente esquizofrênico que, hospitalizado, tinha o hábito de comer lixo. Ele carregava sua sacolinha de trastes, encarnando, ele mesmo, uma espécie de traste vivo, que não falava muito, mas observava tudo. Um dia, após um atendimento em que o médico lhe deu lápis e papel, o paciente interrompeu seu hábito de comer toda espécie de porcarias, depois de entregar a seu médico folhas e folhas cobertas de garatujas. Não é que lhe peçamos para falar sobre o que ele coloca no papel e entrega

ao Outro, é o ato de rabiscar e entregar ao Outro que institui, precariamente, uma primeira forma de diálogo, onde ele poderá se localizar como sujeito que tem algo a dizer, a produzir, deixando de ser ele mesmo um simples traste (p.104).

Aqui, trata-se de um atendimento médico, no qual o profissional aposta na possibilidade de o paciente se expressar de alguma forma, não determinada, com o material que lhe é entregue. Se o que está em questão é um convite ao novo, à criação, podemos pensar as oficinas como um espaço onde esse convite está instituído contínua e diretamente. Alvarenga enfatiza que o mais importante, nesse caso, não é tanto o que o paciente faz ali, mas o próprio ato de fazer algo com o que lhe foi oferecido e devolvê-lo ao médico, colocando-se, assim, como sujeito.

Há, portanto, uma aposta na possibilidade que o objeto criado desperte a fala, dê asas às palavras. No texto “Tratamento psíquico”, Freud (1890/2017) descreve o início da psicanálise como um tratamento pela palavra, com o objetivo de “devolver à palavra pelo menos uma parte de seu antigo poder mágico” (p.19). Podemos considerar essa uma tarefa comum da psicanálise e da arte nos espaços de tratamento: uma aposta no poder mágico da palavra, sobre um fundo de linguagem, que permite o endereçamento. Esse poder mágico diria respeito à possibilidade de emergência do novo e da transformação.

Desse modo, vale perguntar se haveria alguma especificidade nessa abertura para a palavra, quando convocada por um artista ou oficineiro. Podemos supor que, uma vez a palavra aberta, artistas e analistas operam de modos diferentes. Para destacarmos uma das especificidades do trabalho das oficinas, voltemo-nos agora para a questão da matéria e do objeto.

Temos, nas oficinas, um manejo bastante evidente da questão do objeto, uma vez que toda oficina tem um produto mais ou menos material – que pode, na relação com o Outro, ser criado, roubado, extraído, engolido, retido... Segundo Andrea Guerra (2004), essa é uma particularidade iniciada pelas oficinas: “De acordo com esse aspecto, a oficina se diferencia da clínica *stricto sensu*, de um lado, mas também das atividades coletivas, de cunho eminentemente sócio-político, de outro. Inaugura, destarte, um campo inédito que parece se sustentar em uma interseção” (p.49).

Em torno dessa questão, Guerra defende que o operador central das oficinas seria um efeito de “densidade simbólica diferenciada”(p.49). Extraído de uma entrevista com oficineiros da saúde mental, esse termo “diz respeito à materialidade do produto, ou à densidade diferenciada que particulariza e diferencia o uso da atividade nas oficinas das demais intervenções...” (p.49). Esse operador se torna também um ponto em torno do qual é possível

se pensar a tensão entre clínica e política, “a partir de uma perspectiva ética, servindo também como eixo orientador de qualquer tentativa de organização de um saber possível acerca das oficinas” (p.49).

Dá-se então a função das oficinas na clínica da psicose a partir da materialidade do produto, que pode permitir o deslocamento do sujeito da posição de objeto de gozo do Outro. Na psicose, é preciso se valer de artifícios de localização do gozo, e os objetos surgidos na oficina podem ter um efeito apaziguador, “à medida que tem um efeito de condensação, depósito e separação de um gozo, de outra forma, mortífero” (Alvarenga, 1999, p.104), tendo assim “função de vetores na reorientação do gozo” (p.105). Ao criar um objeto externo e endereçá-lo a alguém ou a uma instituição, o sujeito psicótico pode esvaziar o Outro absoluto e deixar o lugar de objeto para ocupar o lugar de autor de um produto que tem consistência simbólica: “Se nas passagens ao ato, das automutilações ao ato suicida, o sujeito psicótico se deixa cair como objeto, no trabalho criativo ele esboça uma nova posição como sujeito” (p.105).

As oficinas se delineiam então como “lugares de mediação” (Guerra, 2004, p.52), onde o sujeito pode criar um produto de densidade simbólica diferenciada, sobre o qual é possível localizar o gozo invasivo e se inserir no campo da linguagem. “Assim, real e simbólico se enlaçam sobre a produção de um objeto imaginário, produzindo, na densidade do objeto criado, a possibilidade de construção e circunscrição de um certo excedente libidinal”(p.55). Ou seja, essa densidade se faz presente no objeto por haver ali uma implicação libidinal, um trabalho de localização do gozo. Tem-se, então,

. . . uma espécie de *semblant* de coisa, de objeto, através do novo produto criado. Operação que descola o psicótico do lugar de ser ele próprio o objeto resto que não caiu quando de sua inscrição na linguagem, quando fixou-se ele mesmo nesse lugar, permanentemente à mercê de outra ordem, assujeitado. A oficina operaria, nesse sentido, sobre os pontos de desligamento do psicótico com a realidade (p.52).

Entretanto, faz-se necessário lembrar que essas são possibilidades, e não um ideal ou uma garantia. Como veremos adiante, muitas vezes, um dos desafios impostos pela prática das atividades criativas em grupos é, curiosamente, promover a criação, com respeito à singularidade de cada um, em um espaço de propostas e convívio coletivo, uma vez que muitas vezes a estabilização de alguns sujeitos leva a uma certa restrição, a partir de achados que tendem a se repetir para fazer regulação – automaton. Como limitação e também como potência, está posta a contingência, o encontro – o encontro de um sujeito com uma linguagem, técnica ou assunto; o encontro de um sujeito com um material; o encontro de um sujeito com um artista;

o encontro de um sujeito com uma nomeação, etc. —, que pode ou não acontecer, como o pouso de um pássaro.

Não é possível planejar o acaso, antever aquilo que promoverá o encontro entre “o real da marca subjetiva com o imaginário social ou estético e a dimensão simbólica da obra produzida” (p.54). Nem todos os participantes das oficinas encontrarão nelas uma possibilidade de estabilização ou um encontro definidor, mas apenas “aqueles aos quais [a oficina] permite o estabelecimento de um enlaçamento da singularidade do participante com o universal da linguagem, da cultura” (p.55-56). O enlaçamento, sabemos, é contingente e, apesar de incalculável, não programável, uma instituição que se atenta para não tamponar ou excluir suas aberturas, restos e fragmentos, pode favorecer a contingência. Desse modo, trata-se de uma orientação de trabalho que “respeita a apresentação de restos, peças soltas, diversificadas e desinseridas de qualquer imperativo moral do Outro” (Greco, 2018, p.266), apostando na sublimação em sua vertente de socialização de gozo, que pode favorecer uma integração ao laço social, por meio de um objeto, de uma criação que se insere num circuito de linguagem.

Para que possa haver um enlaçamento ou um efeito subjetivo, é preciso que o sujeito seja fígado de alguma forma pela atividade, por algo da oficina, inscrevendo, assim, a densidade simbólica. Aí se coloca a importância da diversidade de formas de expressão, de artistas, de equipe, de linguagens, como uma maneira de ampliar as possibilidades de que um encontro aconteça para um sujeito. Tais acontecimentos podem ser compreendidos como efeitos de sujeito, a partir do “acaso que rege o encontro entre o *savoir-faire* do psicótico com sua contingência singular e história e a atividade desenvolvida nas oficinas” (Guerra, 2004, p.54).

Mesmo quando voltada para um mesmo tema ou fazendo uso de uma mesma linguagem artística, cada oficina é única, porque conta com a diversidade dos participantes e as diferentes dinâmicas que advém no coletivo, do dia a dia institucional, com a relação do próprio artista com a linguagem proposta, com a maneira como ele recebe aquilo que lhe é endereçado. Assim, não há regras ou modos fixos de fazer em uma oficina. O que está posto sempre como ponto de partida é essa dimensão ética estabelecida entre a clínica e a política, que resguarda a prática do risco de estetização e apelo à produtividade — fazer o bem e belo —, que iriam na contramão daquilo que fundamenta essa prática.

Desse modo, se por um lado a questão do endereçamento está posta em todo âmbito da clínica da psicose e aponta por si só para uma possibilidade de tratamento, nas oficinas há uma amplitude de maneiras de lidar com a densidade simbólica e também material daquilo que é endereçado. A arte se apresenta aí como fonte de recursos técnicos e formais que pode, das

garatujas, fazer obra. Nessa direção, o artista está presente como alguém apto a acolher aquilo que lhe é endereçado e criar, com o sujeito, algo até então indeterminado.

Vejamos então um pouco mais das funções dos artistas e oficinairos nessa clínica. Nise da Silveira (1976/2009) se valia do termo *catalisadores* para se referir aos membros da equipe que conduziam os trabalhos no ateliê do Museu de Imagens do Inconsciente. Assim como o conceito freudiano de sublimação, esse é termo emprestado da ciência e diz respeito a uma substância que altera a velocidade de uma reação química, sem ser consumido por ela. Podemos entender que, para ela, a função do profissional é de intervir na relação dos pacientes com o fazer artístico sem se colocar ali como sujeito, sem ser consumido por aquele processo.

No campo da saúde mental, a palavra normalmente usada para aquele que conduz os trabalhos criativos com os participantes é *oficineiro*. Para Andrea Guerra (2004), a tarefa dos oficinairos é devolver o excedente libidinal que o sujeito coloca no fazer criativo e mantê-lo como o próprio trabalho do participante, sem apropriar-se desse mais de gozar. Não se trata apenas de um monitor, mas de alguém avisado da densidade simbólica contida naquela produção, alguém atento ao gozo depositado nos objetos ali criados. Já Musso Greco (2004) aproxima a função do oficinairo ao “lugar do mestre zen” (p.89). Trata-se do oficinairo como aquele que traz um conhecimento, um saber, uma técnica prévios, mas acolhe o que surge a partir de sua posição aberta ao outro, e é só nessa abertura que a criação pode se dar, abrindo fendas no absoluto do saber. O oficinairo deve estar avisado dos riscos de encarnar o lugar de mestre, do professor, doutor, de saber, de pai. É preciso, portanto, um cuidado clínico e ético para conduzir esse trabalho.

Diversos autores (Rouillon, 2022; Holovet, 2022; Greco, 2004) afirmam que é preciso que aquele que conduz a oficina tenha uma relação sintomática com a linguagem artística ou o tema em torno do qual sua oficina se desdobra, de modo que haja uma “implicação do oficinairo no processo criativo que ele desencadeará” (Greco, 2004, p.91). Desse modo, a oficina se dá também como um espaço de criação para o oficinairo, convergindo seus próprios interesses e levantando descobertas naquele campo de produção. As oficinas “devem ser criadas ou recriadas a cada encontro e para cada um dos frequentadores, segundo a disposição e a percepção do oficinairo. . .” (p.91). Assim, é preciso que o desejo do próprio condutor da atividade esteja implicado, atentando-se, sempre, para a ideia de que esse desejo é mobilizador de um trabalho voltado para o participante, no qual o oficinairo está presente como propositos. Não se trata de uma relação horizontal ou do oficinairo se colocar como exemplo. Lugar delicado, fronteiro, portanto: é preciso que o oficinairo esteja preocupado com aquela prática,

sem ser consumido por ela, sem deixar que suas próprias questões guiem ou limitem aquela proposta de criação e tratamento coletivo.

Dessa forma, o valor artístico do trabalho doicineiro estaria na abertura, em um chamado à criação. Greco (2004) resgata alguns dizeres de participantes de uma oficina de letras, ressaltando alguns predicados imputados ao coordenador e à oficina: “abre caminhos”, “incentiva”, “alerta para as reservas de poesia” (p.87). Adiciono, aqui, uma frase que escuto com frequência em minha prática nas oficinas: “lá vem você inventando moda de novo” (Viana, 2021, p.74). Índices da transferência que dão pistas sobre o que o trabalho mobiliza.

Oicineiro não é, tampouco, passivo, ou apenas um monitor, no sentido de um mediador. O artista na oficina – e essa é mais uma das importantes diferenças em relação à clínica *stricto sensu* – é um propositor. Sua criação não se restringe aos objetos ou linguagem do seu campo de saber, mas se dá como intervenções e ações que despontam no encontro com os participantes. O artista-icineiro “não é um ‘criador de objetos’, nem o usuário, um passivo fruidor da arte. . . é um propositor de ações, um ativador de experiências, cuja estética sensorial (e relacional) se enlaça na ação do outro” (Greco, 2018, p.266) .

Demarco, então, uma escolha terminológica que prosseguirá ao longo deste trabalho. Como proposta teórica e política, me interessa, aqui, resgatar o termo *artista*, a despeito do termo icineiro. Tal escolha passa pelo recorte do que, a meu ver, há de mais interessante na experiência das oficinas – o caráter artístico e criador – e se delimita a partir da ideia de que artista é aquele que trabalha com a criação, que tem uma relação sintomática com aquela prática, que um trabalho próprio em uma ou mais linguagens expressivas e que transmite algo daquilo que toca seu desejo, algo do seu saber-fazer.

2.5. Algumas vinhetas do encontro da arte com a psicanálise em instituições

Voltemo-nos, agora, para algumas vinhetas de oficinas e ateliês em instituições de atendimento psíquico. O primeiro critério para a escolha do material a ser analisado foi a existência de uma relação explícita dessas instituições com a psicanálise de orientação lacaniana. Além disso, priorizei vinhetas que trazem experiências de ateliês conduzidos por artistas, embora todos eles sejam, de alguma forma, atravessados pelo discurso da psicanálise e de outros campos de práticas e saber. Outro recorte diz respeito à disponibilidade e publicização desse material clínico. Também procurei me guiar pelas diferenças entre as vinhetas escolhidas, de forma a ampliar as questões que elas possam suscitar.

Não cabe aqui um levantamento exaustivo das práticas com arte nas instituições. Como o interesse central desta pesquisa se volta para a prática da criação, a linguagem artística é secundária. Dentro do possível, busquei relatos de ateliês de diferentes materiais e formas expressivas (ateliê de instalações arquitetônicas; ateliê de cozinha; ateliê de artes visuais; oficina de cerâmica; oficina de rap; oficina de colagem; oficina de vídeo; oficina de dança) de modo a investigar o que pode surgir como questão específica de uma determinada linguagem e o que emerge como ponto em comum da prática artística e criativa nas instituições. Como veremos a seguir, um ateliê de artes visuais pode, talvez com maior facilidade, fazer emergir um trabalho com os semblantes, enquanto uma oficina de cerâmica pode colocar em cena a questão da abjeção e a oficina de *rap* pode tocar o corpo e a materialidade da palavra. Busquei, assim, trazer à tona tais especificidades, com o objetivo de compreender como se dá o trabalho de criação em instituições de atendimento, qual sua função e de que maneira ele se aproxima ou se distancia da psicanálise.

Trarei, então, experiências do Brasil e da Bélgica. No caso das instituições brasileiras, as vinhetas são referentes a duas instituições onde trabalho há alguns anos como artista e como psicóloga: o projeto Desembola na Ideia e o Espaço de Atenção Psíquica Freud Cidadão. Além de minha própria experiência, vou me valer de textos e registros de outros colegas da equipe, sempre sinalizando a autoria, seja do texto, seja da experiência descrita. Quanto às instituições belgas, recorrerei a vinhetas do Le Courtil e da clínica-dia Périsphère.

São instituições de atendimento de sujeitos de idades variadas que apresentam dificuldades no laço social, algumas delas diretamente voltadas para um contexto de tratamento de casos de psicoses, autismos e neuroses graves. Embora o público atendido e o formato institucional – clínica-dia, internato, clínicas ambulatoriais, núcleo de atividades – marquem algumas diferenças substanciais entre as experiências, todas elas tem em comum a transferência com psicanálise de orientação lacaniana e a realização de ateliês de arte. São, portanto, experiências da prática de vários que, como vimos acima, contam com uma equipe diversa, com supervisões e reuniões clínicas que priorizam fazer valer a singularidade de cada sujeito atendido no manejo de seu tratamento.

Finalmente, vale ressaltar outra escolha importante que orienta o recorte desse material. Busquei relatos que trouxessem, de alguma forma, o vivo da experiência dos artistas nos trabalhos em grupo, interessada em compreender como se dão suas intervenções, manejos, impasses, propostas e criações. Nesse sentido, não se trata aqui de construir um caso clínico do participante do ateliê, mas sim de investigar o trabalho dos artistas. Assim, priorizar as vinhetas, pequenos episódios que contam com apenas algumas palavras, frases e ações dos participantes

corresponde à própria lógica das oficinas e ateliês, onde o artista intervém a partir desses fragmentos de cada sujeito que aparecem ou são endereçados ao espaço da atividade²².

Trago abaixo o material clínico de cada instituição, seguido de uma breve colocação sobre as questões que surgiram em cada relato.

2.5.1. Os ateliês do Desembola na Ideia

O Desembola na Ideia é um projeto criado em 2017, voltado para o atendimento de adolescentes e jovens em situação de vulnerabilidade social e psíquica. O projeto trabalha sobre o tripé arte, psicanálise e política, por meio de atendimentos de orientação psicanalítica, ateliês artísticos e grupos de conversa, além de outras ações dentro e fora de sua sede, oferecendo também atividades nos Centros Socioeducativos de Internação Provisória de Belo Horizonte. A equipe é composta por psicólogos, artistas e educadores. Os ateliês são guiados por artistas da dança, do desenho, da moda, da música, da culinária, da fotografia, da pintura, etc. Os artistas participam de uma reunião geral semanal da equipe, onde se discutem questões clínicas, institucionais e acontecimentos dos ateliês, além de estudos teóricos.

Embora o Desembola vise e proponha um acompanhamento continuado dos jovens, a própria situação de vulnerabilidade e de frouxidão dos laços sociais dos adolescentes atendidos e sua frequente ligação ao Sistema de Medidas Socioeducativas leva a uma rotatividade considerável dos participantes, de forma que não há garantias de que um mesmo jovem irá sempre para o mesmo ateliê, ou mesmo se voltará. Assim, os ateliês são pensados como intervenções pontuais, encontros únicos, que podem se desdobrar em outros, mas que têm início, meio e fim em um só dia.

Os ateliês visam uma permeabilidade de linguagens e operam com frequentes entrecruzamentos das atividades – arquitetura com culinária, dança com desenho, fotografia com bordado, etc. Certamente, a relação do próprio artista com seu meio de criação é fundamental no delineamento da proposta e na transmissão de um saber-fazer. Entretanto, as questões trabalhadas em cada ateliê são articuladas pela equipe menos em torno da técnica proposta e mais em torno de uma ideia de fazer: “proposições do que fazer que sempre tentam um deslocamento, mesmo que pequeno, nos modos de olhar e de agir dos adolescentes, uma subversão das ‘coisas do mundo’ que eles nos apresentam” (Ganz e Greco, 2021, p.8).

²² No caso da instituição Perisphère, a vinheta aborda o trabalho com apenas um participante. Por outro lado, traz um seu percurso em diferentes oficinas, o que nos permite levantar algumas questões sobre as variadas linguagens artísticas e a questão da contingência.

Para Louise Ganz – coordenadora artística do projeto – e Musso Greco – coordenador geral –, os ateliês visam surpreender os adolescentes com novas possibilidades de sentidos, significações e lugares no mundo:

Com os artistas, eles trançam cabelos na terra, comem palavras escritas em panquecas, fazem crochê em suas camisas, desenham com tijolos, escutam sua voz no funk, reinventam danças e receitas, constroem mobiliário e trabalham no jardim, constroem *tropicalhas*, chuveiros de lata e comidas com as cores rosa e verde, percorrem o Plug em busca de frutas, plantas, e sementes para cozinhar, trocam cartografias de percursos e vida, lutam sem machucar e inventam uniformes e se concentram para o jogo. Os adolescentes são remetentes e receptores de mensagens potentes e criativas, que os deslocam do lugar de nada, de assujeitamento, de segregação. Estão aí, em cena, outra cena, protagonizando novas fantasias, em uma política que leva em conta o um a um, com potência de reverberação no Outro (p.7).

Faz-se importante ressaltar que, diferentemente de grande parte das experiências e construções teóricas em torno do tema das oficinas e das instituições onde elas acontecem, não se trata aqui de um serviço de saúde mental voltado para sujeitos psicóticos ou em crise. A dificuldade no laço social vivenciada por esses adolescentes se dá, antes, por uma questão de exclusão social e racial, que determina um destino mortífero para os jovens negros de periferia e que tem importantes efeitos psíquicos. O que está em jogo, primordialmente, é a determinação de um Outro social que parece empurrar esses sujeitos ao risco e à morte. Diante desse cenário, a proposta de atendimentos orientados pela psicanálise e ateliês artísticos é uma aposta no enlaçamento desses jovens sujeitos à vida, na possibilidade de criar para si novos destinos que não esse apontado para a morte.

Dessa maneira, os ateliês do Desembola na Ideia se estruturam como tentativas de respostas às perguntas que surgem no encontro dos jovens com os artistas. Entre a linguagem e a prática de trabalho de cada artista e a língua e o fazer de cada adolescente, emergem questões que condensam um ponto de impasse e de trabalho: O que fazer com o risco? O que fazer com as mãos? O que fazer com o grave? O que fazer com o desacerto?²³. “Perguntar o que fazer, que vem tanto dos artistas quanto dos adolescentes, traz uma questão de base sobre as amplitudes e limites dos conhecimentos e quais os gestos possíveis e necessários para que algo se produza nestes e destes encontros”(p.9). Diante de um destino que parece determinado, apresenta-se o convite para a ampliação de perguntas e possibilidades. Esse é, nesse projeto,

²³ Referência aos títulos dos cadernos de trabalho de cada artista do Desembola na Ideia, publicados no livro “Desembola na ideia: arte e psicanálise implicadas na vulnerabilidade juvenil”, disponível no link: <https://aic.org.br/saberes-compartilhados/desembola-na-ideia-arte-e-psicanalise/>. As vinhetas presentes neste trabalho foram extraídas desse material.

um solo comum da arte e da psicanálise. Assim, os ateliês são compreendidos como um convite à interrogação, um lugar aberto a infinitas possibilidades do que se fazer, um quefazer.

Apresentarei abaixo duas vinhetas extraídas da prática do Desembola na Ideia.

2.5.1.1. Um ninho na sala vermelha: criar um lugar, fazer nada

É terça-feira de manhã e estamos em uma instituição de atendimento psíquico para adolescentes. No espaço, circundados por árvores, os jovens e a equipe conversam. Ainda não sabemos o que faremos no ateliê de hoje. Os garotos percebem a presença de um ninho de passarinhos em um canto dos fundos da instituição, raramente utilizado, onde estão guardados muitos pedaços de madeira. O ninho parece abandonado - os filhotes estão lá, mas nenhum passarinho adulto o visita. Uma questão se coloca: o que fazer com esse ninho? Cada um responde a partir da sua singularidade. Um garoto diz que será preciso achar um lugar na instituição onde guardar e cuidar dos passarinhos; outro quer levar para casa; outro acha melhor “deixar quieto”, não se envolver. No grupo de conversas conduzido pelos psicanalistas, o ninho faz surgir a temática do desamparo, dos abandonos de cada um. Enquanto isso, a pergunta sobre o que fazer se expande para o restante do espaço. O que vamos fazer com essas madeiras, o que vamos fazer nesse espaço? Eis a questão que Núria Manresa, artista responsável pelo ateliê de arquitetura, endereça ao grupo de jovens que frequenta seu ateliê. Um dos garotos, N²⁴, há semanas atravessava a cidade para vir à instituição e dizer, repetidamente, a cada proposta da equipe: “estou com preguiça, não quero fazer nada”. No ateliê, uma ideia, sustentada pela artista: “vamos fazer aqui um espaço para não fazer nada!”. N. empilha e grampeia as madeiras, que se tornam esteiras. Ao longo da semana as esteiras ganham colchões, vermelhos como a parede. Almofadas pintadas nesse e em outros ateliês, espelhos e desenhos nas paredes – a construção da sala vermelha é contínua, se estende por meses, em vários ateliês. O adolescente criou, junto com mais alguns, um espaço para deitar e “não fazer nada”. O ateliê termina por apresentar ao jovem a possibilidade de fazer algo com o nada, e um espaço de depósito de madeiras empilhadas se torna um lugar nomeado na instituição, a Sala Vermelha, que passa a ser muito frequentada pelos adolescentes e pela equipe do projeto. A partir da intervenção da artista, a vontade de fazer nada tem uma localização e a possibilidade de se transformar em um fazer. Com a presença e a palavra de

²⁴ A fim de uma padronização entre as vinhetas, todos os nomes de pacientes e participantes serão abreviados por uma letra.

N., no âmbito do ateliê, o espaço se transforma de um depósito de madeiras em um lugar de encontro.²⁵



Fig. 7. Ateliê na sala vermelha.

²⁵ Relato adaptado da vinheta originalmente publicada no texto “Instituição, intervenção, invenção” (Viana, 2021, p.179).

Podemos perceber, com esse fragmento, que o que se extrai é menos a função diretamente terapêutica da atividade criativa e mais um trabalho com a singularidade que se dá com a intervenção da artista – menos o produto criado, mais a intervenção e o ato de criação a partir do encontro. Fazer algo com o nada, eis o que se apresenta como possibilidade, gesto mínimo que produz um efeito para N., esse sujeito que, pela primeira vez, participa ativamente do ateliê. Veremos, no capítulo seguinte, como a ideia de fazer algo com o nada se relaciona diretamente com algumas teorizações psicanalíticas sobre a criação artística.

A artista faz uma proposta de criação coletiva que parte da fala e da maneira de um dos jovens se endereçar à instituição; entretanto, apesar de circunscrever uma ideia, a proposta de “fazer um espaço para fazer nada” é pouco prescritiva, mantendo-se aberta a como cada um interpretará aquele convite, ao que se pode criar a partir dessa ideia. A proposta de criação se delineia, portanto, nesse caso, como uma intervenção da artista sobre o espaço mas também sobre um ponto sintomático do sujeito, abrindo a possibilidade de ele dizer mais sobre o nada em seus atendimentos individuais.

