

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

**PÂMELLA FERNANDES FREITAS**

**UMA MULHER E O OLHAR EM ATO:  
o que a arte desnuda do *não-todo* do corpo**

Belo Horizonte

2018

**PÂMELLA FERNANDES FREITAS**

**UMA MULHER E O OLHAR EM ATO:  
o que a arte desnuda do *não-todo* do corpo**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Estudos Psicanalíticos

Linha de pesquisa: Conceitos Fundamentais em Psicanálise

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Massara Rocha

Co-orientador: Prof. Dr. Jeferson Machado Pinto

Belo Horizonte

2018

150	Freitas, Pâmella Fernandes
F866m	Uma mulher e o olhar em ato [manuscrito] : o que a arte desnuda do não-todo do corpo / Pâmella Fernandes Freitas.
2018	- 2018. 133 f. : il. Orientador: Guilherme Massara Rocha. Coorientador: Jeferson Machado Pinto.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia
	1. Psicologia – Teses. 2. Mulheres - Teses. 3. Aquiescencia (Psicologia) - Teses. I .Rocha, Guilherme Massara . II.Pinto, Jeferson Machado . III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



## FOLHA DE APROVAÇÃO

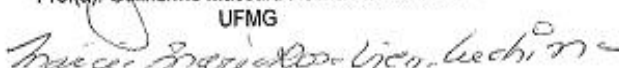
**UMA MULHER E O OLHAR EM ATO: o que a arte desnuda do não-todo do corpo.**


**PÂMELLA FERNANDES FREITAS**

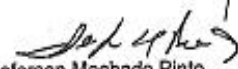
Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em PSICOLOGIA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em PSICOLOGIA, área de concentração ESTUDOS PSICANALÍTICOS, linha de pesquisa Conceitos Fund. Psicanálise Invest. Campo Clínico e Cultural.

Aprovada em 26 de fevereiro de 2018, pela banca constituída pelos membros:

  
Prof(a). Guilherme Massara Rocha - Orientador  
UFMG

  
Prof(a). Marcia Maria Rosa Vieira Luchina  
UFMG

  
Prof(a). Edson Luiz André de Sousa  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

  
Prof(a). Jeferson Machado Pinto  
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 2018.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor e orientador Guilherme Massara, pela arte. Por ter me oferecido a tela e os pincéis necessários para que esta pesquisa se concretizasse. Por ter confiado no que decidi pintar, mesmo quando nem eu mesma pude. Por ter me ensinado e autorizado a fazer poesia em sala de aula.

Ao querido Jef, por ter sido presença de imenso amor e gentileza neste percurso. Por cada conversa enriquecedora e leitura atenta. Foi uma honra o ter por perto no fazer desta escrita, a construindo junto comigo. Obrigada por ter me presenteado com a felicidade de aprender com você e de tê-lo como co-orientador.

À Márcia Rosa, pelo interesse e leitura entusiasmada diante deste trabalho. Mais, ainda, por ser inspiração para uma escrita atenta no uso dos conceitos.

Ao Edson Luiz, por ter prontamente aceitado o convite à leitura deste trabalho.

Ao Jésus Santiago, que com toda a sua paixão incentiva a nos encantarmos cada vez mais com a Psicanálise.

Às queridas Ethel Braga, Monica Piloni e Kelly Crifer por terem me emprestado suas artes, seus segredos e suas verdades. Devo à vocês a alegria deste trabalho. As aplaudo de pé.

Ao Gilson Iannini, por ter me advertido de que havia algo “a ver”.

À Mônica Campos, pela preciosa amizade e incentivo. Por ter me apresentado um tigre em um papel e sua interpretação e, com isso, ter começado a me tornar psicanalista. Por me amparar nesse lugar ainda hoje.

À Niuza, pelo português e pelo francês, posto que é preciso saber dizer dos afetos em várias línguas.

Ao Dênis e à Clara, pelas traduções.

À Priscila, pela generosidade da revisão das normas.

À Gesianni, por ter me ensinado e incentivado tanto! Que nossa parceria permaneça!

Aos queridos colegas de Mestrado, por terem dividido comigo e amenizado o tempo de escrever. Ao Lucas, pelos filmes e modos de fazer com a tecnologia.

Às flores Ciça e Isa, pela amizade que tornou este percurso mais fácil e cheio de vida. Obrigada!

À Denise, pela pareceria e pelos ensinamentos que me tornam cada vez mais livre.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, pela possibilidade desta escrita.

Agradeço à minha mãe, por ter destinado a mim um olhar que mirava vida e saber.

Ao meu pai, por ter me indicado que, para além do que se vê, há sempre um invisível.

À ambos, por terem sempre me olhado com amor e por terem construído um lugar onde pude inventar saberes e fazeres de mim mesma.

À Samantha e ao Douglas, por todo o tempo em que compartilhamos aquilo que temos de mais precioso. Admiro muito do que vejo em vocês.

À vovó Ana, por me ensinar com tanta graça e força sobre como *ser mulher*.

Aos amigos queridos e familiares, que suportaram minha ausência ao mesmo tempo em que me impulsionaram a continuar nesta caminhada. Amo vocês!

Ao Henri Kaufmanner, pela escuta que permitiu que eu me aproximasse da gruta escura de mim mesma, sem recuar.

*Creio que nunca inventei um caminho de pensamento, mas que ele sempre me foi dado por outrem. Tudo o que fiz foi apoderar-me dele com paixão para meu próprio trabalho de esclarecimento (VB: 32[19]). (Carvalho, 2002, p.23).*

## RESUMO

FREITAS, P. F. **UMA MULHER E O OLHAR EM ATO: o que a arte desnuda do *não-todo do corpo***. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

Na medida em que uma mulher é postulada, pela Psicanálise, como mais “próxima” do Real, esta pesquisa buscou averiguar o que uma mulher, ao se oferecer ao olhar, evidencia do *não-todo* de seu corpo. O objetivo desta pesquisa, portanto, é contribuir no avanço teórico da Psicanálise no que tange à constituição de um sujeito, de uma mulher, de um corpo e no esclarecimento acerca da noção de *não-todo*.

A partir da análise das obras e dos relatos de duas artistas - Ethel Braga, performista, e Monica Piloni, artista plástica - o que se elucidou é que dizer da noção lógica do *não-todo* é dizer de algo *incógnito*, *obscuro* e *enigmático* que concerne não só às mulheres, mas a todo e qualquer sujeito. É dizer de uma falta, de um vazio sobre o qual todos os corpos orbitam: o Real.

A partir da investigação construída no percurso deste trabalho, a pergunta freudiana “O que quer uma mulher?” transformou-se em “O que quer um sujeito?” e uma possível resposta foi apontada: o que quer um sujeito é um acesso, um vislumbre, um olhar sobre o Real que se apresenta como algo *obscuro* instalado no corpo. Na tentativa de esclarecer sobre esse *obscuro*, foi investigado como identificá-lo e como lhe dar visibilidade. É nesse ponto que a arte tem muito a dizer, na medida em que produz, em ato, a imaginarização de um alcance a um corpo *todo*.

Por uma interpretação psicanalítica, três atos foram abordados nesta pesquisa: 1) a constituição do sujeito, de seu corpo, em três dimensões; 2) a importância do olhar tanto na constituição de um corpo que os sujeitos creem que possuem, como também do olhar sustentado pela função de ser objeto *a*, quer dizer, aquilo que poderia obturar a falta, atribuir (ou identificar) algo no lugar da dimensão Real que permanece inacessível; e, por fim, 3) uma indicação do ato necessário para que um sujeito rompa com a angústia de ser e ter um corpo *não-todo*: o assentimento. Ao final desta investigação, o que foi possível indicar, a partir daquilo que a arte desnuda ao olhar de seu observador, é que a dimensão Real do corpo se mantém como aquilo que *não cessa de não se inscrever* e, por isso, não é exposto, de fato, ao olhar.