Além disso, toda a cena tem início com um acaso que se faz acontecimento: o surgimento de um ninho de passarinhos dentro da instituição, despertando um tema que toca a maioria dos meninos. Esse é um bom exemplo da questão da contingência na clínica institucional e como ela se torna terreno fértil tanto para o trabalho psicanalítico – as diferentes respostas que cada adolescente dá a esse acontecimento contingente são aberturas para a singularidade de cada um, para cada um poder falar mais sobre sua posição –, quanto para as atividades criativas. Ao sustentar o não-saber, a pergunta, a interrogação, a possibilidade de infinitas respostas para o que fazer com aquele lugar e com aquele material, a artista convida cada um a se colocar, acreditando que o novo pode surgir. Como contraposição, podemos pensar que isso dificilmente aconteceria dentro de uma proposta fechada de aula ou com um profissional que não se abrisse para a invenção dos participantes de seu ateliê.

É curioso observar curioso observar que os também um pássaro faz acontecimento na instituição Le Courtil, como vimos acima. Recordo-me também de um episódio no grupo de adolescentes do Espaço de Atenção Psíquica Freud Cidadão, em que uma das adolescentes encontra um pássaro com a asa machucada e decide tentar “salvá-lo”, insistindo com a equipe para tentar diversas manobras e cuidados, afirmando enfaticamente que “ele precisa de ajuda”. Talvez essa seja uma metáfora interessante para se pensar a contingência – um pequeno animal voador que pode surgir de repente no espaço institucional.

No caso do Desembola, anos mais tarde, inspirada nesse acontecimento, a equipe propôs, no âmbito de uma exposição artística, a instalação Esconderijo, um ninho gigante em

uma das árvores no pátio da instituição²⁶. Durante algumas semanas, fizemos ovos de argila com os garotos nos ateliês, dentro dos quais, depois de queimados como cerâmica, eles guardaram papéis com escritos, seus nomes e desenhos, deixando-os escondidos dentro do ninho.



Fig. 8. Esconderijo, 2022.

Extraio dessa vinheta algumas questões em torno da prática artística nas instituições: a dimensão da contingência no trabalho com a arte e a psicanálise no contexto institucional; a criação a partir do nada e a criação a partir da fala do sujeito; o acaso e a abertura; a sustentação da pergunta; os tensionamentos entre a emergência da singularidade e o caráter coletivo da atividade.

²⁶ Mais informações sobre esse trabalho podem ser acessadas no site: <https://mostradesembola.wixsite.com/site/obras/esconderijo/>.

2.5.1.2. Futebol em forma de letra e frutas imaginárias: a contrariedade criativa

Estávamos na cozinha com os meninos, e, papo vai, papo vem, aquela reclamação danada, perguntei a eles o que queriam fazer, já que tudo estava tão ruim. Eles disseram que queriam jogar bola. Eu [Núria Manresa] e Jose [Joseane Jorge] nos empolgamos e prometemos que no próximo encontro jogaríamos bola no encontro do ateliê de arquitetura com o de culinária. Decidimos que não iríamos comprar uma bola, mas fazer uma com os meninos. Os meninos chegaram, naquele gás, e perguntaram se teria futebol. Respondi que sim e perguntei se alguém sabia fazer bola. Eles me olharam com cara de decepção. Mas um, o I., o mais novo de todos, saindo da infância, respondeu que sabia, sim, e fez uma lista de materiais: papel, fita crepe, cola, elástico, meia... Fui ao almoxarifado buscar o que tinha, e ele fez a bola. Mas enquanto a fazíamos a bola, começou a chover, impossibilitando nossa ida ao campinho de futebol. . . . Que deliciosos são os imprevistos! Aí a Jose lembrou das quadras de vários formatos do Froiid²⁷. . . e sugeriu que a gente projetasse nossa quadra. Pegamos papel e caneta e, em uma folha tamanho A3, utilizando ferramentas da arquitetura, de desenho em planta e desenho em escala, e os meninos projetaram quadras em diversos formatos. No final concluímos que a quadra que foi projetada em forma de L. era a mais adequada para ser construída nos nossos corredores. Bola feita, projeto pronto, construímos a quadra com fita crepe na escala 1/1 no piso do corredor, e voilá! Tínhamos um jogo de futebol (bem diferente do que todo mundo achava que seria)! contei esse episódio do ateliê para tentar ilustrar o que quero dizer sobre provocar e sobre o interesse nos modos de fazer. É um cruzamento das coisas que eu trago - desenho em escala, desenho em planta, referências artísticas - com as que eles trazem: sabedoria construtiva de improviso, autoconstrução, o fazer com o precário. E a partir disso, desses fazeres, se constitui um encontro, um cruzo. . . . Não acredito que devemos simplesmente responder às demandas dos meninos, transformando, por exemplo, o ateliê de arquitetura em jogo de futebol. Não. Mas também não acredito que deva apresentar as ferramentas do meu ateliê de forma padronizada, “ensinando” um jeito único de fazer” (Ganz, 2021, p.293).

²⁷ Artista visual mineiro. Na série Petelecos, Froiid faz campos de futebol de botão com formas únicas e subversivas, como um gol a mais, quadra em forma de H., quantidade de times de um lado maior que de outro, levando o espectador/participante do trabalho a inventar novas regras e modos de jogar. <http://cargocollective.com/froidk/PETEECOS/>.

A experiência narrada nessa vinheta por Núria Manresa é conduzida por ela e pela artista Joseane Jorge, e se estende em dois encontros. A artista ressaltava algumas questões importantes da prática dos ateliês. Primeiramente, tem-se um saber que se constrói a partir do encontro e se relaciona assim à improvisação, à invenção e à gambiarra, ao saber fazer com o precário²⁸. Em sua fala, a artista saúda o imprevisto como possibilidade de criação. Para acolher o imprevisto, é fundamental que as artistas não encarnem um lugar de saber. Elas recorrem a um certo repertório técnico e artístico para, a partir dele, lançarem de volta um espaço aberto para os participantes se colocarem e criarem. Além disso, não se trata apenas de não ocupar o lugar do mestre, mas também de não consentir em responder integralmente à demanda dos jovens. Se as artistas simplesmente realizassem o pedido dos adolescentes e fossem jogar futebol na quadra, não haveria criação possível.

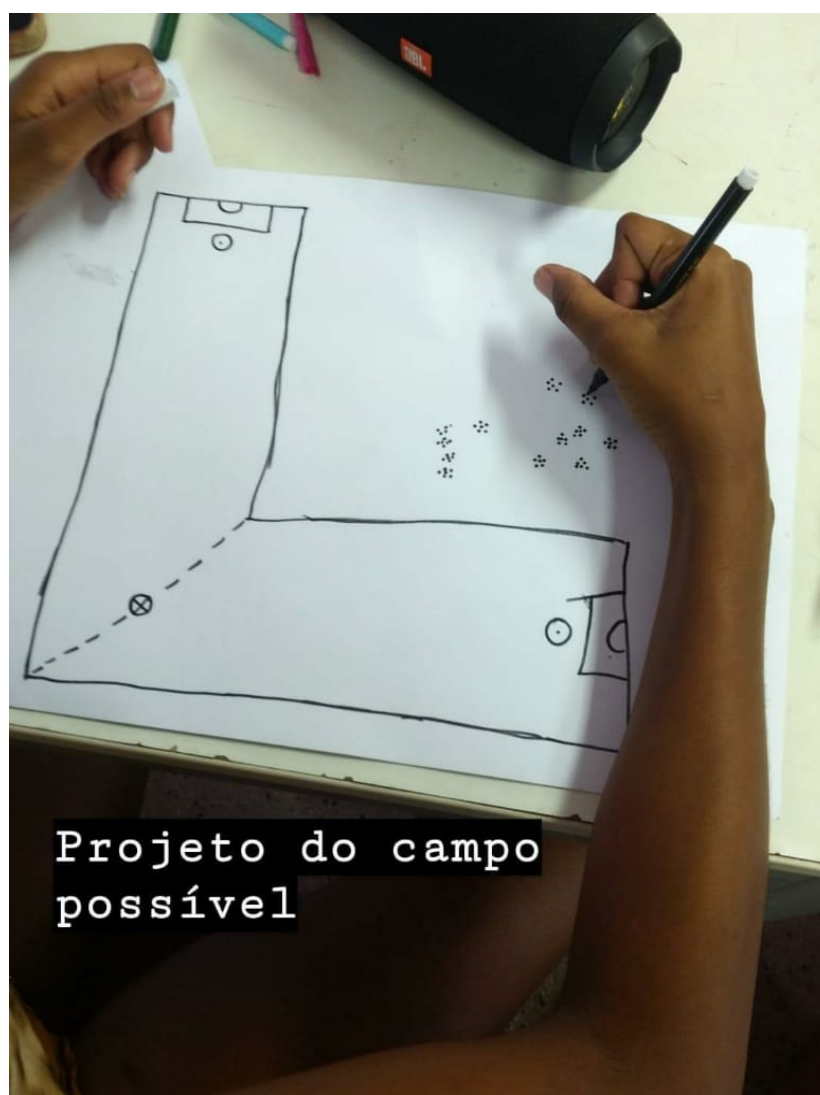


Fig. 9. Projeto do campo possível.

²⁸ Aprofundaremos nessa questão no item 3.6.: “A gambiarra *sinthomárica*, saber se virar”.

Em uma conversa entre artistas do Desembola, a artista Joseane Jorge, responsável pelo ateliê de culinária, afirma que o trabalho no projeto passa por um “desafio de despertar o ser desejante” (Ganz, 2021, p.297), provocando nos participantes a vontade de criar, de fazer algo que seja próprio. Ao abordar seu método de trabalho, Joseane se refere ao termo “contrariedade criativa” (p.298), nomeação de Núria Manresa para se referir ao trabalho de Joseane no ateliê de culinária. Segundo ela, essa ideia diz respeito a acolher os pedidos dos jovens, mas não totalmente:

. . . os meninos pedem para fazer pizza e a gente faz, só que eu chego no ateliê com um pé de almeirão e um pente de ovos de codorna. Eles perguntam: “– cadê a calabresa, *tia*?”. . . Como alguém comenta que não come almeirão, a verdura muda de nome, e a pizza é afinal de chicória com ovinho pochê, disputada até o último pedaço (p.298).

Além de ensinar sobre o manejo da demanda, essa pequena vinheta também aponta para a atenção que a artista dá aos significantes. Quando um dos jovens diz não gostar de almeirão, não é a própria verdura que sai da receita, mas o significante. O trabalho das “frutas imaginárias”, realizado por Joseane em um dos encontros com os jovens também explicita essa aposta na criação e na palavra para se encontrar a singularidade de cada um. Nele, a artista espalha diferentes frutas pela mesa e convida os participantes do ateliê a cortarem as frutas ao meio e juntarem umas com outras, criando novos objetos-alimentos. Cada fruta criada é nomeada e degustada. Nasce então abacaxóias, ábacos, camões, carálhos, caramabas, caxolas, figuras, filões, goibolas, kijus, maçaquis, mangabas, maricas, quinóias, torangos... (Jorge, 2021, p. 283).

Cada palavra degustada pode remeter o sujeito a um ponto da sua história – são bastante frequentes, no ateliê de culinária, as narrativas sobre as comidas das mães, as receitas das avós, o pé de fruta da casa... Entretanto, o cerne dessa atividade não é uma interpretação dos produtos criados, mas a própria experiência criativa que, a partir de um objeto que toca a pulsão, pode disparar um efeito de surpresa, um efeito de sujeito, trazer à tona algo da singularidade de cada um. Ao escolher juntar maçãs com caquis, não se trata de interpretar essa escolha, mas saber que esse ato poético é um disparador para a subjetividade, que traz à tona um jogo com a língua, próximo do chiste, que tem ainda como efeito o riso e a satisfação. Essa experiência pode abrir para a palavra e o sujeito pode, no ateliê, nos corredores ou no atendimento com o psicanalista, falar de si, referindo-se ou não à atividade e aos materiais e significantes que ali circularam.

Destacamos assim outras questões para esta pesquisa: a dimensão do saber, em sua articulação com o improviso, com a gambiarra, com o imprevisto e com a invenção; o ato de criação e o recurso poético como disparadores da subjetividade, possibilitando a surpresa e o laço.

2.5.2. As oficinas do Freud Cidadão

O Espaço de Atenção Psíquica Freud Cidadão é uma instituição de saúde mental criada há mais de dez anos. Trata-se de um serviço de clínica-dia e atendimentos ambulatoriais em psicologia e psiquiatria, voltado para o atendimento de sujeitos em situação de sofrimento psíquico agudo ou crônico. O funcionamento central da clínica é destinado ao atendimento de adultos, mas a instituição conta também com um eixo para adolescentes, público majoritariamente em crise ou às voltas com um primeiro desencadeamento.

A clínica-dia é o centro dessa instituição orientada pela psicanálise lacaniana. O ambulatório opera como apoio, orbitando esse serviço primordial, que é composto por uma equipe de psicólogos, psiquiatras, artistas e estagiários. Visando o fortalecimento dos laços sociais e a estabilização dos participantes, o serviço conta com oficinas artísticas e grupos de conversa.

Assim, as oficinas são parte fundamental da oferta de tratamento e se desenvolvem por meio de diferentes linguagens e fazeres como mosaico, artes visuais, música, cerâmica, letras, vídeo, fotografia, expressão corporal, entre outros. Os artistas normalmente oferecem uma ou duas oficinas por semana e frequentam as reuniões clínicas semanais, participando das discussões e construções de caso clínico. Realizam também uma reunião mensal apenas da equipe artística, de modo a elaborar ali as questões mais propriamente relacionadas às oficinas.

Trarei abaixo duas vinhetas, uma advinda da oficina de artes com os adolescentes, escrita e experienciada por mim, e outra escrita por Ráisa Paula, artista responsável pela oficina de cerâmica, destinada aos participantes adultos.

2.5.2.1. Fragmentos, gestos, palavras: a solidão acompanhada

D. chega no ateliê e, sobre o papel kraft estendido sobre a mesa, abre seu computador e trabalha com códigos de programação; Z. chega à sombra de seu analista, trazendo sempre algum objeto, uma pedrinha ou plantinha que encontraram pela instituição; N. chega calada e a qualquer proposta responde com “não sei”, preferindo sempre começar fazendo algo que

acha que já sabe para então se abrir para a proposta; G. vai conferindo no celular desenhos para copiar no cantinho da folha; F. pede outro material e entorna a tinta no centro da mesa; A. se anima com as propostas e inventa sempre outras duas por cima; E. desenha infinitos olhos; I. pede para colocar uma música. . . .²⁹

Nesse trecho, que introduz a cena da oficina com adolescentes, nos deparamos com a um tensionamento entre o espaço para o singular e o coletivo. Tal questão é de fundamental importância quando o ponto chave é justamente a possibilidade de enlaçamento para sujeitos para quem o laço social é difícil. Um dos adolescentes se refere ao que se faz nesse grupo com o termo “solidão acompanhada”, expressão precisa que condensa o ponto central de sofrimento dos jovens – a solidão – com a possibilidade de tratamento que se estabelece na instituição. Acompanhar a solidão é, portanto, a base incontornável do trabalho com esse público específico. Considerando esse contexto, sigamos para outros relatos.

É sexta-feira, fim da tarde. Estamos, equipe e adolescentes, no ateliê do Freud Cidadão, desenhando a lápis em papeis vegetais e passando as folhas de uma pessoa para a outra a cada desenho. A proposta veio de um diálogo entre dois adolescentes que na semana anterior falavam sobre a dificuldade de desenhar um rosto: “às vezes o olho fica bom, mas desenhando o resto da cara acaba ficando torto, feio, todo errado, aí desisto”. O tema do rosto não é um tema qualquer para um sujeito adolescente em crise. Em sua grande maioria, os participantes fazem alterações frequentes no corpo, desenvolvendo aos poucos, muitas vezes com um apoio nas atividades da instituição, formas de lidar com a própria imagem. Maquiagens, fotos, tatuagens, brincos, piercings, tintas de cabelo, acessórios – são assuntos e objetos frequentes no espaço do ateliê e, portanto, materiais de trabalho e intervenção.

Com a vinda nessa tarde de uma nova participante, que chega mostrando sua pasta repleta de desenhos de figura humana, proponho que desenhemos pedaços de rosto e corpo nesses papéis transparentes, para sobrepormos e jogarmos com as junções e disjunções entre os diversos pedaços. Olhos, mãos, cogumelos, flores, espirais, mais olhos, sóis, boca, nariz, borboleta, unhas, cabelos, teias de aranha, espirais, luas, cabeças, melecas, placas, mais olhos, assinaturas, gatinhos, estradas, palavras, muitos olhos – tudo isso surge a partir do convite a

²⁹ Esse e os demais trechos em itálico presentes nessa seção foram extraídos do texto “Nem sempre pra falar a gente precisa de palavras: fragmentos de uma experiência com adolescentes”, de minha autoria, apresentado em setembro de 2021 no Ateliê de pesquisa do Freud Cidadão: A adolescência é o radar do contemporâneo.

desenhar partes do corpo. Os papéis giram sobre a mesa e a conversa também, em torno de comentários sobre animes, escolas e a própria produção.

A chegada de um êxtimo – uma jovem adulta do hospital-dia, cuja aparência e vestimenta são bem marcadas por certo excesso e alguns signos da juventude – agita um pouco o lugar. Ela pergunta sobre a diferença entre o tratamento dos adultos e dos adolescentes e aponta a importância de se ter um lugar para falar quando se é assim tão jovem. Um dos adolescentes então diz: “mas nem sempre é falar, às vezes é só emitir sons com a boca”. Escrevo essa frase entre os dedos de uma mão desenhada e passo a folha para esse participante. Um outro adolescente completa o anterior: “ou fazer outras coisas, nem sempre é com a boca, nem sempre pra falar a gente precisa de palavras, dá pra falar, se expressar, de outros jeitos”. A jovem grita: “socorro, vocês são muito desconstruídos!”. A equipe ri, os adolescentes também.

De saída, duas questões emergem desse relato. A primeira diz respeito à relação dos participantes com a própria imagem e com o próprio corpo, que é explorada na proposta da atividade, com a ideia de montagem de diversos pedaços, diante da dificuldade de se criar uma imagem já completa, fechada. A fala da jovem adulta interpreta a fragmentação e a desconstrução que estão postas nesses desarranjos do corpo e, por isso, provoca o riso tanto da equipe quanto dos participantes.

Diante disso, tem-se um trabalho orientado pelos cacos, pedaços e restos dessa desconstrução. Isso se evidencia, por exemplo, por meio das insígnias transferenciais – parece ser sempre por um fragmento imaginário (e não um traço) que a transferência se coloca: a meia colorida, a pedrinha do anel, a estampa da blusa, o modelo do sapato.

Embora se dê de uma determinada forma para cada sujeito, a questão da dificuldade com o próprio corpo é endereçada para o espaço do ateliê como uma dificuldade coletiva, que aparece em ato, em transferência e em palavra. Ela é usada, então, como fonte da proposta de criação, que transcorre em torno de jogar poética e artisticamente com imagens e palavras referentes a esse tema, à medida em que eles são trazidos pelos próprios participantes. A grande quantidade de olhos desenhados, por exemplo, se apresenta como índice da questão do olhar que perturba muitos dos adolescentes, anunciando-se como ponto de necessidade de tratamento e de cuidado de manejo por parte da equipe – não olhar demais para alguns sujeitos e seus trabalhos, não olhar de menos para outros. Por outro lado, também cogumelos, teias, flores e outros objetos são desenhados ali onde a proposta era de partes do corpo, apontando novas

possibilidades de temas de criação, sabendo que orbitando por essas imagens e significantes estaremos ainda próximos da questão corporal.

A segunda questão que surge desse relato está dita diretamente pelos participantes: às vezes não se trata de falar, às vezes é só emitir sons com a boca; nem sempre para falar a gente precisa de palavras; é possível se expressar de outros jeitos. Levar em conta, no âmbito da oficina, os vários modos de dizer é uma orientação fundamental desse participante, e aponta para a dimensão do gozo, da lalíngua³⁰, do gesto e da matéria.

Esse é um grupo composto, em sua maioria, por sujeitos bastante novos, de uma média de treze anos. A centralidade que a matéria toma nesse circuito das trocas é surpreendente. O objeto, a tinta, o papel, entram como mediadores fundamentais da tentativa, tão difícil para eles, de fazer laço. Por um lado, parecem servir de anteparos para os participantes, por outro, parecem incidir diretamente sobre o corpo, trazendo apaziguamento. Uma vez que não é apenas com palavras que se fala, como nos ensina o adolescente, a matéria serve aí como suporte da linguagem.

Esse trecho nos ajuda a articular as duas questões levantadas anteriormente. Parece haver uma relação estabelecida, pelos jovens dessa oficina, entre o corpo, a matéria e a linguagem. Tal hipótese se evidencia nessa função mediadora da matéria, entre o corpo e o Outro, seja como anteparo, seja como suporte da linguagem. Passemos então a um outro fragmento da experiência clínica:

Um garoto chega contando de seu novo caderninho: “todo dia escrevo uma palavra que resume aquele dia. Comecei anteontem”. Pergunto quais eram essas duas palavras e iniciamos daí, todas as seis pessoas presentes - entre equipe e participantes - um dominó de palavras, cortando pedaços de uma caixa de papelão e escrevendo um a partir das palavras do outro, em associação por sentido, assonância ou contingência (a conversa que atravessa o fazer, alguém que chega, um barulho externo ou uma música que toca ao fundo também fornecem palavras que entram no jogo). Como em um dominó de números, há o zero - espaços vazios, não preenchidos pela palavra. Os significantes certamente importam e não é sem eles que a equipe faz suas intervenções. Entretanto, ao aproximar uma palavra da outra sobre a

³⁰ A lalíngua “corresponde ao modo como a língua ressoa no corpo produzindo efeitos de gozo e que provê, no parlêtre, ou seja, no corpo falante, a união entre a consistência imaginária do corpo e a dimensão simbólica da palavra”(Maranhão e Rocha, 2020, p.91). Evoco esse conceito a partir da ideia de que “emitir sons com a boca” é também um modo de falar.

A partir dos relatos da experiência de ateliês no Freud Adolescente, levanto as seguintes questões: a presença da matéria como suporte de linguagem e anteparo do corpo; a criação artística a partir de uma questão comum aos participantes do grupo; o trabalho com a linguagem para além do sentido, atento à dimensão gozosa da relação com a matéria, com o som, com o gesto e com a própria palavra.

2.5.2.2. O copo e o corpo de cada um: os inutilitários

Uma das atividades oferecidas no Freud Cidadão para os participantes adultos é a oficina de cerâmica. Ráisa Paula, artista que conduz essa oficina, fala das particularidades do trabalho com a argila, afirmando que essa matéria estabelece uma temporalidade própria para o trabalho - a argila seca enquanto é moldada, precisa ser umedecida, queimada, pintada, etc. Na vinheta abaixo, Ráisa diz da experiência da oficina de cerâmica na instituição e observa que, para além do tempo estabelecido pela matéria, há uma singularidade no ritmo de trabalho de cada participante, o que se explicita em cada objeto criado:

Dentro das diversas técnicas da cerâmica, trago para as oficinas principalmente a modelagem manual, que possui algo de um trabalho com o momento presente, de registrar os gestos. O tato, as texturas, as densidades e a pressão são experimentados como tradução das linguagens das mãos e de seus estados emocionais.

Nesta experiência, cada participante tem seu próprio ritmo, desde sua chegada ao ateliê, seu contato com a massa, dando continuidade ao processo e à proposta escolhida. Alguns experimentam a argila lentamente: com frequência, os participantes mais tranquilos permanecem com a mesma peça por mais de um encontro. Já os participantes mais agitados tem uma produção mais intensa, rápida e em grandes quantidades, com o que parece ser uma forte descarga emocional. Outros ainda demonstram ter certo asco da textura e da “sujeira” da argila, escolhendo não participar. Sinto que essas diferenças dizem respeito a como cada um lida com o tempo. Para além de um produto final, há a importância de acolher e respeitar o ritmo de pesquisa, de processo, de descobertas e a linguagem de cada sujeito.

J. aperta a argila com força, concentrado, sai algumas vezes para fumar. Tem uma produção rápida, sem muita preocupação com o acabamento. Faz várias peças, grossas e pesadas, durante cada oficina. . . .

D. chega com certa gastura da textura e da “sujeira” da argila, mas com vontade de participar. Lhe dou luvas e ele começa a produzir. Após alguns encontros, D. esquece da luva e trabalha diretamente com a argila. Aperta a argila apenas com as pontas dos dedos, lenta e delicadamente. . . demora vários encontros numa mesma peça.

L. tem facilidade em apreender a técnica. Muito atenta às explicações, produz com muito esmero. Sempre atenta ao acabamento, fica bastante tempo em cada trabalho. . . Se arrisca a fazer peças mais elaboradas, maiores. . . É assídua e já criou uma linha de produção e experimentação própria. . . .

M. gosta de estar no ateliê quando a turma está mais vazia. Tem uma produção rápida, aceita a atividade proposta mas gosta de inventar suas próprias peças³¹.



Fig. 11. Cerâmicas e inutilitários.

A artista ressalta como a matéria do barro evidencia aquilo que poderíamos nomear como parte da dimensão pulsional de cada participante. O ritmo de cada um, o tempo gasto com

³¹ Texto apresentado por Ráisa Paula no Ateliê de pesquisa 2022 do Freud Cidadão: Ritmo, tempo e espaço: nuances do trabalho institucional.

cada peça, o gesto, o asco, a força, a delicadeza, são elementos que remetem à relação dos sujeitos com os objetos, evocando a pulsão, ou seja, a maneira como a fala toca o corpo³².

Dessa forma, os produtos, a forma e o ritmo de trabalho de cada um no ateliê oferecem uma outra ferramenta de leitura sobre os sujeitos. Além disso, a oficina é ela também uma maneira de se tratar algo sem necessariamente passar pela palavra, embora esteja sempre numa relação com a linguagem, como se dá no exemplo das luvas que a artista oferece a D., até o momento em que ele pode prescindir delas, mostrando que algo da “gastura” foi tratado ali. Para J., por outro lado, o trabalho com a argila parece ter função quase catártica, de pura deposição de gozo, entrando em série com os cigarros. Para M., a questão do laço social se coloca como dificuldade para participação nas oficinas, que parecem ser para ela, principalmente, espaço de criação, de encontro com uma poética própria, tal como para L..

Um exemplo interessante trazido pela artista da cerâmica são os copos e xícaras modelados pelos participantes do ateliê. Durante um período de sua oficina, Ráisa propôs que todos fizessem um mesmo objeto. Baseados em uma pesquisa com referências de diferentes tipos de utensílios, eles escolhem, coletivamente, fazer xícaras, copos e canecas. Com suas deformações, alterações de tamanho, peso e formato, a ideia de utensílio se mostra em xeque e o conjunto de recipientes produzidos, quando apresentado, explicita as singularidades de cada um, aludindo a uma certa desadaptação do objeto à sua utilidade, por um lado, e o ganho em seu valor estético, por outro.