Palavras-chave: *incógnito*, *não-todo*, olhar, corpo, assentimento.



## ABSTRACT

FREITAS, P. F. **A WOMAN AND THE GAZE IN ACT: what art strips of the *not-all* of the body.** Dissertation (Master degree), Graduate Program in Psychology, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

To the extent that a woman is postulated by psychoanalysis as being "closer" to the Real, this research sought to ascertain what a woman, when offering herself to be looked at, reveals of the *not-all* of her body. The purpose of this research, therefore, is to contribute to the theoretical advance of psychoanalysis in regard to the constitution of a subject, of a woman, of a body and to enlighten the notion of the *not-all*.

From the analysis of the works and reports of two artists - Ethel Braga, a performer, and Monica Piloni, a fine artist - it has been elucidated that to discuss the logical notion of the *not-all* is to say something *incognito*, *obscure* and *enigmatic* that concerns, not only women, but every subject. It's to say something of an absence, of an emptiness, in which all bodies orbit: the Real.

After the research drawn in the course of this work, the Freudian question "What does a woman want?" became "What does a subject want?" and a possible answer was pointed out: what a subject wants is an access, a glimpse, a gaze at the Real that presents itself as something *obscure* installed in the body. In an attempt to clarify this *obscure*, it was investigated how to identify it and how to give it visibility. It's in this moment that art has much to say, in so far as it produces, in act, the imagining of a reach to a *whole* body.

By a psychoanalytic interpretation, three acts were addressed in this research: 1) the constitution of the subject, of his body, in three dimensions; 2) the importance of the gaze, both in the constitution of a body that the subject believed it possess, and also from the gaze sustained by the function of being object *a*, that is, what could fill the absence, attribute (or identify) something in the place of the Real dimension that remains inaccessible; and, finally, 3) an indication of the act necessary for the subject to rupture from the anguish of being and having a *not-all* body: the assent. By the end of this investigation, it was possible to indicate, from what art strips to the eye of it's observer, that the Real dimension of the body remains as that which *does not cease to not subscribe* and therefore is not exposed, in fact, to the gaze.

Keywords: *incognito*, *not-all*, gaze, body, assent.

## RÉSUMÉ

FREITAS, P. F. **UNE FEMME ET LE REGARD EN ACTE: ce que l'art dénuide du non-tout du corps.** Thèse (MA), Programme d'Études Supérieures en Psychologie, Faculté de Philosophie et Sciences Humaines, Université Fédérale de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

Dans la mesure où une femme est considérée par la psychanalyse comme plus « proche » du réel, cette recherche a aspiré d'enquêter sur ce qu'une femme, en s'offrant au regard, éprouve du *non-tout* de son corps. Le but de cette recherche est donc de contribuer à l'avance théorique de la psychanalyse concernant la constitution d'un sujet, d'une femme, d'un corps et un éclaircissement de la notion du *non-tout*.

D'après l'analyse des œuvres et des rapports de deux artistes - Ethel Braga, performeuse, et Monica Piloni, artiste plasticien – ce qui a été élucidé est que parler de la notion logique du *non-tout* est parler de quelque chose d'incognito, d'obscur et énigmatique, non seulement aux femmes mais à tout n'importe quel sujet. C'est parler d'un manque, d'un trou sur laquelle tous les corps en orbite autour: le Réel.

D'après l'enquête construite sur le cours de ce travail, la question freudienne « Qu'est-ce qu'une femme veut ? » s'est transformée en « Qu'est-ce qu'un sujet veut? » et une réponse possible a été indiquée : ce qu'un sujet veut est un accès, un aperçu, un regard sur le réel qui est présenté comme quelque chose d'obscur installé dans son corps. Pour tenter de clarifier cet obscur, on a enquêté comment l'identifier et comment lui donner une visibilité. C'est à ce point que l'art a beaucoup à parler, en ce sens qu'elle produit dans l'acte, l'Imaginarisation d'un but à un corps *tout*.

Pour une interprétation psychanalytique, trois actes ont été abordés dans cette étude: 1) la constitution du sujet, son corps en trois dimensions; 2) l'importance du regard à la fois dans la constitution d'un corps que les sujets croient posséder, mais aussi du regard soutenue par la fonction d'être l'objet *a*, qui est, ce qui comblerait le manque, attribuer (ou identifier) quelque chose en place de la dimension Réel qui reste inaccessible; et enfin, 3) une indication de l'acte nécessaire pour qu'un sujet puisse rompre l'angoisse d'être et d'avoir un corps *non-tout*: l'assentiment. A la fin de cette recherche, il a été possible d'indiquer, à partir de ce que l'art dénuide sous le regard de son observateur, est que la taille Réelle du corps reste comme ce qui ne cesse pas de s'inscrire et à cause de ça, n'est donc pas exposé, en fait, au regard.

Mots-clés: incognito, *non-tout*, regard, corps, assentiment.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	<i>Continuum</i> : a incidência do olhar.....	27
Figura 2 –	<i>Continuum</i> : a incidência de palavras.....	28
Figura 3 –	Corpo em três dimensões.....	28
Figura 4	Figura circular: o sujeito/corpo.....	33
Figura 5 –	Esquema óptico.....	36
Figura 6 –	Lado esquerdo do esquema óptico.....	36
Figura 7 –	Signo, significante e significado na teoria linguística finalista.....	41
Figura 8 –	Esquema: o corpo pela incidência do Outro.....	59
Figura 9 –	Flores flutuando no esquema óptico.....	66
Figura 10 –	Quadro: a imagem e o pequeno <i>a</i> no esquema óptico.....	84
Figura 11 -	Esquema simplificado.....	85
Figura 12 –	O pequeno <i>a</i> no corpo.....	87
Figura 13 -	O olhar do Outro.....	88
Foto 1 –	<i>For what reason would you want my soul on your bed?</i> (E por que haverias de querer minha alma na sua cama?).....	72
Foto 2 -	<i>Would you want my soul?</i> (Haverias de querer minha alma?).....	73
Foto 3 –	<i>Because there is no soul on my bed?</i> (Porque na minha cama não há alma alguma?).....	74
Foto 4 –	<i>What if there is no soul?</i> (E se não houver mais alma?).....	75
Foto 5 –	<i>On your bed or in my soul?</i> (Na tua cama ou na minha alma?).....	76
Foto 6 –	<i>And I ask myself: why?</i> (E eu pergunto: por quê?).....	77
Foto 7 –	<i>My soul on the bed</i> (Minha alma sob a cama).....	78
Foto 8 -	<i>Portraits</i> (Retratos).....	97