Vale ressaltar a importância da presença da arte e dos artistas na instituição também como intervenção na equipe. Em um seminário interno, a artista extrai do espaço os copos de plástico, normalmente usados para servir água, e espalha pela mesa as xícaras e copos produzidos pelos participantes para que todos possam se servir. A intervenção artística tem um efeito interessante na equipe que, sem entender, volta a buscar, mais de uma vez, os copos de plástico. A artista refere à dimensão inutilitária dos objetos criados e associa o desajuste das peças a seu uso a um certo desajuste social dos próprios sujeitos que as criam. Ela convida a equipe a experimentar, então, esses objetos, percebendo os diferentes gestos necessários para se usar os recipientes – equilibrar a xícara para a água não cair; servir um pouco a cada vez; adaptar a abertura da boca, sustentar a xícara cheia e pesada nas mãos, etc. Trata-se de uma intervenção artística que transmite, em ato, por meio de uma experiência estética, algo do que está em jogo na prática institucional – uma instituição para cada um, como uma taça que tem

³² “As pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer”, diz Lacan em seu Seminário 23 (Lacan, 1975-76/2007, p. 18).

seu formato, peso, tamanho, espessura e cabimento próprios, aos quais é preciso estar atento para que o líquido não transborde nem seja escasso.



Fig.12. Inutilitários.

Extraio, então, os seguintes pontos a partir da experiência descrita: a relação entre a matéria de trabalho e o corpo, em sua dimensão pulsional; o lugar da singularidade dentro do trabalho coletivo; a poética da inutilidade.

2.5.3. As oficinas em Le Courtil

Le Courtil é uma instituição fundada na década de 1980, na Bélgica. De início, foi criada para receber crianças e adolescentes autistas, mas depois se expandiu também para o acolhimento de adolescentes mais velhos e adultos psicóticos com mais recursos de linguagem. A instituição se inspira na psicanálise de Freud e Lacan, nas experiências de Jean Oury em La Borde, Maud Mannoni em Bonneuil e Antonio di Caccia na Antenne 110.

Trata-se de uma instituição de acolhimento integral que conta com uma clínica-dia e um internato, dividida em alguns eixos de acordo com a idade e as dificuldades de cada paciente. A instituição tem como orientação a busca por alojar o discurso psicanalítico no centro da instituição, a fim de que ela possa ser diferente para cada jovem. Para tanto, a instituição preza

pela formação da equipe, pela formalização do trabalho por meio do estudo de casos clínicos, pela indistinção entre educadores e especialistas, e por uma organização do trabalho com os pacientes de maneira a privilegiar os efeitos da palavra (Stevens, 1995).

Segundo Dominique Holvoet (2022), atual diretor da instituição, as atividades devem incidir sobre o gozo, possibilitando que cada um encontre ali um lugar. Para tanto, é preciso que os coordenadores das oficinas se guiem pela seguinte pergunta, ao pensar no tratamento de cada participante: “de qual maneira podemos lhe levar a poder fazer algo com aquilo que lhe faz transbordar?”(p.2)³³. Trata-se, muitas vezes, de localizar algo que já esteja em trabalho para o sujeito. O coordenador precisa se deslocar, seguindo o desejo de cada participante, mas também movido pelo seu próprio desejo, posto a trabalho. É por isso que “uma oficina é uma das coisas mais difíceis de se sustentar no caos institucional, é preciso um desejo estranhamente fígado para se sustentar isso”(p.5).

O tema de cada oficina é um pretexto para que cada participante possa se colocar de uma maneira diferente. Para o autor, trata-se não apenas de um trabalho sublimatório, mas também de uma outra satisfação, ligada à extração do objeto que por vezes está posto em excesso para as crianças ali atendidas. Essa satisfação envolve um apaziguamento, uma pacificação que permite incluir o outro de uma maneira menos persecutória.

Holvoet destaca ainda a importância do caráter serial das oficinas, da repetição dos encontros, afirmando que ela marca uma diferença entre essas e outras práticas, promovendo a possibilidade de um esvaziamento do excesso de gozo:

... é isso que distingue a oficina de toda outra prática. ... Como dizia Lacan, nada é mais sério do que aquilo que faz série. Com essa dimensão de infinitização da coisa: quer dizer que, no fundo, há uma coisa que é sempre adiada para mais tarde, ao infinito. No nível do trabalho na oficina, é preciso que haja série para infiltrar alguma coisa, adiar e, então, poderíamos dizer, esvaziar um pouco a coisa de seu excesso, de seu excesso cheio de gozo. ... é a repetição que permite tratar a coisa (p.4).

2.5.3.1. Isso soa bem: encontrar seu fluxo

Sigamos então para um relato sobre a oficina de *Rap* em Le Courtil. São fragmentos de um texto publicado pela psicóloga Blandine Gal (2022) no número da revista “Courtil en lignes” inteiramente dedicado às oficinas da instituição. Em seu texto, “Râper la langue à l’atelier”, ela aborda uma oficina de *rap* coordenada por um músico e acompanhado também por ela e alguns

³³ Todas as citações desse subitem foram livremente traduzidas por mim.

estagiários. Segundo ela, o *Rap* é, na oficina, uma ferramenta para acolher aquilo que, da língua, desorganiza o sujeito psicótico. Assim, a atividade se orienta na tentativa de dar início a uma escrita na qual um corpo possa se alojar.

A oficina acontece em dois tempos: um tempo de escrita, acompanhado por uma base instrumental e rítmica de fundo, e um tempo de dar voz ao escrito. Os jovens escolhem um tema ou uma palavra a partir da qual trabalham, criando versos. A intervenção do artista, nesse sentido, se dá sobretudo em relação a pontos técnicos do trabalho poético, auxiliando os participantes com o trabalho de rimas, ritmo, cortes, métrica, etc.:

Durante o tempo da escrita, Z. [artista responsável pela oficina] navega de um a outro jovem, para que eles lhe mostrem seus últimos achados. Sua modalidade de intervenção seria sobretudo aquela do técnico, que orienta o reparo dos textos com um certo saber-fazer, sem tocar tanto nas produções dos participantes. De minha parte, posso intervir nesses momentos para diluir o rumo feroz que por vezes a menor palavra pode tomar para alguns jovens. Nós refletimos, então, entre vários, sobre o que cada um quer dizer e como dizê-lo. Os jovens podem igualmente se endereçar à interventora presente ou a um estagiário para lhes apoiar mais individualmente na escrita de seu texto. Chega em seguida o momento em que os jovens tentam encontrar seu flow, ou seja, a maneira como a qual as palavras, as sílabas, escoam, sob o impulso da voz, de maneira a se articular com o beat, o batimento do ritmo da música. O flow é sempre próprio de cada texto, cada música, e sobretudo de cada um que põe a voz. A oficina alterna entre tempos de trabalho mais solitários e outros mais coletivos, entre tempos sob o olhar, e outros fora do campo, momentos mais sonoros e outros silenciosos. Mesmo que os jovens não tenham o mesmo ritmo de escrita, o trabalho sobre um mesmo texto vai durar um período de vários meses, durante o qual as sessões da oficina vão girar em torno dessa alternância entre a escrita do texto em si e a escritura vocal do flow³⁴. Os dois se impactam mutuamente (p.3).

A partir desse fragmento, despontam algumas primeiras questões: a importância da alternância entre momentos coletivos e solitários, sonoros e silenciosos, mais ou menos inseridos no olhar; a função do artista em intervenções mais técnicas do trabalho criativo, orientadas pelo saber-fazer artístico e a função da interventora em relação à ferocidade da palavra; o trabalho de cada participante em torno da busca da própria maneira de articular as

³⁴ N.T.: “entre l’écriture scripturale du texte et l’écriture vocale du flow”, no original.

palavras sob o impulso da voz, em um trabalho com impacto no corpo e na materialidade da palavra, como se evidencia no próximo trecho:

Além disso, cada jovem performa seu texto a cada vez, sob o olhar (mais ou menos atento) dos outros, para em seguida voltar à escrita e dar lugar à voz de um outro.

Alguns jovens escrevem um texto comum, eles cantam em coro, depois declamam, um a cada vez, os versos que escreveram individualmente. Esses momentos de canto em conjunto são bastante incisivos. . . . De maneira inesperada, uma certa efervescência coletiva pode dar lugar a momentos de “cantos”, de improvisações muito vivas e entusiasmadas. Isso não se produz sem a implicação e uma certa proximidade dos corpos, principalmente os nossos, mas igualmente a presença de uma ou mais caixas de som, celulares, dicionários, papéis, canetas. (pp.3-4)

Fica evidente que a prática do canto em conjunto toca o corpo de maneira diferente, gerando a “efervescência coletiva” e o entusiasmo. Por sua vez, o corpo da equipe entra como suporte e mediação entre os participantes e os objetos, parecendo operar também como anteparo. Desse modo, diante da vivificação do corpo dos participantes, o corpo dos interventores também está implicado, posto em cena, e pode ser solicitado a responder a diferentes funções e situações.

Vejamos os diferentes usos que dois sujeitos fazem do dispositivo da oficina de *Rap*:

Para C., a obscenidade da língua atira com balas reais e volta para ele descoberta, na crueza das palavras, da agitação do corpo. . . A linguagem é pornográfica, diretamente conectada ao gozo que o atravessa. . .ele choca, ofende, causa desgosto e se leva a ser ejetado do laço social. . . Toda semana ele escreve, trabalha seu verbo e seu flow, para apresentar para Z. suas “punchlines”, nas quais ele se esforça para inserir o obsceno em uma melodia, uma pequena cena, que vem igualmente inclui-lo em uma forma de laço. C. segue uma certa ética do desvelamento: suas punchlines tem uma estrutura que evoca aquela do chiste: transgredir o véu do pudor, mas se curvando a certas regras formais, para melhor as revirar. Aquilo que é descoberto se encontra ao mesmo tempo cercado pelo efeito de estilo: “isso soa bem!”. . . Ele procura a bela rima, a boa palavra, acompanhado da precisão da ortografia e da nota com o apoio da nossa presença. . . . C. se interessa igualmente pelas palavras antigas e pelas figuras de linguagem para enriquecer seus textos. . . . Ele faz o desvio do objeto condensador de gozo ornando-o com um vocabulário de pesquisa. . . . (p.4).

Assim, entendemos que a técnica de escrita das letras de *Rap* permite que C. trate o gozo que se evidencia na agitação do corpo e na linguagem pornográfica. As regras formais, o vocabulário e o som parecem entrar aí como possibilidades de circunscrever algo desse excesso que o atravessa. É importante ressaltar essa função do trabalho do artista em torno da técnica, do recurso poético, da pesquisa artística, da dimensão musical. O manejo da equipe é de não dar consistência ao horror e à obscenidade trazidas na linguagem desse sujeito, nem se voltar para o sentido, mas antes trabalhar em torno de um ponto formal e técnico.

Em uma oficina, Z. convida C. a tomar como ponto de partida algo diferente daquilo que ele está acostumado (ou seja, a cidade e a delinquência). Ele custa a aceitar. É o buraco. Ele então escreve “os demônios me possuem, só vozes na minha cabeça”, o que ele começa a cantar em voz alta, eufórico, seu corpo parece atravessado por aquilo que ele canta, tanto que preciso lhe tirar do grupo.

Quando a identificação do jovem de periferia vacila, são as vozes que surgem. Ainda, lá onde C. se esforça para extrair, localizar, ornar o objeto que ele tem no bolso, o fato de gravar seu texto, lhe propor de gravar seu CD terá efeito de dispersar seu corpo e o fio da sua escrita, que, durante muitas sessões, se encontrará completamente desorganizado e colorido de persecutoriedade. . . Para C., podemos dizer que colocar em forma o belo, a boa palavra tenta fazer barreira a Coisa que não cessa de o parasitar. . . Da mesma forma, a exigência do belo da boa forma, pode igualmente reenviar C. ao seu contrário: quando falta a boa palavra, surge a degradação. Trata-se então igualmente de escamotear esse imperativo do belo, barrando a oficina, deixar a coisa em suspenso, inacabada. Essa procura da boa e bela palavra vem vestir o laço ao outro, fazer mediação no encontro, ele pode se servir de nossa presença para procurar rimas, encontrar a boa ortografia. Não é mais a obscenidade que salta aos olhos no encontro. A vitalidade transbordante do corpo pode se circunscrever em uma rima, em um flow incisivo, do qual o recurso poético é gritante. Ele mesmo se auto proclamará “o escritor de poemas” (p.5).

Esse relato sobre o momento de desorganização de C. diante da proposta feita pelo artista ensina sobre a delicadeza necessária nesse trabalho. Quando afirmamos que o artista deve propor, intervir, isso não se dá sem a escuta e a orientação do que aquela proposta pode representar para o sujeito. Nesse trecho, fica evidente como o palavrão e a linguagem obscena já eram, por si só, formas de tratamento de um gozo que desorganiza. O trabalho com a palavra,

mesmo que pornográfica, é um tratamento da voz que o invade. Nesse sentido, a oficina, a partir das técnicas musicais e poéticas, vem abrir outras possibilidades e ferramentas para um recurso que já estava posto para ele – o tratamento pela palavra.

Dada a presença das alucinações auditivas verbais, não é por acaso que C. encontra um espaço de tratamento justo nessa oficina, que trabalha linguagem e vocalização. Embora isso não seja, de forma alguma, de uma prescrição – como se indicássemos que aquele que sofre de alucinações auditivas vá para a oficina de música; a quem sofre alucinações visuais, para a oficina de desenho; etc. –, é evidente que há aí uma possibilidade de tratamento de um gozo justamente porque esse sujeito é tocado pelo som e pela voz de maneira singular e sintomática.

Sigamos agora para um relato sobre a participação de um outro sujeito na mesma oficina:

J., desde sua pré-admissão no grupo, foi fisgado pelo significante Rap. Ele participa a cada sessão da oficina, sem exceção. . . ele escuta com um fone faixas de Rap em um computador, deixando escapar sons, fragmentos de palavras mastigadas. . . Esse foi o caso durante muitas semanas, fazendo surgir a cada vez nossa vontade de que ele escrevesse alguma coisa. Uma terça-feira à noite, antes da oficina da quarta-feira, ele me procura com uma página em branco e uma caneta: “tenho uma ideia para o Rap, mas não sei escrever” (p.7).

Para cada nova frase, ele se apoia em uma lista de palavras que nós constituímos da seguinte maneira: eu leio as palavras do dicionário e J. seleciona aquelas que lhe agradam, depois, em um segundo tempo, as articula. Ele sublinha as palavras à medida que as utiliza. Durante as duas horas de oficina, ele fica à beira do grupo. Ele circula, joga videogame...até que chega o momento de recitar seu texto ou de escrever uma nova frase. Quando sugerimos que ele revise seu texto em voz alta, à capela, ele responde : “Ah não, não posso falar meu texto sem a música!”, e então Z. arrisca a cantar com ele, ao que ele responde: “não, é só a minha voz”. O flow pode tomar forma com a condição de que no Outro, a voz e a demanda se calem. A melodia e a escrita acompanham esse silêncio (pp.7-8).

No caso desse sujeito, que parece ter uma dificuldade importante com o laço social, percebemos que é preciso que ele possa chegar lentamente à oficina e às palavras, riscando uma de cada vez e arriscando sua presença aos poucos. Assim, esse tempo mais estendido parece ser necessário para que um silêncio possa advir no campo do Outro. Está posta, então, a questão dos diferentes ritmos e formas de participação na oficina.

Além disso, a escrita de J. vem testemunhar uma certa corporalidade das palavras. . . . Esse jovem, cuja voz é bastante baixa, gaguejada, ou então atravessada por um estouro sonoro, em jaculações impressas de um gozo que pertence frequentemente a um outro jovem, nos leva então a descobrir que a maneira como habita a linguagem vem surpreendentemente a situar sua voz, articular seu texto na métrica e no ritmo. Ele declama com orgulho, ainda que isso lhe custe certamente um esforço. Seu rosto se enrubesce, seu corpo se tensiona, depois se relaxa pouco a pouco enquanto ele toma emprestado a gestualidade do rapper, ele apoia sobre sua folha e sobre nosso corpo: a escuta atenta do rapper Z., minha voz, que pode às vezes lhe soprar seu texto quando as palavras fogem, retomar o fio do texto. . . . Trata-se, entretanto, de encontrar a boa distância, não vir muito rapidamente tampar o buraco dando consistência ao outro que sabe escrever, que conhece seu texto, que articula as coisas em seu lugar.

Além da corporalidade das palavras, apontada na vinheta, está em questão nesse trecho a função do artista e da interventora como alguém que sopra palavras para o sujeito, para que desse sopro lido ou lembrado ele possa por si mesmo articulá-las. Deixar um espaço vazio quando a palavra falta parece ir na mesma direção do silêncio, abrindo espaço para que ele construa um Outro que não demanda nem sabe por ele.

Podemos então demarcar alguns pontos com as vinhetas do Le Courtil. A intervenção técnica e formal do artista, ligado ao saber-fazer, parece ser uma via de trabalho com o significante, uma via menos voltada para o sentido e mais aberta ao som, ao ritmo, à rima e aos jogos da língua. O corpo parece estar especialmente em evidência nessa oficina que conjuga a música e a palavra, apontando assim como possível especificidade dessa prática – seja o corpo do participante tocado pela linguagem artística, como o canto, seja o corpo da equipe, como apoio ou anteparo. Além disso, parte da efetividade da oficina se dá por, contingentemente, fisgar algo que já está a trabalho em um sujeito, que já desponta como um recurso psíquico. Por último, reitera o cuidado necessário com a produção do participante nas oficinas, não precipitando uma demanda de exposição, gravação ou publicização.

2.5.4. Os ateliês da *Périsphère*

Périsphère é uma instituição belga voltada para o atendimento de jovens entre dezesseis e trinta anos. Trata-se de uma instituição do campo da saúde mental, centrada na prática artística e no ensino. A instituição oferece um acompanhamento cotidiano regular, que preza pela desestigmatização e abertura para a sociedade, com um enquadre terapêutico feito por uma

equipe multidisciplinar composta por educadores, assistentes sociais, psicólogos e psiquiatras. A proposta terapêutica passa por participações em grupo em ateliês coordenados por artistas de diversas áreas – grafite, pintura, desenho, serigrafia, fotografia, escultura, música, vídeo, dança, teatro, escrita –, projeto escolar (para os adolescentes) e de vida comunitária³⁵.

Os ateliês dessa instituição são descritos como dispositivos baseados na transferência e funcionam como porta de entrada: “O significante artista é um gancho para esses sujeitos que se inscrevem na Perisphère. Ele os convida a um encontro de um outro tipo, encontro que não é do registro do cuidado, da assistência ou da pedagogia, nem de diagnósticos contemporâneos” (Crame, 2022, p.3). Assim, a arte figura como aposta que poderia desalojar os significantes do discurso do mestre em sua dimensão devastadora, como ferramenta de abordar os jovens não a partir de sua sintomatologia, “mas a partir de suas invenções, sejam elas artísticas ou não” (p.3).

Nathalie Crame, praticante dessa instituição, explica que alguns dos jovens que ali chegam por vezes já tem uma relação com alguma forma de arte, mas isso não está posto para todos. Não se trata de arteterapia, embora os ateliês possam ter efeitos terapêuticos. A arte opera como uma bússola que orienta o trabalho da equipe: “Passar pelo significante arte permite um afastamento indispensável para que os ateliês sejam um meio, uma estratégia, uma ferramenta que possibilite deixar um lugar vazio propício a acolher o incomparável” (p.3).

Vejamos então a vinheta publicada pela psicóloga sobre o percurso de um determinado sujeito em alguns ateliês.

2.5.4.1. Peles, passos e papeis: juntar de uma nova maneira

Nós descobrimos com V. que toda arte reside em lhe fisgar sem que ele sinta uma pressão contínua, como ele pode nomear em nosso primeiro encontro. Toda questão equivale a uma demanda insustentável que o invade. Uma vez que o significante é para ele imperativo, nós tomamos a medida que convém de sermos bastante econômicos em nossa proposta. . . .

V. se enlaça particularmente ao ateliê de artes plásticas, Cortar-Copiar-Colar, onde se trata de cortar imagens de revistas e juntá-las de uma nova maneira. De início sem ideias, ele escolhe imagens, principalmente personalidades políticas, e slogans que ele ridiculariza ao associá-los com as imagens que desacreditam os mesmos slogans, ou o contrário. Sua ironia contra o Outro se desdobra, ele denuncia a absurdidade de discurso político, a superficialidade das trocas cotidianas, a vacuidade de toda representação. . . . Seus achados singulares

³⁵ Informações consultadas no site da instituição: <https://www.perisphere.be/>.

encontram um endereço no artista que discute com ele sua composição. . . ele pode no ateliê fazer um tratamento pelo semblante que ele ridiculariza. Uma parte de seu trabalho consiste em dividir e cortar os corpos para lhes remontar, trazendo à tona uma nota surrealista. Ele pode, à sua maneira, introduzir uma mediação entre seu corpo e a língua. Ele se queixa de diversas dores que nós levamos a sério, elevando-as a problemas médicos dos quais é preciso se ocupar.

V. pode então localizar no corpo imaginário e não mais real um gozo errático. Por vezes, ele fica sem saída, mergulhado nisso que ele nomeia como “uma vida de merda”, mas aceita, contudo, via o trabalho de colagem, uma parceria para fazer uma obra nisso que nomeamos como “coletivo artístico”, com dois participantes e uma profissional. . . Um encontro um tanto vago está no horizonte. Ele, que se encontrava seja imóvel em sua casa, seja errante nas estradas pode, a partir de um ponto de basta, circular. (pp.5-6).

Nessa vinheta, percebemos mais uma vez como, contingentemente, um recurso artístico do ateliê abre possibilidades de tratamento para o sujeito, permitindo um trabalho com os semblantes. O recorte das imagens de corpos parece também tratar algo que invade o sujeito no Real do corpo, convidando-o a recortar imagens e juntá-las de uma outra maneira. Por meio do seu trabalho criativo e do uso do significante “artístico”, ele pode se enlaçar a um coletivo, saindo da reclusão ou da errância. Adiante, Crame traz relatos das participações do mesmo sujeito em outros ateliês:

V. se tornou o especialista da desordem do mundo, mas dessa vez ele criou para si um lugar, porque pode compartilhar isso com outros. No ateliê de vídeo, ele pode igualmente apreender o registro do semblante. Ele cria cenas nas quais ele interpreta seu próprio papel, ele desliza, como ele diz, “na pele de um outro ele mesmo”, isso cria uma distância em relação ao seu próprio corpo invadido de “pelinhas sujas que ele deve arrancar”, como ele nos diz, mostrando suas mãos avermelhadas desse tratamento pelo real.

Por outro lado, no atelier dança, V. experimenta muitas dificuldades em acompanhar o passo, o código. Seguir uma coreografia, um “modo de fazer”. como ele nomeia, é insuportável. Ele sai para fumar, deita-se no chão, esgotado, ou observa os outros à distância. Se esse tipo de ateliê convém bem a alguns jovens que necessitam de um duplo sobre o qual se apoiar, para V. o imperativo da demanda faz de novo superfície. A dançarina o propõe então improvisações nas quais ele é excelente e mostra um prazer certo a se mover segundo seu próprio ritmo, mas sobre a música de todos (p.6).

Esse panorama de como um mesmo sujeito circula por diferentes ateliês e qual uso faz deles é interessante para pensarmos a questão da contingência e da diversidade de propostas em uma instituição. Embora os ateliês de vídeo e de arte abram, por sua técnica, uma mesma possibilidade para V. – o trabalho com os semblantes –, ali ele faz uso desse recurso não para barrar ou ironizar um Outro que se apresenta para ele como invasivo, mas para tratar os efeitos dessa invasão – o excesso no próprio corpo.

Por outro lado, o ateliê que coloca o corpo diretamente em jogo a partir de um funcionamento simbólico mais restrito – a regra, a coreografia – se apresenta como uma dificuldade maior para ele. A abertura da artista para que ele improvise parece operar de maneira semelhante à do coletivo artístico, ao oferecer, junto a um ritmo comum, um espaço onde ele pode improvisar algo próprio.

Podemos sublinhar, em relação a esse relato, as questões da contingência e do laço no âmbito dos ateliês de criação. A arte se apresenta, nesse caso, como uma multiplicidade de linguagens que permite juntar os elementos de uma nova maneira, por meio de recursos simbólicos e imaginários que podem tratar um Real que se apresenta em excesso.

2.5.5. *O que se decanta dessas experiências*

A partir do material clínico analisado, alguns temas se despontam para um maior aprofundamento. Em muitas das vinhetas, a questão da contingência parece ser fundamental no trabalho criativo, determinando o caráter único da experiência, com o acaso que se faz acontecimento quando acolhido por alguém. Trata-se aí, portanto, de um saber-fazer com o imprevisto, que leva à irrupção da dimensão da singularidade, ligada a um efeito de surpresa. Como lembra Pierre Naveau (2017), “*Encontro* ressoa, assim, com *surpresa*”(p.124).

Tem-se ainda, em especial nos exemplos das frutas inventadas do Desembola na Ideia, no dominó de palavras do Freud Cidadão e no ateliê de *rap* de Le Courtil, uma direção interessante tomada pelos artistas, que parece ir em uma via também preconizada pela psicanálise – a direção de se orientar mais pela forma e pelo recurso poético do que pelo sentido. Tal orientação permite que não se dê consistência ao sentido, que não se abra espaço em excesso para a aparição do horror ou do ponto de perturbação do sujeito. Poderíamos afirmar que a atenção à forma, aqui, é similar à função da beleza, tal como colocada por Lacan (1962/1998): “barreira extrema que proíbe o acesso a um horror fundamental” (p.787).

Também um ponto já apresentado na bibliografia sobre a prática com oficinas criativas em instituições se reapresenta na vinheta sobre a oficina de cerâmica: a questão da inutilidade e sua relação com a expressão artística. Seja na presença das oficinas voltadas mais para a criatividade do que para atividades funcionais, seja na possibilidade aberta pela arte de criar objetos que desafiam o caráter utilitário, delineia-se aí uma *poética da inutilidade*³⁶.

A questão da matéria e do objeto como suportes de linguagem, também apontada desde o percurso teórico sobre as oficinas, confirma sua importância na maioria das experiências que vimos até aqui. Ninho, frutas, barro, recortes, suscitam, cada um, assuntos diversos. As vinhetas permitem verificar a relação da matéria com a pulsão e com o gozo, na interpelação dessa matéria com o corpo, servindo-se ora de objeto, ora de mediador, ora de suporte da linguagem. Próxima a esse ponto está também a questão do laço social e do endereçamento ao Outro, a partir dos diferentes funções que o corpo do artista e do analista podem assumir – aquele que sopra, aquele que inventa moda, aquele que faz anteparo, aquele que convida etc.