## LISTA DE SÍMBOLOS

- A** Notação lacaniana para indicar a falta inerente ao Outro (registro Simbólico), bem como para escrever sobre os sujeitos mulheres, indicando que estes têm uma relação “dupla” com o Simbólico - quer dizer, com a dimensão significante, fálica - deste e também com a sua impossibilidade de dizer sobre *tudo*.
- \$** Notação lacaniana para representar o sujeito da psicanálise.
- φ** Falo.
- S(A)** Notação lacaniana que representa um suposto sujeito, apartado da falta do Outro. Representa ainda o Outro barrado, o Outro que inclui um significante que falta.
- φ** *Menos phi*, símbolo lacaniano para indicar a falta do significante.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
1.1. A verdade que a arte faz ver.....	14
1.2. O porquê da arte.....	17
1.3. O percurso, em atos.....	20
2. O PRIMEIRO ATO.....	25
2.1. Sobre um tempo anterior, sem obra, sem reflexo.....	26
2.2. A primeira dimensão: um corpo e sua imagem.....	29
( <i>O sujeito freudiano</i> ).....	29
( <i>O eu corporal</i> ).....	30
2.2.1. O Estádio do Espelho – O olhar do Outro.....	31
2.3. A dimensão simbólica do corpo.....	37
2.3.1. A matriz simbólica.....	40
2.4. Um estranho no corpo: a dimensão outra, Real.....	47
( <i>A arte da sublimação</i> ).....	52
3. ENTREATO.....	55
3.1. A castração e suas consequências.....	55
3.2. À Mulher.....	61
( <i>O corpo feio de Real</i> ).....	63
( <i>A versus S(A) e os destinos do não-todo</i> ).....	64
4. O SEGUNDO ATO.....	69
4.1. Um corpo outro ( <i>a ser visto?</i> ).....	71
4.1.1. O objeto ( <i>a</i> )galma.....	84
( <i>Sobre o desejo de ser olhada</i> ).....	87
4.2. O desejo de ser visto e seus destinos.....	89
5. O TERCEIRO ATO.....	96
5.1. Sobre a obra.....	98
5.1.1. O feminino.....	99

<i>(A máscara)</i> .....	103
<i>(A carne, a Coisa)</i> .....	104
<i>(Sobre o que não sublima)</i> .....	106
5.2.O que a arte faz ver: um corpo constituído a partir do vazio.....	107
5.3.O ato necessário para um saber-fazer-se: assentir.....	109
<i>(Assentir ao feminino, S(A))</i> .....	111
6. CONSIDERAÇÕES FINIAIS.....	116
<i>(Migalhas clínicas)</i> .....	119
ANEXO 1 – Freitas e Rocha. (2017). Uma mulher líquida. Inédito.....	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127

## 1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa foi inaugurada a partir da pergunta freudiana: “o que quer uma mulher?”. Esses sujeitos – as mulheres históricas - apresentaram-se para Freud como um enigma, como se guardassem em si algo de um impossível de saber. Esses sujeitos, estandarte de corpos sobre os quais o saber científico-médico parecia não fazer completa incidência, foram taxados pelo pai da Psicanálise como portadores de um *continente obscuro*, de uma *área surda* que não cedia nem mesmo à associação livre da proposta psicanalítica.

Diante desse *obscuro*, Freud notou-se, em alguma medida, incapaz de responder aos seus questionamentos sobre uma mulher, sua sexualidade e seu corpo. Contudo não sem indicar acerca do que deveria, ainda, ser feito: “Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, *ou consultem os poetas*, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes” (Freud, 1933[1932]b/1996, p. 134, *destaques nossos*).

Nesse intento, foi indagado às artistas Ethel Braga e Monica Piloni acerca do que elas “querem fazer” com suas artes. Duas artistas, mulheres, que para além de poetas que se limitam ao uso das palavras, fazem poesia com seus corpos, em suas performances, em suas esculturas extraídas de si mesmas. Tratar-se-á aqui de três exposições, dessas duas artistas, suscitando sobre elas a pergunta de Freud ao mesmo tempo em que pretender-se-á construir respostas e desdobramentos para a mesma.

### 1.1.A verdade que a arte faz ver

Ao expor algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz, as obras dessas duas artistas despertam um olhar, ao fazer outro decair. Um vislumbre provocado, quase agressivo, de algo desses corpos que se expõem. Nas obras de Monica Piloni, uma afronta. Uma ameaça. Quase impossível dizer o que a obra de seu corpo causa nos outros corpos, naqueles que se colocam como observadores de sua arte. Mudez. Talvez seja esse o primeiro atravessamento que Piloni suscita. Mudez seguida de angústia, ainda muda. Um reviramento de seu corpo, em sua obra, que incide e provoca o mesmo reviramento no espectador. Horror. Olhos que também se reviram depois de alguns rápidos instantes contemplando a obra. Outros olhos se mantêm ali fixos, paralisados, como que se buscassem um caminho, um fio, uma possibilidade de serem recapturados para dentro ou para fora do vazio que suas obras-corpo escancaram e provocam.

Depois de observar por algum tempo as obras dessa artista, esta pesquisa constatou que há, de fato, uma relação entre as artes aqui incluídas e o que a teoria visa tratar acerca das questões inconscientes. As obras de Piloni parecem guardar em si algo de *Dora* (Freud, 1905[1901]/1996), algo de *Irma* (Freud, 1895[1900]/1996). De *Dora*, uma caixa de joias, a mesma que devia ser salva, preservada de uma casa, de um corpo, em chamas. De *Irma*, a garganta. Se a caixa de joias de *Dora* em algum momento foi interpretada por Freud como metáfora de seu órgão genital, o mesmo foi feito acerca da garganta de *Irma*. Duas mulheres que, em sonho, evidenciaram algo de seus corpos, de seus órgãos genitais que, para Freud, não tinham inscrição nenhuma no inconsciente e que, por isso mesmo, ao se constituírem como enigma encarnado no corpo, causavam um horror *de Medusa* em quem as via. Inclusive nele próprio, que recuou diante da garganta de *Irma*, diante do

surgimento da imagem aterradora, angustiante, [d]esta verdadeira cabeça de Medusa, na revelação deste algo de inominável propriamente falando, o fundo desta garganta, cuja forma complexa, insituável, faz dela tanto o objeto primitivo por excelência, o abismo do órgão feminino, de onde sai toda vida, quanto o vórtice da boca, onde tudo é tragado, como ainda a imagem da morte onde tudo vem-se acabar, [...]. Tá, pois, aparecimento angustiante de uma imagem que resume o que podemos chamar de *revelação do real naquilo que tem de menos penetrável, do real sem nenhuma mediação possível, do real derradeiro, do objeto essencial que não é mais um objeto, porém este algo diante do que todas as palavras estacam e todas as categorias fracassam, o objeto de angústia por excelência.* (Lacan, 1954-1955/1985, pp.208-9, destaques nossos).

Em uma obra de Piloni, anterior às aqui tratadas, nomeada *IdEgoSuperego* (2011)<sup>1</sup>, o que a escultura, feita de bronze polido em três formas de um autorretrato de corpos em contorção, tenta fazer ver – através dessas “três formas individuais [que se encaixam] perfeitamente uma na outra, com o rosto de uma encarando a vagina da outra, simétricas e contínuas” (Piloni, Monica, comunicação pessoal, 27 de setembro, 2017) – parece ser o fato de que a uma mulher é possível, em alguma medida, vislumbrar essa vagina, esse continente obscuro, sem se ver tão atravessada e repelida pela angústia ou pelo horror dessa visão. Visão essa que como esclarece Lacan não se trata exatamente da vagina, enquanto órgão sexual – ou de uma garganta infeccionada -, mas sim do que um corpo guarda de Real, daquilo que tem de menos penetrável pelas palavras e pela imagem.

Nesse circuito sobre o corpo, no percurso desta pesquisa, uma outra pergunta se fez: por que dizer de corpos de mulheres? Essa dimensão de algo que não tem inscrição inconsciente, o

---

<sup>1</sup> Fotografia da escultura disponível no site acervo da artista < <http://monicapiloni.com/ID-EGO>>.



enigma, a castração, o Real, só se evidenciam aí? Qual a natureza do enigma, do vazio? O que foi vislumbrado pela Psicanálise e que é materializado no corpo da mulher? A hipótese colocada aqui – amparada pela distinção que Lacan (1972-1973/1985) faz entre sujeitos que se posicionam como homens e mulheres na partilha dos sexos - é que tal enigma não diz, definitivamente, sobre a mulher, mas se presentifica de maneira mais intensa, ou próxima, em seu corpo, o tornando uma espécie de guardião dos segredos de todo aquele que se constitui enquanto sujeito. É nesse sentido, tal como salienta Jésus Santiago, que “no horizonte das formulações clínicas, diversas e complexas, sobre a diferença sexual, assume-se uma concepção do corpo que se situa para além das oposições entre homem e mulher, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade” (Santiago, comunicação oral, 2017).