Finalmente, pudemos extrair das vinhetas do Desembola na Ideia alguns pontos que se tangenciam: a ideia de criar a partir do nada e a ideia da criação a partir do improviso e da gambiarra. Esse ponto de tangenciamento abre para uma compreensão sobre os procedimentos psíquicos e artísticos do trabalho criativo e se relaciona com um importante debate na psicanálise em torno das noções de criação, sublimação e invenção.

Temos, então, um fio condutor para guiar o estudo teórico do próximo capítulo. Percorreremos o pensamento de Lacan, buscando as principais referências à arte, aos artistas, à sublimação, à criação e à invenção, a fim de verificar como as questões que demarcamos a partir das vinhetas práticas se relacionam com a teoria lacaniana. A criação é compreendida por Lacan como fundamentalmente *ex nihilo*, a partir do nada, associada à sublimação. A invenção, por sua vez, é posta por ele como um arranjo ligado ao saber-fazer com recursos existentes. Nas vinhetas estudadas, é possível perceber ambas as vertentes do trabalho artístico – uma via de expressão espontânea do sujeito, uma via de improviso. A escolha por seguir esse fio de pesquisa no âmbito do pensamento de Lacan é regida pela ideia de que tal percurso tangenciará muitas das questões que emergiram até então, tais como o gozo, a inutilidade, o corpo, a contingência. Seguindo esse caminho, da criação à invenção, busco elucidar o que o abandono da teoria de se criar a partir do nada diz respeito à compreensão do fazer artístico e também do fazer analítico.

³⁶ Tal ponto será desenvolvido no capítulo seguinte, articulado à dimensão do gozo como aquilo que não serve para nada.

3. DA CRIAÇÃO À INVENÇÃO, DA SUBLIMAÇÃO AO SINTHOME: UM PERCURSO PELA TEORIA LACANIANA

Em *Freud e a sublimação*, Oswaldo França Neto (2007) afirma que a sublimação é necessária à atividade artística, mas não é em si mesma aquilo que detém o potencial criador. A obra, produto do trabalho de criação, se dá como um resto do processo criativo e como índice de uma falha da sublimação. Embasado na filosofia, em especial no pensamento de Alain Badiou, o autor afirma que todo ato de criação é uma sublimação³⁷, mas que essas não se equivalem – a sublimação, como destino pulsional, atravessa a criação. Se o objeto é apresentado por quem cria como se fosse a própria Coisa, esse ato de criação está condenado ao fracasso, uma vez que a Coisa não pode ser representada. Nesse sentido, a sublimação “nasce com o ato [de criação] e se continua a partir dele, se perde nos caminhos de tentar consolidar aquilo que ela própria, ao se instituir, impossibilitou a si mesma o acesso” (p.67).

Guardemos então a importante distinção entre a criação e a sublimação, entendendo o trabalho criativo como processo atravessado pela vicissitude sublimatória da pulsão, mas não equivalente a ela, e voltemo-nos ao *Seminário 7: a ética da psicanálise*, onde Lacan afirma que o tema da criação é central para se pensar a ética da psicanálise: “A noção de *criação* deve ser promovida agora por nós, com o que ela comporta, um *saber* de criatura e do criador, pois ela é central não apenas em nosso tema, o motivo da *sublimação*, mas no da *ética* no sentido mais amplo” (p.146, grifos meus).

Podemos verificar, de início, que dizer que a *criação* é central para o tema da *sublimação* é reafirmar, implicitamente, que há uma distinção entre os dois termos. Sublinho também, no trecho citado, os significantes *saber* e *ética*. Segundo Lacan, há um saber na criação, um saber de quem cria mas que também é depositado naquilo que é criado, e isso diz respeito tanto ao destino sublimatório da pulsão, quanto também a uma dimensão ética. Ora, se a ética da psicanálise é “a práxis de sua teoria” (Lacan, 1971/2003, p.238), o que temos aqui é a indicação de que a criação contém um saber que se relaciona com a própria prática psicanalítica. Saber, ética, sublimação e criação estão postos, assim, como termos conectados, pontos assinalados no caminho percorrido por arte e psicanálise. Encontramos, aqui, uma ideia nuclear para a hipótese deste trabalho: de que haveria uma dimensão criadora no fazer analítico.

³⁷ “Se no ato de criação o que se cria é o não-ser (utilizando os termos de [Alain] Badiou), o que caracteriza o não-ser é exatamente o fato dele tentar se colocar como sendo o ser. E ao ficar evidente que nessa tentativa ele se negou enquanto tal, o único caminho possível a tomar é se fixar no campo da representação (denegação), e a partir daí se desdobrar infinitamente na busca daquilo que se “teria” perdido para sempre (ser). No ato de criação, o que se cria é o não-ser, mas um não-ser que se propõe como ser” (França Neto, 2007, p.67).

Para verificar tal hipótese, sigamos algumas referências à arte na teoria lacaniana, partindo da criação até chegar à invenção. Trata-se aqui de um mapeamento teórico restrito pelo objetivo de mobilizar as principais ideias de Jacques Lacan no campo de relação entre arte e psicanálise, perscrutando a passagem da criação *ex nihilo*, no *Seminário 7: a ética da psicanálise*, de 1959-60, até a solução *sinthomática*, no *Seminário 23: o sinthoma*, de 1975-76, e o significante novo no *Seminário 24: l'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. O objetivo deste percurso é compreender as diferentes concepções psicanalíticas da arte e do fazer artístico, buscando elucidar seus pontos de aproximação e distância em relação à prática analítica.

Para tanto, optei por me valer de passagens de seminários de Lacan onde as menções à arte, aos artistas, à criação, à sublimação e à invenção são mais explícitas. Junto a essas referências, me valho de textos de psicanalistas, artistas e filósofos que comentam a teoria lacaniana ou trazem ideias que dialogam com as questões aqui estudadas. Os temas da contingência, surpresa, saber, *savoir-faire*, improviso e poética da inutilidade, extraídos das vinhetas clínicas, tornam-se balizas para a leitura que se segue.

3.1. A criação: em torno do vazio, a Coisa quase-nada

A estética de Freud é abordada por Jacques Lacan (1959-60/2008) no *Seminário 7: A ética da psicanálise*, por meio da retomada de um conceito e de um termo freudianos: sublimação e *das Ding* (a Coisa). Para Lacan, o problema da sublimação se situa entre *das Ding* e o objeto tal qual estruturado pela relação narcísica, e nessa perspectiva ele define a sublimação como aquilo que eleva o objeto à dignidade da Coisa.

A Coisa é tomada como um paradoxo ético, por se tratar daquilo que “na vida pode preferir a morte” (p.127). Lacan aponta a Coisa como algo inacessível, que define o humano e só se apresenta na medida em que acerta na palavra, demarcando um interior excluído. Trata-se aí da relação entre a Coisa e a pulsão de morte. Sobre esse ponto, Dóris Rinaldi (1996) afirma que, para Lacan, “a noção de pulsão de morte como pulsão de destruição exerce-se primordialmente em relação ao sujeito, nesse ‘destruído’ original que ele associa à noção de gozo” (p.90). O gozo indica o mais além do princípio do prazer e leva o sujeito a se deparar com “a inexistência da Coisa, o que o obriga a retornar. No gozo ele se defronta com a sua finitude, ou melhor, com a castração que o constitui, que faz com que o gozo alcançado seja sempre parcial frente à expectativa, o que impõe o caminho da repetição” (p.90).

Tem-se então a Coisa como ponto de causa de gozo e de repetição, como aquilo “que do real padece do significante” (Lacan, 1959-60/2008, p.152). Ela está no centro e ao mesmo tempo é externa – apontando para a noção de extimidade e sendo compreendida, portanto, como o que “está ausente ali onde ocupa o seu lugar” (Lacan, 1971/2009), apresentando em si um furo. Assim, a Coisa é “tanto o real do sujeito quanto o real com que ele lida como lhe sendo exterior. . .Os significantes do princípio de prazer giram em torno sem atingi-la; o objeto que a ocupa está por reencontrar, muito embora jamais tenha sido perdido” (Porge, 2019, p.69).

Lacan (1959-60/2008) afirma que a Coisa será sempre representada por um vazio, “precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa – ou mais, exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa” (p. 158). A impossibilidade de representação é um ponto fundamental desse conceito, que indica para sua proximidade com um ponto inassimilável, delineando-se assim como um conceito caro para pensarmos tanto a arte quanto a clínica.

Lacan aproxima *das Ding* do objeto *a*, apontando “um real do objeto” (Porge, 2019, p.68) em torno do qual os significantes do princípio do prazer orbitam sem atingir o centro, sem possibilidade de reencontro. Trata-se de um “vazio central em torno do qual se tece a rede significante, objeto perdido, nunca tido, impossível de alcançar, que comanda o desejo do sujeito” (Rinaldi, 1996, p.69). A Coisa está mais além do princípio do prazer, mais além do bem e do mal: “no campo do significante, a Coisa não é nada, e tudo o que se articula como bom ou mau relaciona-se sempre à mesma Coisa” (p.72).

Temos, assim, um apontamento ético explícito a partir da ideia da Coisa como algo que constitui o humano, que é estranho, exterior e interior ao mesmo tempo, apresenta um núcleo inalcançável, para além da noção de prazer ou de bem. Mas de que forma *das Ding* nos permite pensar a criação?

Na maior parte das vezes em que Lacan se refere à criação, trata-se de uma criação essencialmente a partir do nada, *ex nihilo*. A concepção da criação *ex nihilo* é vinculada à ideia da criação divina, do Deus que cria o universo a partir do nada³⁸, em oposição à criação humana, o *facere de materia* (Agamben, 2018).

³⁸ “A ideia de criação é consubstancial ao pensamento de vocês. Vocês não podem pensar, e ninguém, em outros termos senão em termos criacionistas. . .Mas não é por vocês estarem, como todo o mundo, saibam vocês ou não, presos na noção de criação, que o Criador está, para vocês, numa posição bem clara. É claro que Deus está morto. É o que Freud expressa de ponta a ponta em seu mito. . . . Porém, igualmente, já que é o Pai morto a quem Deus originalmente serve, ele também estava morto desde sempre. A questão do Criador em Freud é, portanto, saber a que deve ser apenso, em nossos dias, aquilo que dessa ordem continua se exercendo”(Lacan, 1959-60/2008, p.154).

Tais distinções terminológicas dizem respeito a perguntas que podem ser feitas sobre o que está em jogo na criação: quem cria? – Deus? O ser humano? O artista? O gênio? O louco? – O que se cria? – Uma obra de arte? A linguagem? O mundo? – A partir do que se cria? – Do nada? Da matéria pura? De objetos pré-existentes? Como vimos no capítulo anterior, a aposta na criação como prática cotidiana, para além da idealização da obra-prima, pode ter importantes efeitos clínicos e políticos.

É, portanto, a criação *ex nihilo* que leva Lacan (1959-60/2008) a se remeter à criação com ênfase na gênese dos significantes, dizendo que o ser humano os modela um a um, à maneira de um artesão, “à imagem da Coisa” (p.152). À imagem do que não tem imagem, portanto. Tem-se, assim, uma correspondência entre a modelagem do significante e a introdução no real de um furo:

. . . se vocês considerarem o vaso, na perspectiva que inicialmente promovi, como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como um *nihil*, como nada (p. 148).

No fazer criador do oleiro, a matéria barro moldada em torno do buraco funda o próprio vazio ao fazer sua borda, e é por isso que a imagem da constituição do vaso se mostra paradigmática para se pensar a criação: “Moldar em torno do nada/ uma forma/ aberta e fechada./Palavra por palavra/ o poema circunscreve seu vazio” (Marques, 2009, p.20).

A metáfora do oleiro é uma referência a um trecho do *Tao Te King*, de Lao Tsé:

Trinta raios convergem para o centro da roda
Mas é o vazio do meio
Quem faz andar a carroça.
Dá-se forma à argila para fazer vasos,
Mas é do vazio interior
Que depende seu uso.
Uma casa é furada com portas e janelas,
É ainda o vazio
Que permite a habitação.
O Ser dá possibilidades
É através do não-ser que nós as utilizamos (Lao Tsé, 2010).

Lacan afirma que “em toda forma de sublimação o vazio será determinante” (p.158). Por isso, François Regnault (2004) pondera que a referência lacaniana ao *ex nihilo* se aproxima menos da doutrina cristã do que da filosofia taoísta, para a qual “o vazio está no princípio. Sem que intervenha aí algum deus, é do vazio que vem o resto” (p.69). Ele propõe, com Aristóteles

e Alain Badiou, a ideia do vazio como “um puro ponto” (p.72) e pergunta: “mas isso já não seria o preço da ideia de criação propriamente dita, fazer da ideia do nada um puro nome, e de barrá-lo como causa, falta, fonte, infinito, indefinido, caos, etc.?” (pp.72-73). Regnault conclui que o vazio como ponto permite pensar a criação a partir da perspectiva do nó borromeano: “o passo de Lacan é que, até no nó borromeano, a ideia de criação quer dizer isso: que o vazio é apenas um ponto” (p.73). Adiante, veremos mais detidamente como o uso do nó borromeano está ligado a algumas mudanças importantes na concepção sobre a criação, em especial em relação à dimensão do vazio.

Em todo caso, a criação a partir do nada mostra seus limites já no *Seminário 7*, pois é preciso barro para se bordejar o centro do real: “Nada é feito a partir de nada” (Lacan, 1959-60/2008, p.148). O vaso seria, assim, um “significante modelado” (p.149). Desse modo, seja a matéria barro ou a matéria significante³⁹, o que interessa é a relação entre a matéria e o vazio, um vez que não há vazio puro.

Nessa direção, Gilson Iannini (2004) questiona a noção da criação *ex nihilo* na teoria lacaniana. Segundo ele, a ideia da criação a partir do nada não se sustenta, uma vez que Lacan abandona a temática do desejo puro e do vazio que lhe corresponde. Abre-se, portanto, uma questão sobre o estatuto do vazio no pensamento lacaniano:

... o vazio não pré-existe, não está na origem. O vazio é, antes, um efeito. Um efeito de presença da Causa⁴⁰ que, no entanto, só se apresenta como ausente: como numa parede outrora repleta de quadros em que a súbita ausência de uma única obra faz do branco da parede um buraco impossível de elidir (pp.82-83).

Não se trata de afirmar o vazio, mas sim o excesso pulsional, compreendendo o vazio como um ponto, seguindo a proposta de François Regnault. Tal entendimento permitiria, segundo Iannini, pensar a criação para além de uma “versão metafísica ou religiosa do *ex nihilo*, sem precisar supor um criador transcendente ou um começo absoluto” (p.83). Está posta, então, uma direção que aponta para o “paradigma da pulsão e de *lalangue*” (p.85), passando “da modalidade da contingência (como tiquê) à do impossível” (p.85), ou seja, orientada pelo Real:

Na última página de seu último escrito, Lacan afirma que “le manque du manque fait le réel⁴¹”. Razão suficiente para que saibamos que uma estética *ex nihilo*, tal como

³⁹ Evocando a *moteriailité*, neologismo do último ensino de Lacan, que une a palavra [mot] e a materialidade [materialité].

⁴⁰ O autor propõe a tradução de Das Ding como “a Causa”, mantendo a distinção do termo original alemão entre die Sache e das Ding, e aludindo ao arcaico da grafia do vernáculo mas também ao arcaico da constituição do sujeito. (Iannini, 2004, p.82).

⁴¹ “A falta da falta constitui o real”, na tradução de Vera Ribeiro (Lacan, 1976/2003, p. 569)

esboçada no seminário de 1959-60, não se sustenta diante desse excesso de real que insiste e que torna visível a precariedade do simbólico, não mais criado em torno do vazio central de referência (p.85).

O Simbólico é precário, o Real é em excesso. Em oposição à criação a partir do nada, Gilson Iannini defende uma estética *ex hilo*, “uma estética da afirmação do quase-nada, do traço, do *hilum*”⁴² (p.79). Segundo ele, essa estética se impõe uma vez que “a lógica da Coisa não perdura diante da lógica do real como impossível” (p.85). Para o autor, parte da estética contemporânea se desenvolveria em torno desse ponto, ao afirmar o quase-nada, aquilo que não se submete à representação, “aquilo que do objeto resiste à apreensão conceitual, bem como à circunscrição pulsional. Afirmer, pois, o impossível. Não para chegar à ética mística do silêncio e do inefável, mas para forçar os limites do dizível” (p.85). Essa seria uma estética voltada para “aqueles objetos que se impõem pelo que deles subsiste como matéria bruta e intensa, refratária ao serviço dos bens do capitalismo tardio e ao cânone legitimador da crítica especializada, mas que principalmente impõe-se ao artista para além dele próprio” (p.86). Veremos adiante como essa resistência à lógica dos bens do capitalismo se relaciona com a temática do gozo.

Haveria, então, uma proximidade entre a psicanálise e essa estética contemporânea⁴³ que afirma o traço, o quase-nada, o impossível. Essa é a tese de Gérard Wajcman (2012), para quem a arte do século XX “se singulariza ao fixar o objeto como singularidade absoluta, sem duplo e sem imagem” (p.73). Segundo Wajcman, a psicanálise lacaniana caminha lado a lado com essa arte, ao inscrever o objeto *a* como uma redução à letra “do irrepresentável na representação, do impensável no pensamento, da ausência na presença” (p.79). Tal ideia se embasa nas teorizações sobre o objeto *a* em sua relação com as obras de arte em diversos momentos do ensino de Lacan, como nos *Seminários 11, 13 e 16*, que veremos a seguir. Nesse último, Lacan (1968-69/2008) afirma que o objeto *a* “é o que faz cócegas por dentro em *das Ding* É isso que constitui o mérito essencial de tudo o que chamamos de obra de arte” (p.227). Faz-se importante sublinhar aqui as cócegas, essa referência tão direta ao gozo e ao corpo, para se dizer da função da obra de arte.

Por sua vez, Massimo Recalcati (2006) destaca a teoria da sublimação presente no *Seminário 7* como a primeira daquelas que ele aponta como as três estéticas de Lacan, sendo

⁴² “*Ex nihilo*: do nada ou a partir do nada. *Ex*, preposição que rege o ablativo, seguido de *Nihilo*: composto de *ni* (advérbio de negação, *não* ou *nem* em português) + *hilum* (literalmente: olho negro das favas, coisa insignificante, quase nada, fio). Então *Nihilo*: “nem ao menos o olho negro das favas”, ou “não-coisa, ainda que insignificante, ou “menos que quase nada” (Iannini, 2004, p. 79).

⁴³ Cabe observar que, especialmente na última década, boa parte da arte contemporânea tem se voltado novamente para a representação, a partir de uma nova perspectiva sobre a temática da figuração, da identidade e da narrativa.

essa a que abordaria a arte como “organização do vazio” (p.11). Ele defende que é a partir desse seminário que Lacan passa de uma psicanálise *aplicada* na arte à uma psicanálise *implicada* na arte, e esclarece que “a ideia da arte como organização do vazio é um passo suplementar a respeito da homologia entre a obra de arte e a retórica do inconsciente, teorizada por Lacan nos anos 50” (pp.11-12). Como vimos na introdução desta dissertação, essa homologia está presente não apenas na teoria de Lacan, mas desde os primeiros escritos de Sigmund Freud.

Segundo Recalcati, Lacan busca, nesse seminário, desvendar as “coisas que a arte pode ensinar à psicanálise sobre a natureza de seu próprio objeto” (p.11). Para ele, tanto arte quanto psicanálise seriam práticas que bordejam o vazio, sem obturá-lo. Assim, a “tese da arte como ‘organização do vazio’ coloca a obra de arte em uma relação decisiva com o real da coisa. A estética do vazio é uma estética do real. . .” (p.12).

Temos, portanto, uma forma de tratamento do Real – fazer borda. Recalcati chega a dizer ainda tanto arte quanto psicanálise “são práticas simbólicas que se encaminham a tratar o real da Coisa” (p.16). Entretanto, vale aqui uma ressalva quanto a essas afirmações, especialmente em relação à arte e psicanálise serem práticas *simbólicas*. Por ora, parece mais proveitoso considerarmos a psicanálise e a arte como práticas que perpassam os três registros - Real, Simbólico e Imaginário.

3.2. A sublimação: da dingidade à justaposição de dejetos

Debrucemo-nos agora sobre a sublimação. Trata-se de um dos destinos da pulsão anunciados por Freud (1915/2017), juntamente com o recalque, o retorno em direção à própria pessoa e a reversão em seu contrário. Dentre esses, é o destino menos desenvolvido conceitualmente por ele, mas também aquele tomado como mais saudável que o recalque.

Em *Freud e a sublimação*, Oswaldo França Neto (2007) define a sublimação como um conceito opaco, marcado por diversas ambiguidades. Por um lado, ela se distingue da idealização, mas o ideal do eu não deixa de ser uma sublimação; ela está, em certa medida, desvinculada do objeto, mas é por meio deles que se produz na cultura; é dessexualização, mas o desejo está posto como motor de seu funcionamento; implica na inibição quanto à meta, mas é uma forma possível de escapar do recalque e satisfazer a pulsão. Assim, “se a satisfação da pulsão seria o gozo, a sublimação, que é desvio em relação ao gozo, não deixa de ser, paradoxalmente, satisfação da pulsão” (p.22). O autor chega a afirmar que há uma “impossibilidade na sublimação, tanto no que se refere ao seu conceito quanto à sua prática” (p.22).

Tânia Rivera (2007b) também sublinha os tensionamentos desse conceito, afirmando que a sublimação

. . . confirma a oposição entre o sexual e a cultura, a pulsão sexual e as pulsões de autoconservação, indicando uma via privilegiada de resolução do conflito inerente ao homem; ao mesmo tempo e estranhamente, ela reverte o caminho da civilização e *reencarna*, por assim dizer, o ideal (p.314).

Paradoxalmente, ao mesmo tempo, estranhamente... os advérbios escolhidos pelos autores enfatizam a complexidade da sublimação, o que remete às implicações epistêmicas e clínicas de se pensar a possibilidade de uma satisfação cuja meta não seria sexual. Em seu estudo sobre escritores suicidas, Ana Cecília Carvalho (2006) se debruça sobre esses paradoxos, questionando os limites da sublimação a partir da associação que se verifica entre a sublimação e o suicídio. Carvalho enfatiza o fracasso constitutivo da sublimação, lembrando que uma vez que a pulsão de morte é introduzida na teoria psicanalítica, Freud passa a pensar a sublimação como uma liberação das pulsões agressivas no supereu, de forma que o eu fica “exposto ao perigo de maus-tratos e morte” (p.17). Assim, a sublimação permanece necessariamente vinculada à angústia, pois é algum contato com a fonte desses perigos internos que possibilita o processo de criação. Por propiciar uma irrupção pulsional, a sublimação é potencialmente desorganizadora. A autora propõe:

Talvez fosse interessante considerarmos que é a maior ou menor proximidade dos arranjos sublimatórios em relação ao sofrimento que eles buscam dominar que dará conta dos vários destinos da criatividade, tenham eles êxito ou caminhem para o fracasso. Os destinos desses arranjos devem ser entendidos, descritivamente, como variações na distância da sublimação em relação às fontes pulsionais (p.18).

Carvalho afirma que, no caso específico da escrita, o texto seria uma tentativa de “suturar o abismo que se abre entre a pulsão e a simbolização” (p.23), sem garantias de um distanciamento suficiente desse abismo. Assim, os escritores fazem “uso das palavras para proteger-se de algo que, em algum nível, é precipitado por nada mais do que a própria linguagem” (p.22), ao buscarem “algo que desse conta do tamanho incomensurável do arrombamento ocorrido na trama dos significantes” (p.22). A possibilidade de sucesso na criação é, então, acompanhada pelo perigo constante do contato com a dimensão mortífera que revela a precariedade simbólica.

Em *A sublimação, uma erótica para a psicanálise*, Érik Porge (2019) distingue alguns tempos de desenvolvimento da teoria lacaniana sobre a sublimação: *Seminário 1* (1953-54),

quando a sublimação está posta do lado do simbólico; *Seminário 6* (1958-59), quando Lacan estabelece as bases de uma nova abordagem do conceito; *Seminário 7* (1959-60), quando formula uma definição da Coisa e toma o amor cortês como paradigma da sublimação; *Seminário 11* (1964), quando retorna à sublimação e reafirma a pulsão como um dos fundamentos da psicanálise; *Seminário 14* (1967) e *Seminário 16* (1969), quando liga a sublimação à escrita da divisão harmônica, antecipando o que irá dizer sobre a não existência da relação sexual e, finalmente, o *Seminário 23* (1975-76) onde não há uma referência explícita à sublimação mas essa está posta em sua relação com o *sinthoma*.

Segundo Rocha (2010), ao abordar a sublimação, Lacan recuperaria a obra de Freud em “seus elementos pulsionais mais incognoscíveis e contundentes, reunidos em torno dessa experiência de profundas reverberações filosóficas que Freud designa como *das Ding*” (p.226). O desenvolvimento lacaniano da teoria da sublimação revelaria, nesse tensionamento, “sua condição intervalar, orientada para metas morais . . . mas inalienavelmente ancorado na questão da satisfação pulsional e de sua irreducibilidade” (p.226), o que aponta sua relação tanto com a ética da psicanálise quanto com o tema da criação artística.

Passemos então à conhecida definição lacaniana da sublimação: “. . . a fórmula mais geral que lhes dou da sublimação é esta – ela eleva um objeto – e aqui não fugirei às ressonâncias de trocadilho que pode haver no emprego do termo que vou introduzir – à dignidade da Coisa” (Lacan, 1959-60/2008, p.137). Aqui, ele fricciona o objeto, a coisa e a Coisa, a dignidade e das Ding, jogando com os sons e significados desses significantes, com a proximidade entre *ding* e *dignidade*. Assim, a dignidade da coisa seria “a coisidade da Coisa” (Baas, 1992, como citado em Rocha, 2010).

Em seu texto *A salvação pelos dejetos*, Jacques-Alain Miller (2010b) defende que o surgimento da psicanálise marcou a dignidade de se trabalhar com os dejetos da vida psíquica. No caso da arte, o que ela promoveria seria uma estetização – ou sublimação – do dejetos que tomba como resto. Como vimos anteriormente, o dejetos seria a matéria que cai no processo sublimatório, tanto se considerarmos a sublimação como processo químico, quanto se considerarmos a sublimação como destino pulsional. Nesse sentido, a criação se diferencia da sublimação, pois se dá como produto do processo sublimatório, e não como o processo em si. Ou seja, se a obra é produto do processo de criação, a criação seria, por sua vez, produto da sublimação.

O lugar dejetos como aquilo que cai do processo sublimatório se estende no pensamento lacaniano, ressoando ainda no *Seminário 11*, quando Lacan (1964/2008) considera o artista como um criador que “não participará jamais em nada além da criação de um pequeno depósito

sujo, de uma sucessão de pequenos depósitos sujos justapostos”(p. 117). Temos aqui uma importante concepção da criação, fundamental em nossa investigação: a criação como justaposição de dejetos, depósitos sujos. O produto da criação seria, assim, um amontoado de restos⁴⁴. Tal ideia é retomada em “Lituraterra”, quando Lacan (1971/2003) afirma que “a literatura é uma acomodação de restos” (p.16).

De maneira afim à concepção da criação com os dejetos, Tânia Rivera (2007b) afirma que “A Fonte”, o *ready made* de Marcel Duchamp, famoso urinol transformado por ele em obra de arte, seria uma obra paradigmática por apresentar “o caráter *abjeto* do objeto *qualquer* que é resto da Coisa, o objeto *a* do léxico lacaniano, o objeto que se perde novamente, a partir da queda da Coisa, e que se concretiza nos produtos que saem do corpo, nos objetos-abjetos perdidos oferecidos ao Outro” (p.321). No caso dessa obra, não se trata de uma abjeção elevada a um objeto absoluto, mas sim da abjeção ressaltada: “A sublimação, aqui, eleva o objeto à *indignidade* da Coisa” (p.321).



Fig 13. Marcel Duchamp, A fonte, 1917.

Jacques-Alain Miller (2010b) também retoma a máxima lacaniana e faz certa crítica ao uso que Lacan faz da noção de *das Ding*, afirmando que essa traria uma versão sublimada do gozo:

⁴⁴ Dejetos d'*a*-bjetos, como sugeriu Guilherme Massara Rocha na banca de qualificação deste trabalho. Está em jogo nesse neologismo o objeto, o abjeto, o dejetos.

O gozo como tal, no entanto, não puxa para o alto. . . . Ele é cru, não tem a dignidade com que se recobrir. O que Lacan visa como a Coisa é o gozo idealizado, limpo, vazio, reduzido à falta, reduzido à castração, reduzido à ausência da relação sexual. Quando o gozo é elevado à dignidade de Coisa, ou seja, quando ele não é rebaixado à indignidade do dejetto, ele é sublimado, ou seja socializado. O que chamamos “sublimação” efetua uma socialização do gozo (p.21).

Já falamos da sublimação como socialização do gozo no capítulo anterior, ao levantarmos operadores teóricos e clínicos para pensarmos a criação, em especial no âmbito coletivo ou institucional. Como vimos, apesar de haver um fracasso constitutivo na sublimação, há também a possibilidade de uma *socialização*, de fazer laço, de se inserir na linguagem, de se endereçar a um Outro.

Entretanto, vale ressaltar que alguns teóricos discordam da leitura que Miller faz da Coisa como gozo idealizado e limpo. Segundo algumas perspectivas, a Coisa apontaria justamente para o contrário, por dizer respeito àquilo que é inapreensível. Érik Porge (2019), por exemplo, sublinha o caráter irônico da aproximação que Lacan faz entre *das Ding* e a *dignidade*. Segundo ele, não se trata de uma idealização, de colocar o objeto em um pedestal acima dos outros. A dignidade representaria, na verdade, “uma face da sublimação que enseja o engodo” (p.71).

Geneviève Morel (2009) vai na mesma direção, ao afirmar que, no que diz respeito ao objeto artístico, trata-se de “enganar a si mesmo e a seus contemporâneos sobre a natureza inacessível da Coisa. Esse engano tem uma relação com a estética: a beleza vela o horror da Coisa. E só um objeto criado – não um objeto natural – pode trazer tais efeitos” (p. 61)⁴⁵. Aqui, a autora acena para o *Seminário 10*, em que, para se referir à angústia como afeto que não engana, Lacan (1962-63/2005) compara os rastros deixados por animais e por humanos, afirmando que só o ser humano cria rastros falsos. Isso diz da relação do sujeito com o significante, com a fala⁴⁶.

Nesse sentido, Lacan (1959-60/2008) afirma que a Coisa não é “o significado que guia a obra, dado que tampouco é a matéria da obra, mas, dado que, no âmago do mito da criação ao

⁴⁵ Todas as citações desse artigo de Geneviève Morel foram traduzidas livremente por mim a partir do original e, francês.

⁴⁶ “O animal, eu lhes disse, apaga seu rastro e cria rastros falsos. Mas, será que com isso cria significantes? Há uma coisa que o animal não faz – ele não cria rastros falsos, isto é, rastros tais que sejam tomados como falsos, embora sejam os vestígios de sua verdadeira passagem. Fazer rastros falsamente falsos é um comportamento que não direi essencialmente humano, mas essencialmente significativo. É aí que está o limite. É aí que se presentifica o sujeito. Quando um traço é feito para ser tomado por um falso traço, sabemos que há aí um sujeito falante, sabemos que há aí um sujeito como causa” (Lacan, 1962-63/2005, p.75).

qual está suspensa toda a questão. . . ela define o humano, embora, justamente, o humano nos escape” (p.152). Ao se remeter ao caráter enganador da obra de arte, Morel (2009) enfatiza a presença do sujeito em sua relação com a linguagem, em posição de causa, no ato de criação. Ela ressalta a transformação do objeto na abordagem lacaniana da sublimação, afirmando que é a presença da Coisa no objeto que transforma seu estatuto. A Coisa seria, assim, um índice da própria criação:

Se Freud insistia no objetivo da pulsão, a abordagem lacaniana da sublimação coloca o acento na transformação do *objeto 'natural'* da pulsão em um *objeto criado*, apto a fazer surgir a Coisa sob um véu de beleza. Essa teoria tem a vantagem de explicar o eco, em cada um de nós, da operação artística. . . Mas a concepção lacaniana da sublimação como substituição do objeto de arte à Coisa pressupõe que o artista tenha reconhecido a Coisa como irrepresentável. . . . (p.61).

Também para Guilherme Rocha (2010) a Coisa remete à irredutibilidade. Ele aproxima a dignidade do sublime, ressaltando a importância de se lembrar que a dignidade está aqui previamente submetida à Coisa como inapreensível:

. . . no pensamento freudiano, a Coisa é um resíduo inassimilável a quaisquer esforços de simbolização, refratária ao esquematismo das *Vorstellungen* [representações], mas certamente atraente para a libido e constitutiva dos vetores da satisfação pulsional, sobretudo em sua vertente inconsciente. A dignidade da Coisa é, como se poderá observar pouco a pouco, uma elevação jamais desconectada da sensibilidade que a subjaz. . . . Uma sublimação que faz jus à sua forma semântica substantivada, processual – pois inacabada, aberta – irredutível, portanto, à apreensão rigorosamente idealista do sublime (p.195).

Assim, a definição da sublimação como aquilo que eleva o objeto à dignidade da Coisa anunciaria por si mesma os limites do processo de sublimação, uma vez que a Coisa é inacessível, irredutível, inassimilável. Quando nos deparamos com o que escapa, estamos nos aproximando da dimensão do Real e do gozo. Assim como Geneviève Morel (2009), Érik Porge (2019) também sublinha a questão da transformação do objeto, apontando que a metáfora de se comer o livro, presente no *Seminário 7*, é uma ênfase no gozo: “‘Comer o livro’ não faz devir livro – nem faz o livro devir carne, acrescenta Lacan –, mas ‘o livro me devém’. A ação (o verbo no infinitivo) precede o sujeito. Isso tem um preço. Uma libra de carne –isto é, uma parcela de gozo – não recuperável, como na religião” (p.75). Assim, a sublimação não seria uma mudança *de* objeto, mas uma mudança *do* objeto: “a sublimação eleva um objeto à dignidade do grupo de uma conexão de objetos *a* na estrutura constante da Coisa. A mudança

do objeto – elevado à dignidade de Coisa – opera-se através do advento de um objeto *a* numa estrutura de grupo de objetos *a*”(p.75).

Dessa forma, haveria na sublimação uma tensão constante entre dignidade e indignidade, satisfação e fracasso. Nesse sentido, a referência ao barro, presente na metáfora da criação do oleiro, resguarda uma ambivalência interessante, como sublinha Sérgio de Mattos (2022): “o lodo, barro, lama, poeira tem caráter ambíguo; é tanto figura pejorativa, depreciativa, de imundície, quanto de uma matéria primordial, fecunda, substância de uma criação por vir” (s.p.).

3.3. A montagem da pulsão e as duas vertentes da sublimação

Em *As pulsões e seus destinos*, Freud (1915/2017) afirma que as pulsões “são numerosas, advém de múltiplas fontes orgânicas, agem inicialmente de forma independente umas das outras e só depois se reúnem em uma síntese mais ou menos acabada” (p.33). Tal qual a metáfora freudiana da boca que beija a si mesma, trata-se de um circuito que é um “fim em si mesmo, independentemente de qualquer finalidade que a cultura tenta atribuir-lhe” (Teixeira, 2005, p. 96).

A ideia de um circuito e de uma síntese mais ou menos acabada das pulsões determina a maneira como Lacan (1964/2008) vai, posteriormente, compreender as pulsões como uma montagem. Uma das lições do seminário sobre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, nomeada por Jacques-Alain Miller como *A desmontagem da pulsão*, aborda essa definição a partir de uma comparação entre a pulsão e uma montagem surrealista, mais especificamente a obra “Étant donnés”, de Marcel Duchamp⁴⁷:

A montagem da pulsão é uma montagem que, de saída, se apresenta como não tendo nem pé nem cabeça – no sentido em que se fala de montagem numa colagem surrealista. Se aproximarmos os paradoxos que vimos de definir no nível do *Drang* [impulso] ao do objeto, ao do fim da pulsão, creio que a imagem que nos vem mostraria a marcha de um dínamo acoplado na tomada de gás, de onde sai uma pena de pavão que vem fazer cócegas no ventre de uma bela mulher que lá está incluída para a beleza da coisa. A coisa começa, aliás, a se tornar interessante pelo seguinte, que a pulsão define, segundo Freud, todas as formas pelas quais se pode inverter um tal mecanismo. Isto não quer dizer que se reverte o dínamo - desenrolam-se seus fios. São eles que se tornam a pena de pavão, a tomada do gás passa pela boca da moça e pelo meio sai um sobre de ave (p.167).

⁴⁷ Mais informações sobre esse trabalho podem ser acessadas no site do Museu de Arte da Philadelphia, onde ele está instalado desde 1969. Disponível em: <https://philamuseum.org/calendar/exhibition/marcel-duchamp-etant-donnees>. Acesso em 23 de julho de 2023.



Fig. 13. Marcel Duchamp. *Étant Donnés*. 1946-1966.

Vale ressaltar que, não por acaso – uma vez que esse é um trecho do *Seminário II*, no qual Lacan aborda amplamente a questão do olhar, como veremos adiante –, a cena descrita só pode ser vista pelo espectador da obra quando ele aproxima seus olhos de dois buracos feitos em uma porta de madeira, espiando a cena montada. O artista convoca, assim, a uma implicação do corpo do espectador, com tudo o que isso mobiliza em termos pulsionais.

A montagem da pulsão é uma montagem de quatro termos – a fonte, o impulso, o objeto e o alvo. Além da ideia de ser sem pé nem cabeça – expressão interessante para se dizer justamente daquilo que circula entre o psíquico e o somático –, é fundamental reter que a pulsão define a forma como esse mecanismo e esses elementos podem ser invertidos. No caso da sublimação, a questão central se daria em torno da inibição quanto ao alvo, o objetivo sexual. Nessa direção, Tânia Rivera (2007b) relaciona o caráter ambíguo da sublimação a um atributo mais geral das pulsões: a flexibilidade, a plasticidade, a deriva:

Por essa via, a sublimação designa uma característica fundamental da pulsão, a sua flexibilidade, o fato de ela ser voltada a destinos múltiplos, a uma substituição e a um encadeamento de objetos, posto que seu primeiro objeto está irremediavelmente perdido, é inatingível. Ela ressalta, assim, a *deriva* própria ao funcionamento pulsional, deriva que Lacan chega a propor como termo capaz de traduzir o *Trieb* freudiano. A sublimação indica a extraordinária capacidade que possuem as pulsões sexuais, particularmente, de se distanciarem dos caminhos ligados à sua meta original. Ela seria, nessa perspectiva, o caminho que eventualmente transforma o

sexual em belo, ou seja, que amortiza e civiliza a pulsão, à maneira do recalçamento, graças à plasticidade a ela inerente (p.314).

Retomando a ideia de pulsão como deriva, os elementos pulsionais e o texto *Introdução ao narcisismo* (Freud, 1914/2010), Lacan (1968-69/2008) retoma a montagem da pulsão no *Seminário 16: de um Outro ao outro*, buscando compreender a relação entre sublimação, objeto e gozo. É interessante perceber que, mesmo no conjunto de algumas lições dedicadas à sublimação, Lacan pouco se volta à arte nesse seminário⁴⁸. Entretanto, faz-se importante retermos, dessas elaborações, a ênfase dada ao gozo e à relação com o objeto no processo sublimatório.

Lacan recupera sublimação freudiana como algo que “se satisfaz *com* a pulsão” (p.215), dizendo que a pulsão seria o “único naturalismo da psicanálise” (p.208), naturalismo esse condicionado pelo fato de o ser humano nascer banhado por significantes. Ele afirma que, sobre a sublimação, Freud diz apenas duas coisas: que ela tem uma relação com o objeto; que essa relação está essencialmente junto da pulsão, embora posta por intermédio da idealização. A idealização implicada na sublimação aparece, desde Freud, no valor social atribuído aos produtos da sublimação na cultura: “as obras que apreciamos, aquelas que adquirem um valor social, termo com que Freud acentua a coisa, são produzidas pelos autores à custa de sua satisfação sexual, e que há nisso sabe-se lá que substituição obscura” (p.215).

Entretanto, ele defende que é preciso ir além dessa ideia – e idealização – e abordar o campo de “tudo o que decorre da distribuição do prazer no corpo” (p.218), ou seja, o campo do gozo. Esse é um ponto fundamental do pensamento lacaniano sobre a sublimação, indicado já desde o *Seminário 7*. Ao enfatizar a dimensão do gozo, Lacan se distancia de Freud quanto ao caráter dessexualizado e idealizado da sublimação. Para tanto, a noção de *das Ding* é fundamental, por indicar a extimidade, ou seja, aquilo que é exterior e íntimo ao mesmo tempo: um centro que “constitui o que nos é mais próximo, embora nos seja externo” (p.218).

Nesse contexto, Lacan se refere à pintura “*O grito*”, do artista norueguês Edvard Munch. Ele afirma que, da boca retorcida da figura do quadro, não sai “nada senão o silêncio absoluto” (p.219).

⁴⁸ Além da referência à poesia do amor cortês e ao quadro de Munch, aqui citados, Lacan também recorre ao filme *Calcutá*, de Louis Malle (1962), para situar a noção de Real.

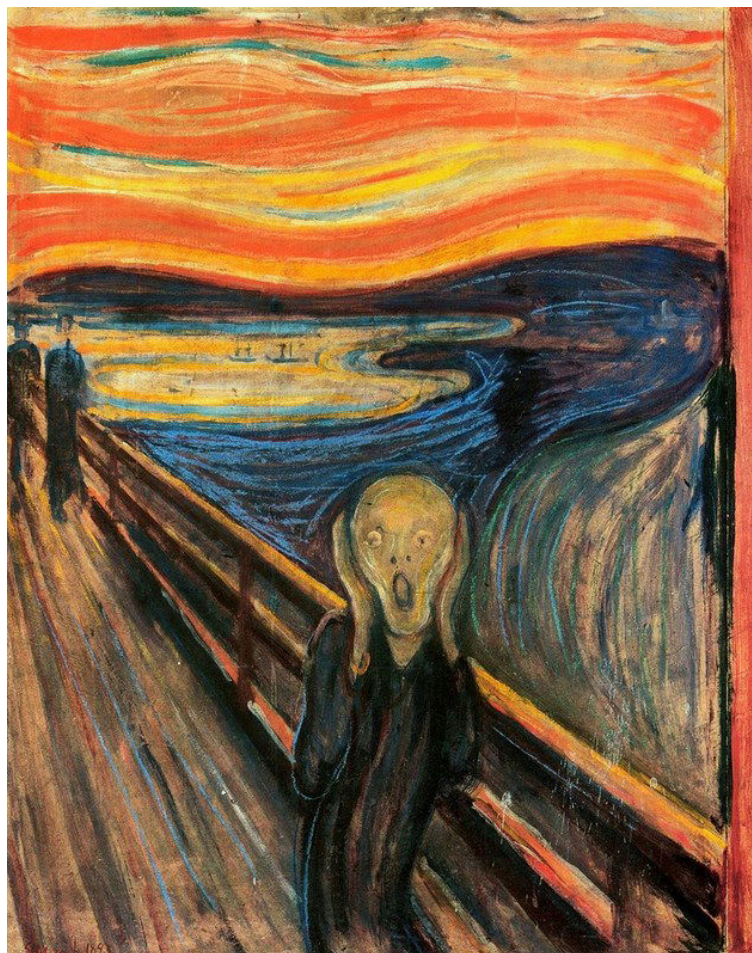


Fig. 14. Edvard Munch, Skrik, 1893.

Sobre esse trabalho, o pintor escreveu em seu diário que se trata de transformar o grito da natureza em grito da cor:

Uma noite, eu estava caminhando por um trajeto, a cidade estava de um lado e o fiorde abaixo. Eu me sentia cansado e doente. Parei e olhei para o fiorde - o sol estava se pondo e as nuvens ficando vermelhas como o sangue. Senti um grito passando pela natureza; pareceu-me ter ouvido o grito. Eu pintei este quadro, pintei as nuvens como sangue real. A cor gritou. Isso se tornou *O Grito* (Stanska, 2023, s.p.)⁴⁹.

Segundo Rocha (2010), esse grito silencioso se dá como “expressão do sublime, sob a forma pura da voz, inarticulada, e que recolhe a tonalidade do excesso, do incomensurável ou, como Lacan jamais deixaria de apontar, da falta que é correlativa à experiência do sujeito do inconsciente” (p.220). Assim, o objeto “faz vibrar o sonoro silêncio de *das Ding*” (p.219). O grito está posto em sua relação com o desamparo e com as experiências infantis de apelo ao

⁴⁹ Tradução minha.

Outro e, conseqüentemente, com o vazio da Coisa, com a “ausência de uma significação que possa reconciliar a disparidade entre o desejo e o objeto por ele entrevisto” (p.220).

Portanto, é por meio dessa ênfase no circuito do gozo no corpo, em sua relação com *das Ding*, que Lacan (1968-69/2008) revisita a temática da pulsão no *Seminário 16*. Se Freud descreve a pulsão como um conceito limite entre o somático e o psíquico, Lacan inscreve a pulsão na mediação entre o Simbólico e o corpo. Uma vez que a pulsão se caracteriza sempre por “orifícios nos quais se encontra a estrutura de borda” (p.223), é a própria borda que permite que compreendamos que há um fluxo constante condicionado por ela. Esse fluxo é aquilo que foi nomeado por Freud (1915/2013) como *Drang*, impulso. Nesse sentido, a pulsão designaria “a conjunção da lógica com a corporeidade” (Lacan, 1968-69/2008, p.223). Tal ênfase na dimensão do corpo acompanha as elaborações de Lacan em torno da articulação do gozo e do Real, como “um real que não é sem lei, que retorna ao mesmo lugar, mesmo se é um lugar inacessível. Portanto, é um real que está sob o domínio do simbólico” (Miller, 2009, p.132).

Estando posta essa abordagem das pulsões há, segundo Lacan (1968-69/2008), duas perspectivas pelas quais a sublimação pode ser investigada. Uma delas estaria no próprio estudo realizado já no *Seminário 7*, em torno dos trovadores e da poesia do amor cortês. Essa seria uma “homenagem prestada pela poesia a seu princípio, isto é, ao desejo sexual” (p.225), na tentativa de ultrapassar o amor estritamente narcísico. Ele acentua que se trata aí de um representante da representação, uma produção de uma determinada época que aproxima a mulher amada da Coisa, ao representá-la como inacessível, inclemente.

Já a segunda abordagem da sublimação partiria da obra de arte: “Freud nos diz que a sublimação dá a própria satisfação da pulsão, e isso numa produção que se caracteriza pela estima que o social lhe devota. Essa característica, afinal, continua absolutamente inexplicável, a não ser pela hipótese da diversão” (p.226). Como vimos anteriormente, Lacan afirma que a Coisa, em sua relação com o objeto *a*, seria aquilo que constitui o mérito essencial das obras de arte. Rocha (2010) enxerga nessa afirmação uma relação com a definição anterior da sublimação, dizendo que a ideia de mérito “não coincide, senão, com a dignidade da Coisa” (p.219).

Tentando compreender a função social da valorização da arte, Lacan (1968-69/2008) busca apreender a relação da sublimação, cujo objetivo seria dessexualizado, com o gozo enquanto gozo sexual, chegando à conclusão de que “no cerne da pulsão, está o objeto *a*” (p.206). Conseqüentemente, há uma centralidade do objeto *a* no que diz respeito a sublimação.

Se o objeto *a* é central na sublimação, essa última deve, então, ser pensada em relação à fantasia, que indica a maneira como o sujeito desejante, barrado, se articula ao objeto ($\$ \diamond a$).

Tal consideração sobre a relação entre fantasia e sublimação leva Lacan a concluir, após percorrer um estudo sobre a perversão⁵⁰, que o sujeito neurótico está “fadado ao fracasso da sublimação” (p.253) devido à “ilusão retroativa de um narcisismo primário” (p.253) que o faz se confrontar com “a impossibilidade de fazer o objeto pequeno *a* entrar novamente no plano imaginário, em conjunção com a imagem narcísica”(p.252).

Partindo da pulsão como montagem e passando pelo grafo do desejo, Lacan conclui seu percurso pela sublimação afirmando que “a fórmula da fantasia deve ser destacada no nível da sublimação” (p.253). Podemos entender tal afirmação a partir da compreensão do símbolo $\diamond$ como o trajeto da pulsão (Porge, 2019). A impossibilidade de acesso ao objeto e o circuito pulsional determinariam, assim, as condições sublimatórias de cada sujeito. Podemos nos perguntar, portanto, se essa não seria uma primeira aproximação daquilo que estará posto, a partir do *Seminário 23*, como a solução *sinthomática* de cada um.

3.4. A função da mancha e do quadro, o coeficiente artístico

Apesar de diversas referências às obras de arte no *Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, um dos mais famosos exemplos aos quais Lacan (1964/2008) recorre nesse seminário não é uma criação artística, mas um objeto banal que indica, em uma anedota, um deslocamento subjetivo. Trata-se de uma lata de sardinhas que boia no mar, para a qual um pescador aponta e diz: “Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!” (p.97). Lacan afirma: “se tem sentido Joãozinho me dizer que a lata não me via, é porque, num certo sentido, de fato mesmo, ela me olhava. Ela me olha, quer dizer, ela tem algo a ver comigo, no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha⁵¹, e aqui não se trata de nenhuma metáfora” (p.97). Ele explica que ali, em um barco de pescadores na Bretanha, sua presença era

⁵⁰ Já no *Seminário 6*, Lacan havia aproximado sublimação e perversão: “a pulsão pode se reduzir ao puro jogo do significante. E é assim também que podemos definir a sublimação. . . . Aqui – num ponto tão paradoxal quanto é a perversão, entendida. . . como o que no ser humano, resiste a toda normalização - podemos ver produzir-se esse discurso, essa aparente elaboração vazia que chamamos de sublimação. . . .” (Lacan, 1958-59/2016, pp. 517-518).

⁵¹ “Tout ce qui me regarde”, no original em francês, que guarda tanto o sentido de “tudo o que me olha” quanto de “tudo o que tem a ver comigo” - por isso Lacan explicita que não se trata de uma metáfora, enfatizando a ideia de que a lata o olha. Essa relação entre o que se vê e o que nos concerne é explorada pelo filósofo Georges Didi-Huberman (2010) em seu livro *O que vemos, o que nos olha* [*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*]. Para ele, a dimensão do visível instaura uma dimensão de luto e perda, em “uma convivência fundamental do ver e do perder”(p.108), a partir de uma pulsação entre o visível e o invisível. Didi-Huberman aborda uma experiência do olhar que conjuga dois momentos dialeticamente enlaçados e complementares: “de um lado, ‘ver perdendo’, se podemos dizer, e, de outro, ‘ver aparecer o que se dissimula’” (p.230). Ele aproxima essa experiência ao *unheimlich* freudiano, dizendo que “toda forma intensa, toda forma aurática. . . nos coloca visualmente diante de ‘algo recalcado que retorna’” (p.230).

uma mancha no quadro, um anteparo que faz “aparecer a luz como cintilação, que o transborda” (p.98).

Outros dos principais exemplos que mobilizam o conteúdo desse seminário são, dessa vez, pinturas e fragmentos de obras literárias de grande reconhecimento social. Nesse caso, o sucesso e o efeito das obras de arte sobre o público que as recebe e as contempla são fundamentais para atestar o que Lacan quer estudar através delas: o *efeito* de captura do olhar e do sujeito.

A questão do objeto se coloca nesse seminário como uma afinidade entre a arte e a psicanálise, sendo o objeto olhar aquele primordialmente trabalhado nesse momento, a partir daquilo que Lacan nomeia como “função da mancha” (p.77) e “função do quadro” (p.102).

A *função da mancha* seria uma função de estranhamento, que explicita a preexistência de um “dado-a-ver” (p.77) em tudo o que se vê. Lacan afirma que é ao nível “da *mancha* que se encontra o ponto tíquico na função escópica” (p.81). Ora, se uma das possíveis traduções da tiquê é um “encontro do real” (p.59), o que se tem é que a mancha no quadro traz, para o campo escópico, a dimensão do Real. Assim, a função da mancha comanda o campo escópico e ao mesmo tempo escapa sempre à sua apreensão total.

Estamos então no campo do *unheimlich*, do infamiliar (Freud, 1919/2019), e a mancha que o sujeito encontra é ele mesmo, enquanto sujeito dividido por um Outro na presença do olhar. Há uma reciprocidade no campo escópico, onde “o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou um quadro. O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora.” (p.107). O sujeito é então “a própria mancha no quadro” (p.98), e o que ele olha não é jamais o que quer ver.

Segundo Massimo Recalcati (2006), a função da mancha mostra o sujeito como entregue ao olhar do Outro, “é uma função de aniquilação do sujeito da representação” (p.24). O que está em questão é, mais uma vez – assim como se passa em relação à Coisa –, o limite e o fracasso da representação. A obra de arte seria, nessa perspectiva, capaz de promover um “encontro com a mancha, com aquilo que fura o marco puramente representativo da organização semântica da obra” (p.24). Podemos pensar que, com a ideia de mancha, Lacan traz para a dimensão escópica as suas elaborações anteriores sobre a Coisa.

A *função do quadro*, por sua vez, é posta por Lacan (1964/2008) como uma função de pacificação do “apetite do olho”(p.115). O quadro se apresenta como “pastagem para o olho” (p.102), satisfação para o órgão, como um convite para que o sujeito abandone, ali, seu olhar. O *a* como objeto olhar opera numa queda. Jacques-Alain Miller (2010a) afirma que, segundo Lacan, há um dispositivo “quase lógico” montado pelo artista, um dispositivo “do qual o artista

dispõe para recuperar o objeto que se pode perder, pois bem, está estruturado assim como a pulsão. Aquilo que satisfaz o artista de uma maneira particular” (p.408).

O filósofo Georges Didi-Huberman (2010) se interessa especialmente sobre essa relação do olhar com a perda, afirmando que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (p. 29). Se inicialmente tendemos a pensar que há um poder de quem olha sobre quem é olhado, é porque “sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa” (p.34). Entretanto, há aí uma falácia, “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (p.34). Se lembrarmos o caráter de engodo do objeto de arte, sublinhado por Morel (2009), o campo visual se apresenta assim como terreno fértil para essa armadilha do olhar, em sua relação com a perda.

Ao se referir especificamente à pintura, Lacan (1964/2008) localiza nela um efeito apaziguador, apolíneo, que nomeia como *dompte-regard*⁵²: “Algo é dado não tanto ao olhar quanto ao olho, algo que comporta o abandono, a deposição do olhar” (p.102). Temos, nessa teorização de Lacan sobre o objeto olhar, um estudo sobre a pintura, tida como uma criação que coloca em jogo o ponto de vista tal como estruturado na relação libidinal. Ele então acompanha Freud, ao contradizer suas próprias distinções anteriores entre criação e sublimação e enfatizar o valor social da sublimação:

. . . se uma criação do desejo, puro no nível do pintor, ganha valor comercial – gratificação que podemos também qualificar de secundária – é porque seu efeito tem algo de aproveitável para a sociedade. . . é mesmo preciso que ali haja também esta outra incidência, que seu desejo, o deles, de contemplar, encontre naquilo alguma pacificação. Isso lhes eleva a alma, como se diz, quer dizer, os incita, a eles, à renúncia (p.111).

Lacan se refere aqui à suposta função de representação da pintura, a partir do exemplo do *trompe-l’oeil*⁵³, técnica que visa enganar o olho ao manipular a perspectiva e criar uma sensação de tridimensionalidade. Ele ressalta o júbilo que advém quando o espectador se dá conta de que a representação não é a coisa em si, quando percebe que a sensação de realidade era, na verdade, um artifício. O que se colocaria aí não seria um suposto desejo de trair o olho, mas sim do quadro se apresentar como uma aparência que se revela enquanto tal – a relação com o semblante.

⁵² Doma-olhar, se traduzido literalmente.

⁵³ Engana-olho, se traduzido literalmente.

Ele diz ainda de um “desejo puro” que engendra uma criação, do lado do artista, e de um desejo de contemplação, por parte dos espectadores. Ao dizer de uma incitação à renúncia, ele sugere que há também, em quem contempla a obra de arte, uma sublimação. Vale ressaltar que essa parece ser uma passagem pontual do pensamento lacaniano – a ênfase na pacificação e na gratificação relativas ao trabalho artístico não permanece em outros momentos de seu ensino.

Já no *Seminário 13: o objeto da psicanálise*, Lacan (1965-66) aponta uma ligação entre a sublimação e a subversão do sujeito, dizendo que “a relação para com a obra de arte é sempre marcada por essa subversão. Parece termos admitido, com o termo sublimação, algo que, na verdade, nada mais é do que isso” (Lição de 11 de maio de 1966, inédito)⁵⁴. A obra de arte instauraria duas voltas pulsionais: a primeira dada pelo próprio artista e a segunda pelo espectador. Nas lições dedicadas à pintura “As meninas”, de Diego Velázquez, Lacan (1965-66) fala da função de tela como suporte da significância, e afirma que “qualquer arte é profundamente metonímica, ou seja, designando outra coisa do que nos apresenta” (Lição de 4 de maio de 1966, inédito)⁵⁵.

Ele afirma que aquilo que nos interpela e nos marca, especialmente nessa tela de Velázquez, é a presença do quadro dentro do quadro, que libera o resto da composição da função da representação. Haveria uma “função do fantasma”, um elemento que aparece no quadro de alguma maneira mas não se deixa ver e apreender totalmente, elemento esse que diz respeito ao sujeito. Podemos, então, entender a função do fantasma como análoga à função da mancha, trazendo à tona o infamiliar a partir dos limites da representação.

Massimo Recalcati (2006) nomeia a teorização de Lacan no *Seminário 11* de “estética anamórfica” (p.20), diferenciando-a da estética que do *Seminário 7*. A distinção entre as duas abordagens diria respeito, segundo ele, a relações distintas com o Real. A estética anamórfica não apresentaria a arte como borda do Real, mas sim como mobilizadora de um *encontro* do sujeito com o Real. A arte aqui seria entendida não como uma operação simbólica que bordejaria o irrepresentável, o não-figurável, mas sim os fariam surgir. Ele defende que haveria, assim, uma *estética anamórfica*, ou uma *estética da tiquê*, segundo a qual a obra de arte se colocaria “como encontro, através da organização significante, com o real no entanto irreduzível às tais organizações”(p.20). O sujeito é capturado pela obra a partir de um ponto de Real, que “não é uma queda do sujeito no vórtice da Coisa” (p.23), mas que é vinculado ao prazer do olho. Enquanto a estética do vazio circunscreveria o Real, a anamórfica o faria emergir. Nesse

⁵⁴ Tradução minha.

⁵⁵ Tradução minha.

sentido, o Real é tido “não como centro excluído do mundo da representação mas sim como encontro, como *tyché*” (p.25).

Cabe interrogar a ideia da arte como operação simbólica – organização significativa –, que parece contradizer a concepção presente no próprio *Seminário 11* da arte como justaposição de dejetos. Seria possível localizar o trabalho artístico em apenas um dos registros? O caminho pulsional da sublimação daria conta do que se passa no processo de criação? Pelo caminho que percorremos até agora, parece possível responder, a ambas perguntas, que não.

As elaborações lacanianas em torno da temática do olhar evidenciam uma importante questão relativa ao tema da criação artística – os diferentes *efeitos* da obra de arte sobre quem cria e também sobre quem contempla – Lacan parece indicar um processo sublimatório também no público. Tal possibilidade já havia sido indicada por Freud (1908/2015), no que ele nomeia como *efeito poético*. Segundo Freud, é nesse efeito que reside o “segredo mais íntimo” (p.64) do artista, capaz de mobilizar também o inconsciente do espectador:

Sou da opinião de que todo prazer estético, criado pelo artista para nós, contém o caráter deste prazer preliminar e que a verdadeira fruição da obra poética surge da libertação das tensões de nossa psique. Talvez, até mesmo não contribua pouco para este êxito o fato de o poeta nos colocar na situação de, daqui em diante, gozarmos com nossas fantasias sem censura e vergonha (p.64).

Partindo dessa ideia de uma sublimação também por parte dos espectadores, debruçaremos-nos um pouco mais sobre os efeitos das obras de arte. Sobre essa questão, Edson Sousa (2015) localiza no intervalo entre criação e recepção “a divisão do sujeito, inaugurada por Freud quando propõe o conceito de inconsciente, indicando-nos que não há coincidência entre aquilo que o sujeito pensa e o que diz, entre o que diz e o que faz, entre o que intenciona e o que expressa” (p. 320).

No texto *O que é o ato de criação?*, o filósofo Giorgio Agamben (2018) define a criação como um ato que implica em uma “complicada dialética entre um elemento que precede e ultrapassa o sujeito individual, e um elemento pessoal, que lhe resiste obstinadamente”(p.70). É no campo desse elemento íntimo e irreduzível que há, segundo ele, algo inoperante em cada ato de criação, que resiste e se opõe à possibilidade de expressão e de coletivização.

Um conceito central para se pensar os efeitos das obras é o coeficiente artístico, proposto pelo próprio artista Marcel Duchamp (1957/1986). Para ele, a criação é um ato através do qual o artista passa da intenção à realização, por meio de reações subjetivas que não podem e não devem ser totalmente conscientes. Ele afirma que o ato de criação não é executado apenas pelo artista, mas recebe também a contribuição do público que estabelece o contato entre o trabalho

artístico e o mundo externo, decifrando e interpretando a obra. Entre a intenção, a realização e a recepção da obra há uma diferença, “uma diferença da qual o artista não tem consciência” (p.73). Há, então, um intervalo entre o ato do artista e o contato do público que se dá na diferença entre a intenção, a realização e a recepção da obra, e esse intervalo é nomeado por Duchamp como “coeficiente artístico”(p.73).

Tânia Rivera (2005b) se vale do conceito duchampiano para situar a proximidade entre a arte e a psicanálise, tendo como pivô o próprio ato. Ela aproxima ao ato analítico e seu *a posteriori* as ideias de Duchamp sobre o intervalo entre o público e o artista e sublinha que o trabalho analítico, assim como o artístico, se dá justamente na dimensão inconsciente do elemento que sempre escapa:

Ao contrário do que suporia a ideia da existência de uma técnica analítica capaz de guiar as interpretações a serem fornecidas pelo analista, o ato supõe uma certa ‘inabilidade’ (para falar como Duchamp) do analista, o ato é o que lhe escapa e que só na participação do analisando se conclui, fazendo-se eventualmente eficaz. Se, para Duchamp, “os olhadores fazem o quadro”, para a psicanálise, poder-se ia dizer, o analisando faz a interpretação. É o domínio do inconsciente, do que insiste em escapar, o que realmente opera um trabalho analítico. . . . (p.69).

O ato também é o elemento central para Marco Antônio Coutinho Jorge (2022) aproximar artista e psicanalista, também via relação entre o ato analítico e ato criador. Jorge afirma que o artista pode ser considerado “como um sujeito que não coloca obstáculos – ou os coloca o menos possível – para que o inconsciente se apresente através da fantasia que vela o real” (p.281). Se o ato analítico é operado pelo desejo do analista, podemos pensar que ele mobiliza, também, o desejo do artista, em direção a um Outro.

Caminhamos, assim, entre o individual e o universal, o íntimo e o coletivo, a expressão e o inapreensível, localizando o ato do lado do artista e a sublimação também do lado dos espectadores.

3.5. O inútil, a surpresa e alguma coisa da ordem da poesia

Em seu estudo sobre “O problema da sublimação”, no *Seminário 7*, Lacan (1959-60/2008) se refere a uma coleção de caixas de fósforos do poeta Jacques Prévert. Ele a descreve de maneira bastante detalhada, quase literária:

Era uma coleção que se podia facilmente fazer nessa época, era talvez mesmo tudo o que havia para se colecionar. Só que as caixas de fósforos se apresentavam desta

maneira - todas eram as mesmas e dispostas de uma maneira extremamente graciosa que consistia no fato de que, cada uma tendo sido aproximada da outra por um ligeiro deslocamento da gaveta interior, se encaixavam umas nas outras, formando uma fita coerente que corria sobre o rebordo da lareira, subia na murada, passava de ponta a ponta pelas cimalthas e descia de novo ao longo de uma porta. Não digo que ia desse modo ao infinito, mas era excessivamente satisfatório do ponto de vista ornamental (p. 139).

Lacan localiza que o efeito de choque e de novidade trazido por aquela coleção se dava pelo seu atributo quase absurdo, que visava sua “coisidade de caixa de fósforos” (p.140), revelando a Coisa por meio de “uma satisfação que não pede nada a ninguém” (p. 140). O poeta, ali colecionador, encontra a “Coisa que subsiste na caixa de fósforos” (p.140), e sua coleção mostra que o objeto útil, disponível e acessível, quando transformado em sua disposição e multiplicidade, pode ser uma Coisa. Ele aponta que a caixa de fósforos é um objeto comum, mas não é um objeto qualquer - assim como o urinol de Duchamp remeteria aos restos e excrementos, as caixas de fósforos de Prévert seriam apresentadas como gavetas que conteriam “um poder copulatório” (p.140).

Uma satisfação que não pede nada a ninguém, que se satisfaz em si mesma, que não serve a nada. Ressalto esse ponto – não servir a nada, a transformação do objeto útil em inútil. Essa parece ser uma das operações que possibilitam a aparição da Coisa, por meio da abertura de possibilidades e da criação de um efeito de surpresa, ao qual voltaremos logo adiante.

Nas lições sobre *O paradoxo do gozo*, no mesmo seminário, há uma apresentação sobre o utilitarismo e uma elaboração histórica sobre o problema dos bens que, segundo essa perspectiva, se organizariam a partir de uma lógica de repartição, e não por necessidades predeterminadas. Lacan aponta que há, no âmbito dos bens, para além do valor de uso, sua utilização de gozo. O tema da utilidade voltará incisivamente mais de uma década depois, na retomada do seminário sobre a ética no *Seminário 20: mais, ainda*, quando o inútil será posto como equivalente ao gozo:

O usufruto - é uma noção de direito, não é? - reúne numa palavra o que já evoquei em meu seminário sobre a ética, isto é, a diferença que há entre o útil e o gozo. O útil, serve para que? . . . O usufruto que dizer que podemos gozar de nossos meios, mas que não devemos enxovalhá-los. . . . É nisso mesmo que está a essência do direito - repartir, distribuir, retribuir, o que diz respeito ao gozo. E o que é o gozo? Aqui ele se reduz a ser apenas uma instância negativa. *O gozo é aquilo que não serve para nada*. Aí eu aponto a reserva que implica o campo do direito-ao-gozo. O direito não é o dever. Nada foca ninguém a gozar, senão o superego. O superego é o imperativo do gozo - Goza! (Lacan, 1972-73/2008, p.11, grifos meus).

Ao equivaler o gozo àquilo que para nada serve, Lacan delineia uma orientação clínica e ética decisiva, que permite pensar tanto a condução de uma análise – ao tocar o gozo, como vimos em relação ao grafo do desejo – quanto o lugar da psicanálise na sociedade, ou sua presença nas instituições, numa direção outra que aquela que visaria a utilidade, o ideal da produtividade sem restos, a pureza.

O gozo está posto, desse modo, como um fim em si mesmo, uma satisfação que não serve nem pede nada a ninguém. Em seu artigo “Da soberania do inútil”, Antônio Teixeira (2005) aproxima o *inútil* ao termo freudiano *viscosidade da libido*. Segundo ele, uma das radicalidades da descoberta de Freud não diz respeito apenas à liberação do dizer sexual, mas sim da satisfação sexual como uma finalidade em si, independente dos objetivos biológicos, culturais ou sublimatórios. Afinal, a pulsão estabelece um circuito que é seu próprio fim: “a idéia freudiana de uma perversão polimorfa infantil ressalta, é justamente a soberania da satisfação sexual como fim em si, dissociado de toda espécie de vínculo para com as normas instrumentais da cultura” (p.97). O resto pulsional não seria apenas uma ênfase lacaniana, mas estaria estabelecido desde a descoberta freudiana das pulsões e da sexualidade perverso-polimorfa, indicando “a dimensão não utilizável que a libido manifesta em sua experiência” (p.102), da qual deriva “a permanência inevitável, em todo e qualquer tratamento, de um resíduo sintomático que nunca se logra dissipar, em que pesem os melhores e mais bem intencionados esforços terapêuticos” (p.102).

De acordo com Teixeira, a ideia ou ideal de funcionalidade aponta para um circuito de servidão e alienação da linguagem: “se é no sentido instrumental do uso que os objetos se deixam apreender nas malhas do significante, o que a relação ao gozo exhibe é a natureza da exigência pulsional no sentido da busca por algo que para nada serve” (p.96). O autor nos convida, então, a pensar na questão utilitária a partir da relação do sujeito com um objeto material, como uma analogia possível em relação a um elemento de linguagem ou um objeto pulsional:

O objeto-coisa, desprovido de finalidade intrínseca, é radicalmente exterior ao sujeito que conhece o seu funcionamento, tanto mais que sua apreensão cognitiva depende precisamente da exterioridade que o separa do sujeito. O que se percebe, nessa humanização instrumental do mundo introduzida pelo trabalho – a qual se atesta pela presença de utensílios nos mais remotos lugares em que uma comunidade humana se formou –, é a captura dos seus elementos numa montagem que define a própria esfera das relações coordenadas pelas leis da linguagem. Assim como o objeto encadeado na montagem utilitária deixa de ser considerado por si mesmo para ser visto somente como uma peça em relação ao sistema de uso em que ele se encadeia, na montagem simbólica estruturada pela linguagem cada elemento significativo encontra seu valor determinado para além de si mesmo, conforme as

relações que entretém com os demais elementos do sistema que ali se compõe (pp.93-94).

A materialidade trazida no exemplo de Teixeira nos permite, com mais facilidade, aproximar e explicitar a relação entre a dimensão inútil e o objeto de arte – um objeto que evidencia o caráter absurdo, de coisidade. Vimos, no capítulo anterior, os objetos de cerâmica que, a partir de marcas, variações de peso, tamanho e outras deformações, são mais *inutilitários* do que utilitários. Ao perderem em funcionalidade, esses objetos ganham em valor estético e artístico. Em um de seus poemas, Manoel de Barros (2016), autor cuja obra se volta para a poética da inutilidade⁵⁶, faz um elogio direto ao que não serve, não funciona:

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar
quando cheias de areia de formiga e musgo – elas
podem um dia milagrar de flores.
(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono).
Também as latrinas desprezadas que servem para ter
grilos dentro - elas podem um dia milagrar violetas
(Eu sou beato em violetas) (p.57).

Seguindo esses exemplos, poderíamos afirmar que há uma relação entre a arte e a inutilidade, relação essa que se daria, como vimos com Lacan, com a vinheta clínica e com o poema, devido à dimensão gozosa impregnada no objeto. França Neto (2007) se refere a essa dimensão como uma *opacidade* relacionada ao oposto da utilidade e do bem: “É exatamente essa opacidade que a define enquanto arte. Se algum dia um crítico conseguir finalmente esgotar todo o saber concernente àquela obra, ela perderá a rubrica de arte. Se transformará em um objeto de bem” (pp.22-23). Nessa mesma direção, o poeta Paulo Leminski (1997) defende, em um de seus *Ensaio e anseios crípticos*, “O indispensável in-útil”, que haveria um caráter intrinsecamente inútil da arte:

As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. . . . A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos poesia, inestimável inutilidade (pp.78-79).

⁵⁶ A esse respeito, ver o artigo *Pensar e poetar o (in)útil: Heidegger e Manoel de Barros*, de Ângela Miranda (2019).

É também sobre a inutilidade que Jacques-Alain Miller (2016) localiza um dos encontros possíveis entre a psicanálise e a arte, ou, mais precisamente, entre a psicanálise e a poesia. Ele afirma que a experiência analítica põe em relevo a possibilidade do sujeito usar o significante com fins de gozo: “Esses fins de gozo – são fins de vida, já que, do contrário, o significante é usado com fins de morte. . . . A poesia. . . é o uso do significante com fins de gozo” (p.209). Aproximando Miller e Leminski, podemos dizer que a dimensão utilitária está submetida a funcionamento capitalista de violência e morte. Nesse sentido, Miller indica que tanto os psicanalistas quanto os poetas se dão conta de que, na sociedade regida pelo imperativo da utilidade, é preciso um reencantamento do mundo, a ser operado pela sustentação de tudo aquilo que não se submete à utilidade direta:

Não seria excessivo dizer que a psicanálise tomou o relevo da poesia e consumiu, à sua maneira, um reencantamento do mundo. Reencantar o mundo, não é o que se leva a cabo em cada sessão de psicanálise? Em uma sessão analítica nos abstraímos de toda avaliação de utilidade direta. A verdade é que não sabemos para que serve uma sessão. . . Cada sessão de análise - com o que implica de contingência, de dizer, de azar e de miséria, afirma, contudo, que o vivo merece ser dito (p.160).

Tem-se, assim, a indicação de uma afinidade ética entre arte e psicanálise, nomeada como *esforço de poesia*. Trata-se da tarefa comum da sustentação de experiências que não se submetem à utilidade direta. É curioso perceber que Miller não fala de um esforço de *psicanálise*, mas recorre a um outro campo que, apesar de afim, não se confunde com ela. A poesia resguarda um saber-fazer com a singularidade da língua de cada um, entre métricas, rimas, assonâncias, traduções, escansões e repetições possíveis. A aproximação com esse campo de criação artística e de trabalho com a linguagem está posta, portanto, também, em seu viés político.

É na mesma direção política de sustentar a importância da palavra que Alain Didier-Weill (2014) aproxima arte e psicanálise:

. . . haja vista o que especifica o mal-estar de nosso mundo estar ligado ao fato de que o desenvolvimento científico das técnicas tende a ameaçar, de maneira totalmente nova, a humanização prometida pela via da palavra, a responsabilidade do analista – lutar, à sua maneira, contra toda ameaça que paire sobre a existência da palavra – passa igualmente pela atitude de por a questão da responsabilidade atual do artista, de modo que, também este, embora por outros meios, resista contra o desfalecimento do verbo (pp.22-23).

Além dessa dimensão política, a proximidade entre poesia e psicanálise diz respeito, intrinsecamente, à clínica. Essa relação está posta por Lacan em diversos momentos de seu

ensino, mas especialmente ao final, no *Seminário 24: L'insu que sait de l'une bévüe s'aile à mourre*. Ali, Lacan (1976-77) afirma que o analista deve buscar ensinamentos da poesia para a interpretação analítica. A poesia seria “imaginariamente simbólica” (Lição de 15 de março de 1977, inédito) e apontaria para a ressonância da linguagem, mais além do sentido. Temos aí uma contradição interessante – apesar de o sentido se instaurar justamente entre o Imaginário e o Simbólico, essa forma de arte caracterizada como imaginariamente simbólica permite acessar algo para além do sentido:

Se vocês são psicanalistas, vocês verão que esses forçamentos por onde um psicanalista pode fazer soar outra coisa, uma outra coisa diferente do sentido. . . porque o sentido é isso que ressoa com a ajuda significante, mas isso que ressoa não vai longe, é frouxo. . . o sentido, ele tampona, mas com a ajuda disso que se chama escrita poética vocês podem ter a dimensão disso que poderia ser a interpretação analítica (Lição de 19 de abril de 1977, inédito)⁵⁷.

Lacan se debruça, nesse momento, especialmente sobre a escrita poética chinesa, e nos convida a aprender com ela lições de modulação, tonalidade e musicalidade:

Que vocês sejam inspirados eventualmente por alguma coisa da ordem da poesia para intervir, é exatamente na direção do que vocês devem se voltar. . . É na medida em que a interpretação certa desliga um sintoma, que a verdade se especifica como poética (Lição do dia 19 de abril de 1977, inédito)⁵⁸.

A função poética evidencia que a linguagem é ressonância e não informação pura. A verdade, nesse momento do ensino de Lacan, é da mesma espécie que a poesia, e esse parentesco se dá por meio da interpretação. Podemos entender que a afirmação de que a verdade se especifica como poética remete à verdade inconsciente⁵⁹ que aparece como a própria ressonância da interpretação do analista, ressonância essa que não diz respeito a uma construção de sentido. Assim, é para o Real que a verdade aponta.

Portanto, a interpretação que parte do analista deve se colocar, visando a emergência da verdade do inconsciente, a partir de uma “topologia da poética” (Laurent, 2020, p.1). A poética aqui é compreendida como possibilidade de destacar a matéria que une som e sentido, desvelando “o *motérialisme*⁶⁰, que em seu centro cerne um vazio” (p.1). Lacan ressalta que não

⁵⁷ Tradução minha.

⁵⁸ Tradução minha.

⁵⁹ “O saber de que se trata no inconsciente é aquele que desliza, que se prolonga, que a todo instante revela-se saber da verdade”(Lacan. 1976-77).

⁶⁰ Termo afim ao “*motérialité*”, evocado no item 2.1.

se trata de se inspirar na poesia buscando beleza. O analista não tem nada a dizer de belo, mas tem de buscar fazer ressoar outra coisa, fundada sobre o chiste, sobre o equívoco.

Voltando ao exemplo das caixas de fósforos, faz-se importante ainda sublinhar o efeito de surpresa, experienciado por Lacan diante da coleção de Prévert. Temos, nesse efeito, o índice de que o sujeito se deparou com a Coisa, índice esse, portanto, comum tanto à arte quanto à psicanálise.

O efeito de surpresa é compreendido por Lacan (1964/2008) como “aquilo pelo que o sujeito se sente ultrapassado, pelo que ele acaba achando ao mesmo tempo mais e menos do que esperava” (p.32), um achado que se apresenta como um reachado e que “sempre está prestes a escapar de novo” (p.32) ou, ainda, aquilo que é “inteiramente novo” (1971/2009, p.62). É interessante perceber que essas definições, entre o novo, o achado e o reachado, se articulam diretamente com a discussão sobre de onde parte a criação – cria-se a partir do nada, algo novo; cria-se a partir do que ainda não estava lá e de repente é encontrado; cria-se a partir do que já estava lá mas só agora é reencontrado... Miller (2003) situa aí diferença entre a criação – compreendida como fundamentalmente *ex nihilo* – e a invenção, defendendo que a invenção se aproximaria da bricolagem, da criação com materiais já existentes.

A surpresa está assim ligada ao espanto, compreendido, no campo da filosofia, como “uma sensação de desequilíbrio ou de rotação em que tudo parece subitamente em movimento e fora de lugar” (Pucheu, 2021, p.18). O espanto se dá quando, “imersos na ausência de alternativas a serem seguidas, reconhecemos nossa ignorância, mergulhando no não saber que a caracteriza” (p.33). O poeta e filósofo Alberto Pucheu (2021) aposta que o espanto seja uma possibilidades de aproximação entre a filosofia e a poesia, campos que “se colocam e se lançam ao impossível de dizer, não permitindo que o sentido recubra o caminho que ele, de algum modo, criando-o, evidencia, nem permitindo que o sentido se aproprie do passo dado e do impasse que o constituem” (pp.12-13).

Ora, é difícil não considerar que tal aproximação poderia ser feita, por meio do mesmo argumento, entre psicanálise e poesia, ou entre psicanálise e arte. Trata-se, nesses casos, de experiências de ruptura que confrontam o sujeito com os limites da linguagem, aproximando-o ao real do gozo e apontando para um mais além do sentido, para um significante novo, ou um novo uso do significante, diante do impossível de dizer. É isso que defende Alain Badiou (2004), ao afirmar que “certas operações poéticas são formalmente idênticas a operações da cura analítica” (p.237). por meio da “passagem de um estado de impotência a uma experiência do real e, portanto, a uma experiência do impossível” (p.237).

Espanto e surpresa se dão, então, como o que “perturba, o que impossibilita nosso dizer, o que nos tira de nós mesmos por um choque da natureza ou do real, por uma violência do acontecimento ou pelo que quer que seja” (p.22), em uma de uma “assunção desse não saber” (p. 20). No *Seminário 18: De um discurso que não fosse semblante*, Lacan (1971/2009) afirma que é quando o saber está em xeque que “a psicanálise se mostra no que tem de melhor. Saber em xeque, tal como se diz *figura en abyme*, não significa fracasso do saber” (p.109). Ele sublinha a importância da junção entre a verdade e o saber, ou seja, “o saber de que se trata no inconsciente é aquele que desliza, que se prolonga, que a todo instante revela-se saber da verdade” (p.145). Podemos pensar que é aí que entra a criação – diante do não saber, algo pode surgir. É nesse sentido que parece ser possível compreender a prática psicanalítica como uma prática que inclui também uma vertente de criação.

Assim, tanto o efeito de surpresa, em sua relação com o não-saber, quanto a dimensão da inutilidade do gozo se delineiam como pontos de articulação entre a experiência da arte e da psicanálise, apontando para uma aposta clínica, ética e política na abertura para o novo, para a criação, para a invenção.

3.6. A gambiarra sinthomática, saber se virar

Seguindo o *Seminário 23: O sinthoma* temos, no estudo de Lacan (1975-76/2007) sobre James Joyce, uma teorização sobre a figura do artista. O artista é compreendido então como “puro artífice”(p.114), detentor de um *savoir faire*, um saber-fazer.

Antes de nos debruçarmos sobre esse seminário, vale ressaltar que nele Lacan se vale do termo “*savoir faire*”, saber-fazer, para se referir aos artistas. Posteriormente, no *Seminário 24*, ele recorre ao “*savoir y faire*”, saber fazer com isso, visando explicitar que há na criação um saber que escapa: “‘*Savoir faire*’ é diferente de ‘*savoir y faire*’. A introdução do ‘y’ quer dizer se desembaraçar, mas este ‘y faire’ indica que não pegamos verdadeiramente a coisa, em suma em conceito” (Lacan, lição de 11 de janeiro de 1977, inédito).

Andrea Guerra (2009) relaciona o *savoir y faire* ao inconsciente como equívoco, tropeço, ao que escapa, incitando o sujeito a criar, se virar: “[o inconsciente] seria o engano, o tropeço, aquilo que permitiria a produção no mental de sentidos diferentes, de novas configurações como forma de resposta ao mal-estar produzido por essa dificuldade Daí ele [Lacan] priorizar o saber fazer com isso (*savoir-y-faire*) mais que o saber”(p.138). Já Antônio Teixeira (2022) propõe a expressão “saber se virar” para traduzir o *savoir y faire* lacaniano:

Esse saber se virar, tradução precária da expressão lacaniana “savoir y faire”, é uma noção que se opõe à ideia de “savoir faire” ou de “know how”, termo destinado a designar o conjunto de normas técnicas codificadas na aplicação de um saber determinado de antemão. Há savoir-faire quando conhecemos aquilo de que se trata, quando não há espaço para a invenção, quando se pode estabelecer procedimentos reprodutíveis e transmissíveis de conhecimento e operação. Mas o *savoir y faire* passa a ter lugar quando aquilo com o qual nos havemos comporta algo de imprevisível que nos demanda uma atitude de prudência e de precaução (s.p.).

Desse modo, o *savoir y faire*, o saber se virar, indica o imprevisto. Ora, tal aparição do imprevisível remete ao tema da surpresa que, como vimos anteriormente, está relacionada com um ponto de não-saber. O *savoir y faire* se apresenta, assim, como uma noção ligada à condição possibilidade, ou mesmo necessidade, de invenção: saber fazer com o não saber. Afinal, há uma relação intrínseca entre saber e invenção, como descrito por Lacan em seu *Seminário 21*, em que ele chega a afirmar que “o saber é o que se inventa” (Lição de 9 de abril de 1974). Voltaremos a essa articulação mais adiante.

Apesar dessa importante diferença do desenvolvimento conceitual lacaniano, vale nos debruçarmos sobre o saber-fazer tal como definido no *Seminário 23*. O saber-fazer seria “a arte, o artifício, o que dá à arte da qual se é capaz um valor notável, porque não há Outro do Outro para operar o Juízo Final. . . . Isso quer dizer que há alguma coisa da qual não podemos gozar” (Lacan, 1975-76/2007, p.59). Lacan aponta, então, um tipo específico de saber de quem cria algo, embora ele também encontre um impedimento para seu gozo.

Na leitura de Éric Laurent (2007), essa afirmação traz uma oposição em relação à teoria freudiana da sublimação. Para Freud, o que estava em jogo na sublimação era um ganho, uma satisfação por meio do trabalho de criação. Portanto, se Lacan aponta um impedimento de gozo, teríamos aí uma diferença fundamental em relação à perspectiva freudiana sobre a sublimação:

Freud pensava que a sublimação era a única maneira de alcançar um gozo sem recalque, e que a maneira pela qual se alcançava esse gozo sem recalque era que o artista fazia reconhecer seu fantasma como modo de gozo no Outro da civilização. Lacan considera que o saber-fazer, a arte, o artifício, nos remete a algo do que não podemos gozar. É exatamente o avesso de Freud (p.88).

Nesse momento do pensamento lacaniano, há uma ênfase na questão do saber do artista, questão essa que já estava anunciada desde o *Seminário 7*, mas que no *Seminário 23* ganha profundidade com o conceito de saber-fazer. O saber-fazer se refere a uma forma específica do saber inconsciente, “uma curva entre saber e gozo” (Porge, 2013, p.52). De acordo com Érik Porge (2013), a associação dos dois verbos, saber e fazer, diz de uma junção e de uma separação ao mesmo tempo:

. . . o saber e o fazer não podem ser isolados como duas entidades ou dois elementos conjuntos que, de alguma maneira, complementariam um ao outro. . . . Uma parcela do fazer excede o saber, ou o antecipa, quando esse fazer produz um saber. Ao mesmo tempo, o fazer pode se mostrar falho com relação ao saber (p.51).

É importante ressaltar que o fazer do qual se trata aqui não está reduzido a uma técnica ou a uma habilidade, embora as incluam. Trata-se do fazer ligado a uma prática, a uma produção, uma criação. Dessa forma, Lacan se refere ao artista como um artífice, dando ênfase para a práxis. Já o saber é um saber que se constitui por si mesmo – faz-se algo sem saber que se faz, e é exatamente isso que Lacan (1975-76/2008) diz sobre Joyce:

É na medida em que o *sinthoma* faz um falso-furo com o simbólico que há uma práxis qualquer, isto é, alguma coisa proveniente do dizer quanto ao que, no caso, chamarei igualmente de a arte-dizer [art-dire], para deslizar rumo ao ardor [ardeur]. Joyce não sabia que ele fazia o *sinthoma*, quero dizer, que o simulava. Isso era inconsciente pra ele. Por isso, ele é um puro artífice, um homem de *savoir-faire*, o que é igualmente chamado de um artista (p.114).

O saber-fazer está, portanto, intrincado com o *sinthoma*, entendido, por sua vez, como “a reparação ou a correção de uma falta estrutural primordial, devida à carência paterna, e que se manifesta por um enodamento indevido no nó que representa o sujeito no mundo borromeano...” (Morel, 2009, p.58). Assim, o *sinthoma* seria “o resto irreduzível, inalisável, real, do sintoma” (Vidigal, 2018, p.51) e “se oporia como singular a tudo o que o sintoma, em sua primeira aceção, comporta de generalidade” (Miller, 2009, p.136).

Uma vez que se trata do mais singular de cada um, o *sinthoma* aponta para um ponto indecifrável. Com o *sinthoma*, trata-se de saber fazer, saber se virar, manipular. “Falamos de uso do *sinthoma* precisamente porque não se trata de fazê-lo desaparecer, e menos ainda fazê-lo desaparecer ao interpretá-lo” (p.144). Trata-se aqui de um uso que não se submete à lógica do utilitarismo, mas de um uso pulsional (Teixeira, 2022) – algo com o qual o sujeito pode se virar, um recurso do qual ele pode se servir.

Lacan (1975-76/2008) se debruça então sobre a escrita de James Joyce no *Seminário 23*, apontando sua função de solução *sinthomática*. Em Joyce, o *sinthoma* consiste em sua maneira singular de tratar, por meio da escrita, um sintoma. A escrita de Joyce “decompõe e deforma” (p.93) aquilo que ele recebe como falas impostas. Assim, “a obra de Joyce testemunha que arte pode visar aquilo que de saída se apresenta como um sintoma, contornar aquilo que do sintoma se impõe” (Morel 2009, p.58). Não se trata da arte simplesmente como defesa contra o sintoma, mas de um saber-fazer com isso: “ao contrário, a palavra se impõe cada vez mais a

ele, em seu caráter fonemático, a ponto de destruir a língua inglesa, após ter sido transcrita na escrita” (p.58).

A relação de Joyce com a escrita se apresenta, então, como paradigmática para se pensar a solução borromeana e a função do *sinthoma* como solução única, singular e como possibilidade de estabilização e amarração dos registros Real, Simbólico e Imaginário. A falha e a reparação só podem se dar no mesmo ponto, no mesmo lapso dos registros. Como afirma Luiz Henrique Vidigal (2018), Joyce apresenta “uma maneira de suprir a perda de consistência do nó, em alguém cuja pretensão artística compensava a demissão paterna. A ideia de um *sinthoma* constituído com este fim abre um novo campo de pesquisa vetorizado pela invenção...” (p.55). Entretanto, Geneviève Morel (2009) defende que apesar de Lacan enfatizar a solução *sinthomática*, tal ênfase não exclui a possibilidade de considerarmos “a sublimação como um dos outros prolongamentos possíveis do sintoma inicial de Joyce” (p.64). Segundo a autora, o *sinthoma* está colocado como invenção de Joyce para tratar o sintoma das palavras impostas, mas entre os outros prolongamentos do sintoma estaria posto “o limite frágil entre a loucura e a arte” (p.62). Ou, como vimos anteriormente, o limite frágil da distância em relação à Coisa.

No que diz respeito ao caráter paradigmático do caso de Joyce, Miller (2009) chega a dizer que ele encarnaria o *sinthoma*:

Ele é a encarnação do que há de singular em cada indivíduo. E, eventualmente, esse *sinthoma* é tão singular a Joyce, que não chega a comunicar. Foi nesse sentido que Joyce o inspirou, uma vez que ele dá, diz Lacan, o aparelho, a essência, a abstração do *sinthoma*. Isso passa por uma abolição do símbolo e do sintoma no primeiro sentido. Há algo radical em cada um em seu sintoma que se afasta de toda simpatia, de toda ligação comunicacional, de toda generalidade, e que convida a apreender cada um como Um absoluto, isto é, separado (p.141).

Assim, o que se encontra na solução de Joyce é uma possibilidade de tratamento do Real, uma possibilidade que se assemelha às soluções que os sujeitos encontram em análise: “por algum lado, ensinamos o analisante a emendar, a fazer emenda entre seu *sinthoma* e o real parasita do gozo. . . . É de suturas e emendas que se trata na análise” (Lacan, 1975-76/2007, p. 71). No contexto da análise, a sutura é a resposta que o analista dá com seu ato, “entre o imaginário e o simbólico, que é o saber inconsciente e é a operação que o analista realiza para obter um sentido” (Tarrab, 2021, s.p.). A emenda, entre o *sinthoma* e o Real, tentaria “produzir outra coisa, a emenda tenta tornar esse gozo possível, isto é, torná-lo gozo-sentido. Tornar esse *jouissance* – *joui-sens*. Escutar ali um sentido”(s.p.).

Sem passar pela análise, Joyce encontra sua emenda, solução borromeana, por meio da nomeação de artista e da prática da letra que trata o Real que o invade. O trabalho artístico de Joyce permite, assim, que ele encontre sua solução *sinthomática*. Essa direção estaria posta também em um trabalho de análise - um percurso que permita que o sujeito possa saber se virar com o que há de mais singular em si. Nesse sentido, Andrea Guerra (2009) afirma que, “com a topologia borromeana, Lacan ensaia no final de seu ensino uma estética da clínica psicanalítica a partir do real como vetor de orientação” (p.138).

Hugo Freda (2007) afirma que o artista é então apresentado como figura clínica, e o artista de estrutura joyceana é “aquele que pode dar conta minimamente do artifício que o permite dar um nome ao enigma do gozo” (p.63), tal como se passa no fim de uma análise. Por sua vez, Mauricio Tarrab (2021) aborda as aproximações e distinções entre a invenção de Joyce e aquilo que se faz em uma análise, especialmente no que diz respeito à relação com a linguagem:

No uso do equívoco, Joyce e um psicanalista não fazem a mesma coisa. Joyce faz do equívoco de lalingua seu próprio sintoma. O analista, para desfazer uma fixação sintomática, utiliza o equívoco. Ao contrário, Joyce usa do equívoco para isolar a letra da cadeia de sentido. Desse modo, ele a desconecta do inconsciente e a fixa como gozo. É o que se pode tocar de seu sintoma, em sua escritura. Assim, Joyce procede como *a uma equivocação* ao alcançar que isso possa escrever qualquer outra coisa. Por sua vez, o analista que usa o equívoco, como Lacan o indica aqui, parece enredar-se com o significante ao equivocá-lo; ele parece enganar-se sobre o sentido, e essa equivocação faz emergir o significante sintomático e o gozo, então, circulando-o em uma metonímia que o fará tomar outra direção. Assim eu entendo a afirmação de Lacan, quando diz que a emenda “torna possível esse gozo opaco do sintoma”. É o que podemos fazer com esse pedaço de real, amansá-lo até que a linguagem faça com isso equívoco (s.p.).

Amansar o pedaço de Real até que a linguagem faça equívoco seria, então, equivalente a tornar possível o gozo opaco. O equívoco serve, assim, à possibilidade de fazer laço, dar destino ao resto intratável do sintoma, “pôr em relação, na cadeia significante, o que ali não é relacionável, qual seja, o modo de satisfação ao qual ele se adere mas que o discurso que o determina não autoriza significar” (Teixeira, 2005, p.103).

Podemos considerar, então, que com as elaborações lacanianas sobre Joyce no *Seminário 23*, temos menos um estudo sobre a arte, sobre a criação, sobre o produto artístico, e mais uma nova concepção sobre o artista como artífice, com seus recursos, em sua relação com o processo analítico.

Como vimos anteriormente, a comparação de Lacan entre o artista criador e o criador divino está presente desde o *Seminário 7*, e é retomada também no *Seminário 20*, a partir da

Gênese como uma criação de significantes a partir do nada, como a essência da criação⁶¹. Embora se mantenha o paralelo com a criação divina, há uma mudança de acento importante entre os seminários 20 e 23. A ênfase em 1975-76 não é mais a relação com o nada, mas sim a emenda, a costura que se faz com o que se tem – a “criação a partir de materiais existentes” (Miller, 2003, p.6), ou seja, a invenção. Consequentemente, a arte aqui é aquela que se apresenta como solução, maneira de enodamento entre os registros Real, Simbólico e Imaginário. O artista é, nessa perspectiva, alguém que se resolve borromeanamente por meio do seu fazer artístico e que detém esse saber um tanto indireto sobre essa solução – como vimos acima, Lacan afirma que Joyce não sabia que fazia o *sinthoma*.

Essa abordagem parece ir na mesma direção daquela presente no escrito em homenagem a Marguerite Duras. Ali, Lacan (1965/2003) faz um comentário semelhante a esse sobre Joyce, sublinhando que ela não sabe o que a leva a criar aquilo que cria. De acordo com Miller (2010a), o que se apresenta é a tensão entre saber e pensamento, pois o artista teria um saber que “não é incomodado por um pensamento e que, se tivesse esse conhecimento específico, o artista poderia por si mesmo restituir o pensamento. Restituir um *eu penso*” (p.407).

Se relembarmos ainda a passagem do *Seminário 7* em que Lacan afirma que a criação aponta para um saber central sobre a ética da psicanálise, podemos então nos perguntar como se delimitam saber, saber-fazer e saber se virar nos terrenos da arte e da psicanálise. Essa pergunta me parece fundamental de ser ressaltada, pois tensiona a afirmação de que o artista vai à frente do psicanalista e indica uma diferença, entre os dois, na relação com o saber e com o próprio inconsciente.

A partir dessas relações, Antônio Teixeira (2022) relaciona o *saber se virar* à gambiarra, como prática que evoca algo bastante diferente da posição de maestria ou de um amplo domínio técnico, por se fazer necessária em uma situação contingente, de precariedade, que impõe a necessidade do sujeito se virar com aquilo que há, que ele encontra diante de si. Trata-se, assim, de uma contingência que conduz à urgência de uma invenção, o que se dá devido à suspensão ou inexistência de um saber prévio:

⁶¹ “Não é claro pra vocês que ele [o significante] participa. . . desse nada a partir de onde a ideia criacionista nos diz que algo de absolutamente original foi feito *ex nihilo*? Não haverá aí alguma coisa que lhes apareça. . . na Gênese? Ela não nos conta outra coisa senão a criação – de nada, com efeito – do que? - de nada mais que significantes. Uma vez surgida essa criação, ela se articula pela nomeação do que é. Não está aí a criação em sua essência?” (Lacan, 1972-73/2008, p.46).

Existe, nesse sentido, ‘uma proximidade ontológica da gambiarra com as formas singulares de vida’, conforme afirma o cineasta Cao Guimarães⁶², que chega mesmo a conceber a existência como uma grande gambiarra, um processo de desmontagem e recomposição contínua que não cabe numa bula ou manual de instruções. Expressão de um estar no mundo e de nele se virar, a gambiarra nos atrai por se apresentar, em sua precariedade, como uma entidade viva e mutante, sendo por isso quase sempre um original, e não uma cópia, uma reprodução (s.p.).

O autor afirma que há um “materialismo discursivo na gambiarra”, uma especificidade estabelecida “por uma relação corporal com a materialidade de seu objeto”(s.p.). Tal materialismo discursivo estaria vinculado justamente ao caráter singular, único, daquela invenção, e seria o que permite perceber as “condições que determinam a posição do sujeito no campo de sua invenção”(s.p.) Teixeira dá um exemplo: “É como se essa gambiarra nos dissesse que somente aquela pessoa, e nenhuma outra, poderia imaginar que uma porta de fórmica industrial era o exemplar único do assento de um carrinho de rolimã à espera de ser reconhecido como tal” (s.p.).



Fig 16. Cao Guimarães. Gambiarras. 2000-2014⁶³.

Dessa maneira, fica evidente que a gambiarra nos permite pensar as soluções singulares de cada sujeito, a maneira encontrada por cada um para se virar com seu sintoma e com a forma

⁶² Cao Guimarães desenvolve, desde 2000, uma série fotográfica composta por registros de gambiarras. Algumas das fotografias podem ser acessadas no site do artista: <https://www.caoguimaraes.com/foto/gambiarras/>.

⁶³ Recuperado de: <https://www.caoguimaraes.com/foto/gambiarras/>. Acesso em 23 de julho de 2023.

como o Real toca seu corpo. Como aponta Miller (2009), “o critério é saber fazer aí (*savoir y faire*) com seu sintoma para tirar dele a satisfação” (p.103).

Nesse percurso em torno do tema do *sinthome*, do saber-fazer e do saber se virar, deparamo-nos com dois exemplos que permitem pensar os modos de arranjo dos sujeitos – o exemplo da escrita de Joyce e o exemplo da gambiarra. Externos ao campo analítico, tais exemplos indicam, entretanto, aproximações com a práxis psicanalítica, no que diz respeito à possibilidade de invenções, criações e arranjos singulares para cada sujeito a partir de uma abertura do saber.

4. CONCLUSÃO

Este trabalho partiu de uma metáfora proposta por Jacques Lacan (1965/2003) a partir de Sigmund Freud (1907/2015): psicanalista e artista caminhando em uma mesma trilha, esse último desbravando o caminho para o primeiro. Como demarcado no início deste estudo, a ideia de que o artista estaria sempre à frente do psicanalista parece pouco proveitosa para o empreendimento de uma investigação. O interesse que mobilizou esta pesquisa se deu, portanto, não em relação ao número de passos ou à velocidade de cada um, mas sim em relação a uma questão anterior: por que parece evidente que psicanalista e artista percorrem um mesmo caminho? Para onde eles seguem? Quais são os elementos que compõem esse terreno, essa paisagem?

Pude localizar, de saída, algumas indicações de que o solo comum entre a arte e a psicanálise seria o próprio inconsciente. A criação artística abriria a possibilidade de um uso, um saber e um acesso ao inconsciente de maneira distinta àquela operada na experiência analítica. Nesse sentido, o efeito de sujeito, que também se verificaria em ambas as práticas, pode ser compreendido como índice de abertura do inconsciente, de emergência de um ponto de singularidade. No caso da arte, tal possibilidade de efeito estaria colocada em uma via de mão dupla: seja como decorrente do próprio processo criativo de um trabalho artístico; seja como consequência da experiência de contato ou contemplação desse trabalho.

Com esse primeiro mapeamento, formou-se a hipótese de que psicanálise e arte apostam na possibilidade de surgimento do novo, entendendo que é isso que se dá nessa irrupção do inconsciente. Em última instância, ambas as práticas se desenvolvem em direção à possibilidade de criação. Para investigar tal hipótese, decidi me voltar, em um primeiro momento, à prática artística em instituições orientadas pela psicanálise. A presença constante de artistas nas equipes de tais instituições não parecia aleatória, mas sim parecia confirmar a ideia de que ambos os campos partilham um solo comum de intervenção. A escolha por analisar a prática artística nas instituições se deu por um interesse na criação em uma dimensão ordinária, cotidiana. Assim, a criação para a qual esta pesquisa se voltou não é aquela do gênio, do artista consagrado, daquele que desbrava os caminhos, ou mesmo de deus e sua grande obra. A criação aqui está colocada como recurso, ferramenta clínica, artística e expressiva.

A partir da bibliografia sobre a psicanálise nas instituições, foi possível verificar que há um encontro entre clínica e política – uma posição ética, portanto – nas direções que fundamentam a orientação lacaniana nas instituições. Conceituações como *psicanálise impura* (Viana, 2022), *instituição-fronteira* (Greco, 2021), *prática de vários* (Zenoni, 2020) e

instituição não-toda (Stevens, 2021) se fundam sobre um mesmo fundamento ético: abrir-se à contingência e ao imprevisto, fazer valer o fora de sentido, considerar a dimensão do gozo e dos dejetos, investir em pequenas invenções que possam dar lugar à singularidade de cada participante. Tal fundamento diz respeito à aposta de que cada sujeito se serve da instituição de uma maneira distinta, encontrando possibilidades singulares de tratamento. Nesse contexto, a arte e as atividades criativas – como um dos diferentes discursos e linguagens que devem atravessar a instituição para que ela permaneça permeável – se dariam como ferramenta, recurso e conjunto de técnicas que parece facilitar esse encontro do sujeito com seu tratamento e com a possibilidade de estabilização. Podemos então pensar que a arte, posta como convite à criação, se daria aí como facilitadora da contingência.

Nessas instituições, os artistas são aqueles que tem um saber-fazer com determinada linguagem e uma relação singular e sintomática com aquela prática. Tornam-se, assim, destinatários de objetos de densidade simbólica e material diferenciada. Ao apostarem radicalmente na subjetividade e na abertura para aquilo que não se subordina à funcionalidade, as oficinas e atividades criativas são articuladoras entre clínica, arte e política, o que se confirma ao observarmos a história da Reforma Psiquiátrica brasileira e seus desdobramentos.

Recorrendo a vinhetas de ateliês e oficinas de duas instituições brasileiras e duas instituições belgas, busquei apreender a dimensão clínica dessa prática, procurando seus impasses, descobertas, manejos, intervenções e invenções nas experiências relatadas.

Nos ateliês do Desembola na Ideia, instituição de atendimento a adolescentes em situação de vulnerabilidade social, pude recolher que as atividades buscam se orientar a partir de um saber não-todo, aberto ao imprevisto, à invenção e à gambiarra. Fica evidente a importância do manejo dos artistas diante das demandas dos participantes, ao que eles respondem com uma “contrariedade criativa” (Ganz, 2021). O artista incide com um ato poético, disparador pra subjetividade, que gera efeitos de surpresa e de sujeito.

No Freud Cidadão, instituição voltada especialmente para a clínica da psicose, outras questões se decantam. Nas atividades com adolescentes, vê-se a função do ateliê artístico como um lugar de “solidão acompanhada”. Nesse caso, a função do grupo e os tensionamentos entre a prática coletiva e individual são acentuados, o Real por vezes transborda. É ressaltada a importância da intervenção com os fragmentos, entre as construções e desconstruções imaginárias do corpo. Nesse sentido, os jogos de criação são maneiras de operar com o Simbólico. As oficinas podem assim atravessar os três registros, por meio das linguagens, materiais, propostas criativas e das intervenções da equipe.

Já em uma oficina voltada para adultos nessa mesma instituição, o ateliê se apresenta como possibilidade do sujeito se colocar a partir do seu próprio ritmo, imprimindo algo da sua singularidade nos objetos criados – seja pelo gesto, pela quantidade de peças, pelo tempo ou pela maneira como cria cada uma. As peças criadas imprimem algo da dimensão pulsional do sujeito. Nesse contexto, o artista é aquele quem maneja os diferentes ritmos e intervém com seu saber e técnica para que cada um possa desenvolver sua poética. Os objetos criados permitem pensar na *poética da inutilidade* que, como vimos, diz respeito ao gozo..

No ateliê de *Rap* do Le Courtil, voltado para adolescentes psicóticos, os relatos dos diferentes usos que alguns sujeitos fazem de uma mesma oficina nos permitem constatar como a técnica e a linguagem artística podem tratar o ponto condensador de gozo do sujeito, circunscrevendo-o, a partir de um trabalho que se ocupa mais da forma e da linguagem do que do sentido. Percebemos que a especificidade do trabalho com a música e com a palavra ritmada parece tocar o corpo de maneira especial, podendo vivificá-lo mas também invadi-lo, o que convoca que a equipe possa fazer anteparo. Além disso, a vinheta explicitou o cálculo necessário quanto ao destino dado às produções criativas no ateliê e às possíveis nomeações que o sujeito pode criar para si a partir do encontro com uma determinada prática.

Já a vinheta da instituição Perisphère, que mostra a circulação de um mesmo sujeito por diferentes ateliês, apresenta o lugar fundamental da contingência no tratamento e nas possibilidades de criação. Ficou evidente que a diversidade de linguagens, técnicas e materiais artísticos pode servir à amplificação de possibilidades de encontro do sujeito com um tema ou um recurso que lhe permita encontrar um tratamento para aquilo que o perturba.

Assim, foi possível concluir que os artistas nas instituições trabalham a partir de uma abertura à contingência fazendo, do acaso, encontro, acontecimento. Há aí um saber-fazer com o improviso, e os artistas se mostram atentos à linguagem e ao ritmo de cada um, lendo, escutando e fisingando aquilo que emerge de cada um, propondo para isso diferentes destinos. A partir da materialidade em jogo nas atividades, abre-se espaço para o desenvolvimento de poéticas únicas e possibilidades de surpresa. Ao convidar os participantes à criação, os artistas reafirmam a posição ética, clínica e política de se apostar na possibilidade de usos diversos e singulares daquilo que é ofertado na instituição.

A criação está posta, ainda, como possibilidade de laço, socialização de gozo, seja de maneira direta, em uma atividade que requer uma invenção coletiva, seja mais discretamente, quando o sujeito endereça, demanda, esconde, entrega, mostra, o produto criado a um outro, seja ele artista ou participante. A possibilidade de laço está colocada ainda em dois outros

sentidos: o enlaçamento a uma prática, um fazer; o enlaçamento no sentido borromeano – o encontro com alguma coisa que faz função de enodamento, estabilização.

Seguindo o fio da aposta no novo e na criação, percorri também um caminho pela teoria lacaniana, me guiando referências aos artistas, à arte, à sublimação e à criação. Vimos, de início, a diferença conceitual entre a sublimação e a criação, compreendendo que essa última é atravessada por esse e também por outros destinos pulsionais. Entretanto, evidenciou-se uma relação intrínseca entre a criação, a sublimação, o saber e a ética, o que vem ao encontro do que se verificou no estudo das vinhetas clínicas. É importante indicar que a relação entre saber e criação, anunciada já no *Seminário 7*, parece desembocar na ideia de invenção em sua relação com o *savoir y faire*, saber se virar.

Partindo criação *ex nihilo*, fundamentalmente articulada à criação divina, deparamo-nos com as contradições presentes na ideia de se criar a partir do nada, compreendendo a arte como criação e organização em torno do vazio até chegar à ideia de arte como afirmação do quase-nada (Iannini, 2004).

Em seguida, a conceituação lacaniana da sublimação como aquilo que eleva o objeto à dignidade da Coisa, nos levou a perceber o caráter irônico de tal afirmação, que reenvia para os paradoxos sempre presentes no tema da sublimação – a Coisa como o irrepresentável, o inassimilável; a sublimação como satisfação da montagem e da desmontagem pulsional, que sempre esbarra em seu fracasso, entre dignidade e indignidade, apontando para a abjeção. Tem-se, então, a interessante formulação lacaniana do artista como criador de um pequeno depósito sujo, justaposição de dejetos (Lacan, 1964/2008). Podemos ver, ainda, como o aspecto pulsional está colocado também na experiência dos espectadores, o que pode ser lido com o conceito duchampiano de coeficiente artístico (Duchamp, 1957/1986), que aponta para o resto inassimilável e irrepresentável do ato criador.

Aos poucos, nos deparamos de exemplos na teoria lacaniana que nos permitem aproximar da criação ordinária, exemplos a partir dos quais o que se acentua é o efeito de surpresa, que emerge como índice de que o sujeito se deparou com o acaso, com o inesperado. Explicita-se ainda a poética da inutilidade que transmite a dimensão gozosa impregnada no objeto – um objeto que pode ser um comum, mas nunca um objeto qualquer. A ideia de que psicanálise e poesia seriam usos do significante com fins de gozo e não com fins utilitários (Miller, 2016) permite sugerir que tal noção possa se estender também para outras linguagens poéticas, remetendo, ainda, à proposta freudiana de se recuperar o poder mágico da palavra (Freud, 1890/2017).

Em diferentes momentos, as referências consultadas sugerem que a arte seria uma operação essencialmente Simbólica ou Imaginária, que buscaria tratar o Real. A partir das vinhetas clínicas e do percurso teórico realizado, constatou-se que a maneira como a arte incide nos registros é contingencial e diz respeito tanto ao objeto artístico quanto à singularidade de cada sujeito às voltas com a experiência de criação. Se o que está em jogo é justamente a abertura para a surpresa, não há como antecipar qual função pode ter o ato de criação ou a experiência estética para cada sujeito.

Vimos ainda aproximações entre a prática analítica e a prática artística a partir do inconsciente como aquilo que escapa e que resiste à apreensão e à representação. O intervalo inoperante entre o que se cria e o que se apreende da criação remete assim à divisão do sujeito e à perda do objeto. Assim, tanto o efeito de surpresa, em sua relação com o não-saber, quanto a dimensão da inutilidade do gozo se delineiam como pontos de articulação entre a experiência da arte e da psicanálise, apontando para uma aposta clínica, ética e política na abertura para o novo, para a criação, para a invenção.

Finalmente, a criação é cotejada à invenção e à solução sinthomática, nos permitindo pensá-la não a partir do nada, mas a partir do que há. A criação é, aí, gambiarra (Teixeira, 2022), e o artista um artífice que reúne materiais existentes – emenda, costura, corta, cola, sutura, multiplica, extrai – em ato, em verbo. Também a partir dessa perspectiva, a materialidade do objeto dá pistas sobre a posição subjetiva do sujeito que a inventou.

A título de conclusão, vale apontar que alguns autores contemporâneos ressoam a hipótese de que haveria uma dimensão criadora na prática analítica. Segundo Miller (2011), a dimensão “criacionista” da psicanálise está ligada à instituição de uma “certa potência da fala”. Anne Lysy (2021) vai na mesma direção, ao afirmar que a análise

... produz acontecimentos – na medida em que um “dizer faz acontecimento”. É um dizer que cria; uma nomeação. Inventando “palavras que suportam, alojando-se na junta opaca entre *lalíngua* e o corpo, a análise é criacionista, como sublinha Éric Laurent. Eu proporia a hipótese de que a análise *produz* um real singular para cada um, ao invés de *reencontrar*, rememorar até o fim, o real que estava lá “nas origens” (Lysy, 2021, p.4).

A citação de Anne Lysy remete aos versos da poeta argentina Tamara Kamenszain (2022), cuja criação é marcada por referências à sua experiência de análise:

Isso me faz pensar que é possível
aproveitar o que havia
para que quem sabe aí sim

suspenso sobre o fio do presente
 apareça algo novo.
 Algo que no entanto no entanto
 de modo algum podemos prognosticar (p.48).

Podemos entender, então, a criação como operação que *aproveita o que há para, quem sabe, fazer aparecer algo novo*. Ao longo do nosso percurso, foi possível chegar a uma concepção da criação como justaposição de dejetos, como ato e como processo que se dá entre Simbólico, Real e Imaginário, por meio de deslocamentos que abrem para a surpresa, para o novo, a partir da aposta na palavra e da produção de acontecimentos. A hipótese delineada no início deste trabalho parece, então, se confirmar – psicanálise e arte caminham pelo terreno da criação.

Voltando à questão sobre a paisagem atravessada por arte e psicanálise, podemos afirmar que seu solo é feito de barro – o barro como matéria prima e fecunda da criação, mas também o barro da sujeira, da impureza. Sobre esse solo, sulcam-se significantes. Objetos comuns – mas não quaisquer – compõem a cena, ora elevados, ora jogados pelos cantos: caixas de fósforo, vasos de cerâmica, poemas, frutas inventadas, dominós de palavras, colagens de revistas, letras de *rap*, urinóis, penas, tomadas de gás, caixas de sardinha, copos disformes, representações de meninas, de gritos da natureza, de caveiras, ninhos, projetos de quadras de futebol e muitos restos amontoados, justapostos. Talvez alguém tropece neles e se surpreenda – afinal, a abertura do inconsciente se dá como um “tropeço, desfalecimento, rachadura” (Lacan, 1964/2008, p. 32). Pássaros pousam, alçam vôo, piam. Os passos imprimem a marca do corpo e criam novas formas sobre a superfície percorrida. Aonde o caminho leva não se pode prever – é da ordem do acontecimento, da contingência, do encontro. Sigamos abertos ao que mais, nesse terreno, pudermos inventar.

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2018). *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo.
- Alvarenga, E. (1999). O trabalho criativo e seus efeitos na clínica da psicose. In: *Revista Curinga*, n.13. pp. 118-121. Belo Horizonte.
- Baas, B. (1992). *Le désir pur – Parcours philosophiques dans les parages de J. Lacan*. Louvain: Éditions Peeters.
- Badiou, A. (2004). Por uma estética da cura analítica. *A Psicanálise e seus discursos*, nº34. Rio de Janeiro: Escola da Letra Freudiana. Pp. 237-242.
- Baio, V. (1999). O ato a partir de muitos. In: *Revista Curinga*, n.13. Belo Horizonte. pp. 55-62.
- Barreto, F.P. (1999). Reforma psiquiátrica e movimento lacnaiano. BH: Itatiaia.
- Barros, M. (2016). *Livro sobre nada*. São Paulo: Alfaguara.
- Bassols, M. (2003) Psicoanálisis e institución. In: *Cuadernos de Psicoanálisis: Revista del Instituto del Campo Freudiano en España*, Bilbao, n. 27, jan.2003. pp.51-56.
- Brousse, M.-H. (2006). Una sublimación a riesgo del psicoanálisis. In: Recalcati, M. *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Del Cifrado. pp. 83-92.
- Brousse, M.-H. (2007). Três pontos de ancoragem. In: ACF. *Pertinências da psicanálise aplicada*. Rio de Janeiro: Forense universitária. Pp. 22-26.
- Brousse, M.-H. (2009). O saber dos artistas. In: Lima, M; Jorge, M. (org). *Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte*. Rio de Janeiro: Cia de Freud. pp. 31-40.
- Carvalho, A.C. (2006). Limites da sublimação na criação literária. *Estudos de Psicanálise*, (29), pp.15-24.
- Chaves, E. (2015). Prefácio: o paradigma estético em Freud. In: Freud, S. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Pp. 7-42.
- Cottet, S. (2007). O psicanalista aplicado. In: ACF. *Pertinências da psicanálise aplicada*. Rio de Janeiro: Forense universitária. Pp. 27-31.
- Crame, N. (2022). Les ateliers artistiques, un signifiant, un lieu, un lien. *Courtil en lignes*, n.27, déc.2022.
- Di Caccia, A. (2005). La pratique à plusieurs. *La Cause Freudienne*. n.61. pp. 107-118.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Didier-Weil, A. (2014). *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa.

- Duchamp, M. (1957/1986). O ato criador. In: G. Battock (org). *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Costa, C. M.; Figueiredo, A. C. (2004). Apresentação. In: Costa, C. M.; Figueiredo, A. C. (org). *Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. Pp. 23-58.
- França Neto, O. (2007). *Freud e a sublimação: arte, ciência, amor e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Freda, H. (2007). El artista: joyceano. In: Laurent, É. Brodsky, G. *Coloquio-seminario sobre el seminario 23 de J.Lacan el sinthome*. Buenos Aires: Grama Ediciones. Pp.59-64.
- Freud, S. (1987/2015). Trecho do Manuscrito N, anexo à carta a Fliess, de 31 de maio de 1897. In: Freud, S. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Pp. 43-44.
- Freud, S. (1890/2017). Tratamento psíquico (tratamento anímico). In: Freud, S. *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Belo Horizonte: Autêntica editora. pp.19-46.
- Freud, S. (1907/2015). O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen. In: Freud, S. *Obras completas, volume 8: o delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1908/2015). O poeta e o fantasiar. In: Freud, S. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. pp.53-68.
- Freud, S. (1911-1915/2010). Artigos sobre a técnica. In: Freud, S. *Obras completas, volume 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber") : artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)*. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 122-228.
- Freud, S. (1912/2017). Recomendações ao médico para o tratamento psicanalítico”, Freud (1912/2017). In: Freud, S. *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Belo Horizonte: Autêntica editora. pp.93-106.
- Freud, S. (1913 [1911]/1996). Sobre a psicanálise. In: Freud, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1914/2010). Introdução ao narcisismo. In: Freud, S. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1914/2012). Contribuição à história do movimento psicanalítico. In: Freud, S. *Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1915/2017). *As pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte; Autêntica Editora.

- Freud, S. (1919/2019). *O infamiliar / Das unheimliche / Sigmund Freud; seguido de O Homem da Areia / E.T.A. Hoffmann*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Freud, S. (1928/1996). Dostoiévski e o parricídio. In: Freud, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago. Pp. 181-202.
- Freud, S. (1928/2015). Dostoiévski e o parricídio. In: Freud, S. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Pp. 283-306.
- Freud, S. (1930/2015). Prêmio Goethe. In: Freud, S. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Pp. 307-316.
- Freud, S. (1930/2020). O mal-estar na cultura. In: Freud, S. *O mal-estar na cultura e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2020.
- Gal, B. (2022). Râper la langue à l'atelier. *Courtil en lignes*, n.27, déc.2022.
- Ganz, L. (2021). Uma conversa sobre metodologias dos ateliês no Desembola. In: Greco, M. *Desembola na Ideia: Arte e psicanálise implicadas na vulnerabilidade juvenil*. Belo Horizonte: AIC – Agência de Iniciativas Cidadãs. Pp. 279-313.
- Ganz, L.; Greco, M. (2021). quefazeres. In: Greco, M. *Desembola na Ideia: Arte e psicanálise implicadas na vulnerabilidade juvenil*. Belo Horizonte: AIC – Agência de Iniciativas Cidadãs. Pp. 7-13
- Greco, M. (2004). Oficina: uma questão de lugar? (pp. 83-94). In: Costa, C. M.; Figueiredo, A. C. (org). *Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. Pp. 93-94.
- Greco, M. Oficinas no CAPUT. In: Greco, M. (org). *Fazer CAPUT*. Belo Horizonte: Associação Imagem Comunitária.
- Greco, M. (2021). *Desembola na Ideia: Arte e psicanálise implicadas na vulnerabilidade juvenil*. Belo Horizonte: AIC – Agência de Iniciativas Cidadãs.
- Greco, M. (2021). No interior das fronteiras. In: Greco, M. (org). *Do infinito de fora ao ínfimo de dentro: Psicanálise e prática institucional*. Belo Horizonte: AIC- Agência de Iniciativas Cidadãs.
- Guerra, A. (2004). Oficina em saúde mental: percurso de uma história, fundamentos de uma prática. In: Costa, C. M.; Figueiredo, A. C. (org). *Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. Pp. 23-58.
- Guerra, A. (2009). Sutilezas do tratamento do real no final do ensino lacaniano: a letra, o *savoir-y-faire* e l'*âme à tiers*. In: Lima, M; Jorge, M. (org). *Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte*. Rio de Janeiro: Cia de Freud.
- Han, B-C. (2019). *A salvação do belo*. Petrópolis: Vozes.

- Haarscher, D. (2020). A prática de vários. In: Mendes, A.; Vorcaro, A. (org). A construção do caso clínico, o efeito-equipe e a prática de vários. pp.47-56.
- Holvoet, D. (2022). L'algorithme de l'atelier. *Courtil en lignes*, n.27, déc.2022.
- Iannini, G. (2004). "O olho negro das favas": exercício de estética lacaniana. In: Iannini, G; Rocha, G.; Pinto, J.; Safatle, V.. *O tempo, o objeto e o avesso – ensaios de filosofia e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Jorge, J. (2021). o que fazer com a fome. In: *Desembola na Ideia: Arte e psicanálise implicadas na vulnerabilidade juvenil*. Belo Horizonte: AIC – Agência de Iniciativas Cidadãs. pp. 270
- Jorge, M.A.C. (2022). Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: Vol.4: O laboratório do analista. Rio de Janeiro: Zahar.
- Kamenszain, T. (2022). *Garotas em tempos suspensos*. São Paulo: Círculo de poemas.
- Lacan, J. (1958-59/2016). *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1959-1960/2008). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1962/1998). Kant com Sade. In: Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar. pp. 776-806.
- Lacan, J. (1962-63/2005). *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1964/2008). *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1965/2003). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: Lacan, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar. Pp. 198-205.
- Lacan, J. (1965-66). Le séminaire, livre 13: l'objet de la psychanalyse. Inédito.
- Lacan, J. (1968-1969/2008) *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1969-70/1992). *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1971/2003). Ato de fundação. In: Lacan, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar. Pp. 235-247.
- Lacan (1971/2009). *O seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1972-1973/2008). *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1973/2003). Televisão. In: Lacan, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.

- Lacan, J. (1973-1974). *Le séminaire, XXI: Les non-dupes érrrent*. Inédito.
- Lacan, J. (1975-76/2007). *O seminário, livro 23: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1976-1977). *Le séminaire, XXIV: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Inédito.
- Lacan, J. (1976/2003). Prefácio à edição inglesa do Seminário 11. In: Lacan, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar. pp.567-590
- Lacan, J. (1971/2003). Lituraterra. In: Lacan, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar. pp.15-28.
- Lajonquière, L.; Scagliola, R. (1998). Conversando sobre Bonneuil. Entrevistas com Maud Mannoni, Marie-José Richer-Lérès e Lito Benvenuti. *Estilos da Clínica*, 3(4), 20-40.
- Lao Tse .Tao Te Ching o livro do Caminho e da Sabedoria.Lisboa: Editorial Presença. 2010.
- Laurent, É. (1999). O analista cidadão. In: *Curinga*. n. 31. Belo Horizonte: EBP-MG. pp. 7-13
- Laurent, É. (2007). Intervención de Éric Laurent. In: Laurent, É. Brodsky, G. *Coloquio-seminario sobre el seminario 23 de J.Lacan el sinthome*. Buenos Aires: Grama Ediciones. Pp.87-94.
- Laurent, É. (2020). A interpretação: da verdade ao acontecimento. *Revista Curinga*, n. 50. Belo Horizonte, EBP-MG, jul./dez.
- Leminski, P. (1997) *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Unicamp.
- Lysy, A. (2021). Acontecimento de corpo e final de análise. In: *Boletim Ecos n.1*. Belo Horizonte: 25ª Jornada da EBP-MG. Disponível em: <https://www.jornadaebpmg.com.br/2021/acontecimento-de-corpo-e-final-de-analise/>. Acesso em 01 de setembro de 2023.
- Maranhão, B; Rocha, G. (2020). Da fala ao canto e ao invés: lalíngua e o real do inconsciente. *Reverso*, 42(80), 91-100.
- Marques, A. M. (2009). A vida submarina. Belo Horizonte: Scriptum.
- Mattos, S. (2023). O poder do lodo. Comunicação apresentada na Atividade preparatória para o XI ENAPOL : O lodo e o início de uma análise, em 24 de abril de 2023 na EBP-MG.
- Miller, J. (2007). Apresentação - Judith Miller nos diz o que é o CIEN. CIEN Digital, n.2. EBP.
- Miller, J; Matet, J.-D. (2007). Apresentação. In: ACF. *Pertinências da psicanálise aplicada*. Rio de Janeiro: Forense universitária.
- Miller, J.-A. (2003). A invenção psicótica. *Opção Lacaniana Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*. São Paulo: Eolia, pp. 6-16.

- Miller, J.-A. (2009). *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Miller, J.-A. (2010a). Los usos del lapso. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (2010b). A salvação pelos dejetos. *Revista Correio - Revista da Escola Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, n.67, dez. 2010, p.19-26.
- Miller, J.-A. (2011). O ser, é o desejo. *Lição de 11 de maio de 2011 do curso de Jacques-Alain Miller O Ser e o Um* (inédito). Disponível em:
<https://congresoamp2020.com/pt/articulos.php?sec=el-tema&sub=textos-de-orientacion&file=el-tema/textos-de-orientacion/el-ser-es-el-deseo.html>
- Miller, J.-A. (2016). *Un esfuerzo de poesía*. Buenos Aires : Paidós.
- Miller, J.-A. (2017). Psicanálise pura, psicanálise aplicada e psicoterapia. In: *Opção lacaniana online* ;8(22), mar.2017. Pp. 1-47.
- Miranda, A. (2019). Pensar e poetar o (in)útil: Heidegger e Manoel de Barros. *Síntese*, Belo Horizonte, v.46, n.145, pp. 301-329.
- Morel, G. (2009). Symptôme, sublimation, sexuation: les prolongements du symptôme. *Psicologia & Sociedade*, v.21; Edição especial. 57-65.
- Naveau, P.(2017). *O que do encontro se escreve: estudos lacanianos*. Belo Horizonte: EBP Editora.
- Padovan, C.; Darriba, V. (2016). A noção de psicanálise aplicada nos primeiros anos do movimento psicanalítico . *Psicologia USP*, 27(1), 104-114.
- Pedrosa, M. (1980/2009). Sobre o Museu de Imagens do Inconsciente. In: Mello, L. C. (org). Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.pp.176-183.
- Porge, É. (2013). O inapaneável objeto do savoir-faire na análise. In: *Revista Estudos de psicanálise*. Belo Horizonte, n. 40. Dezembro de 2013. Pp. 49-62.
- Porge, É. (2019). *A sublimação, uma erótica para a psicanálise*. São Paulo: Aller.
- Pucheu, A. (2021). *Espantografias: entre poesia, filosofia e política*. Brasília: C14 | Casa de edição.
- Rancière, J. (2009). *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34.
- Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Del Cifrado.
- Regnault, F. (2001). *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Regnault, F. (2004). Ex Nihilo. In: Iannini, G; Rocha, G.; Pinto, J.; Safatle, V.. *O tempo, o objeto e o avesso – ensaios de filosofia e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica.

- Rinaldi, D. (1996). *Ética da diferença: um debate entre psicanálise e antropologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Jorge Zahar Ed.
- Rivera, T. (2005a). *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rivera, T. (2005b). Gesto analítico, ato criador: Duchamp com Lacan. *Pulsional revista de psicanálise*, v. 18, n. 184, São Paulo. Pp. 65-73.
- Rivera, T. (2007a). O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro. Vol.19, n.1. 2007. pp. 13-24.
- Rivera, T. (2007b). Ensaio sobre a sublimação. *Revista Discurso*. São Paulo, USP, n.36, 2007.
- Rocha, G. M. (2010). O estético e o ético na psicanálise: Freud, o sublime e a sublimação. Tese de Doutorado. São Paulo: USP.
- Rouillon, J-P. (2022). De l'atelier à la création. *Courtil en lignes*, n.27, déc.2022.
- Silveira, N.; Gullar, F. (1996/2009). Uma psiquiatra rebelde. In: Mello, L. C. (org). Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. pp. 10-33.
- Silveira, N. (1976/2009). Nise da Silveira, Antonin Artaud e Carl Gustav Jung. In: Mello, L. C. (org). Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. pp. 42-75.
- Silveira, N.; Leão, L. (1977/2009). Não esqueça o escafandro. In: Mello, L. C. (org). Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. pp. 128-149
- Silveira, N. (1987/2009). O mundo contemporâneo é impaciente. In: Mello, L. C. (org). Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. pp. 86-105.
- Silveira, N. (1991/2009) . Do caralampismo à emoção de lidar. In: Mello, L. C. (org). Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. pp. 112-127.
- Sousa, E. (2015). Posfácio: Faróis e enigmas – arte e Psicanálise à luz de Sigmund Freud. In: Freud, S. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Pp. 317-331.
- Stanska, Z. (2023). The Mysterious Street from Edvard Munch's The Scream. *Daily Art Magazine*. Disponível em: <https://www.dailyartmagazine.com/the-mysterious-road-of-the-scream-by-edvard-munch/>. Acesso em 06 de agosto de 2023.
- Stevens, A (2021). A instituição a partir da lógica feminina. In: Greco, M. (org). *Do infinito de fora ao ínfimo de dentro: Psicanálise e prática institucional*. Belo Horizonte: AIC- Agência de Iniciativas Cidadãs.
- Stevens, A. (1995). Le courtil, un choix. *Mental*, nº1, junho 1995.
- Tanizaki, J. (2017). *Em louvor da sombra*. São Paulo: Penguin-Companhia.
- Tarrab, M. (2021). O ato analítico, ler e escrever. In: Boletim Travessias. São Paulo: EBP-SP. Disponível em: <https://ebp.org.br/sp/o-ato-analitico-ler-e-escrever/>. Acesso em 01 de setembro de 2023.

- Teixeira, A. (2005). Da soberania do inútil. *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 111, Jun/2005, pp. 91-103. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2005000100007> . Acesso em 01 de setembro de 2023.
- Teixeira, A. (2022). A aura da gambiarra. *Revista Derivas Analíticas*. Edição 17, julho de 2022. Disponível em: <http://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/aura-da-gambiarra>. Acesso em 01 de setembro de 2023.
- Viana, O. (2021). Instituição, intervenção, invenção. In: Greco, M. (org). *Desembola na Ideia: Arte e psicanálise implicadas na vulnerabilidade juvenil*. Belo Horizonte: AIC – Agência de Iniciativas Cidadãs.
- Viana, O. (2021). o que fazer com o risco. In: *Desembola na Ideia: Arte e psicanálise implicadas na vulnerabilidade juvenil*. Belo Horizonte: AIC – Agência de Iniciativas Cidadãs.
- Viana, O. (2022). Em louvor da sombra, de Junichiro Tanizaki. *Revista Derivas Analíticas*. Edição 18, dezembro de 2022. Disponível em: <http://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/louvor-sombra/>. Acesso em 01 de setembro de 2023.
- Vidigal, L.H. (2018). *O que Lacan inventou*. Belo Horizonte:EBP.
- Vilela, Y; Iannini, G. (2012). Prefácio à edição brasileira. In: Aubert, J.; Cheng, F.; Milner, J.-C.; Regnault, F.; Wajcman, G. *Lacan, o escrito, a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Vinciguerra, R.-P. (2012). Prefácio. In: Aubert, J.; Cheng, F.; Milner, J.-C.; Regnault, F.; Wajcman, G. *Lacan, o escrito, a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. Pp. 23-32.
- Wajcman, G. (2012). A arte, a psicanálise, o século. In: Aubert, J.; Cheng, F.; Milner, J.-C.; Regnault, F.; Wajcman, G. *Lacan, o escrito, a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. pp. 53-80.
- Zenoni, A. (2020). Da supervisão como reunião clínica. In: Mendes, A.; Vorcaro, A. (org). *A construção do caso clínico, o efeito-equipe e a prática de vários*. pp.47-56.