Monica e Ethel forjam, via sublimação, um alcance – imaginário - à essa dimensão Real de todos os corpos e convocam um olhar sobre o vazio que produzem aí. Monica escancara a dimensão desprovida de imagem sobre a qual não temos nada a dizer, tal como a própria artista, que ao ser questionada sobre o sentido de suas obras, admite: “Que constrangedor confessar isso, mas não faço ideia do que eu estava falando. [...] Não lembro o que eu quis dizer.” (Piloni, Monica, comunicação pessoal, 29 de janeiro, 2017). Em alguma medida, o que ambas as artistas parecem indicar é que para que se forje algo no lugar de um enigma do corpo é preciso que este, que se faz de fôrma para a escultura – o corpo da própria artista – se desnude de suas vestes simbólicas, de suas dimensões de saber, imaginárias e significantes, como se essas escamoteassem o vazio que se pretende alcançar. Como? É Ethel quem desmistifica.

O que se vê ali, na performance na qual essa artista torna visto seu corpo, parece ser uma tentativa de Ethel de atravessar o questionamento freudiano. O que quer uma mulher? O que quer um sujeito? Ethel responde em uma enxurrada: um acesso a algo do corpo que seja dela e não do Outro. Algo do corpo que não tenha palavras e que não tenha a imagem que essas palavras constituíram. Se, como adverte Lacan, as dimensões de Simbólico e Imaginário do corpo organizam-se como escudo que veda o acesso à dimensão Real, o que Ethel faz - como se tivesse sido advertida pela Psicanálise – é tentar fazer escoar esses dois anteparos. Tentar fazer escorrer de seu corpo o líquido das palavras que o fizeram. Se lavar. Purificar. Talvez assim consiga algum vislumbre do que havia escamoteado por detrás. Ethel se desveste, lava, purifica, escoar. Se desfaz do simbólico que a faz em corpo, em imagem de corpo. Piloni nos mostra o que, supostamente – ao menos em sua fantasia -, há aí, detrás: vazio.

## 1.2. O porquê da arte

“*Os doutores da alma pretendem ter descoberto os segredos que eles roubam dos poetas*” (Carvalho, 2002, p. 28, *destaques nossos*). Não se trata disso o que a Psicanálise fez por todo o seu percurso constitutivo? Tanto Freud como Lacan se voltaram à arte e arrancaram daí, talvez, suas principais construções teóricas, tomando o artista como alguém que se adianta à Psicanálise, na medida em que esse parece “fornecer coordenadas acerca da relação do desejo às leis” (Iannini, 2017, p.29); ou como uma maneira de “ilustra[r] conceitos e/ou areja[r] a argumentação às vezes demasiado árida” (Iannini, 2017, p.29) da Psicanálise. “Só isso já seria suficiente para demonstrar a importância prática que Freud conferia à arte e à autoridade dos artistas” (Iannini, 2017, p.29).

Como lembra Guilherme Massara Rocha (2010), Freud “foi um pesquisador que, de forma patente e inequívoca, supôs no trabalho dos artistas a *produção de uma verdade* cujo teor lhe interessava de maneira decisiva” (Rocha, 2010, p.31, *destaques nossos*). Rocha indica ainda as inúmeras passagens da obra freudiana que sustentam essa ideia e destaca a correspondência do psicanalista alemão com o escritor Arthur Schnitzler, em 1917, na qual Freud teria dito ao conterrâneo que “as descobertas que ele laboriosamente realizava com o trabalho analítico lhe eram confirmadas, de forma surpreendentemente análoga” (Rocha, 2010, p.31) pela literatura assinada pelo colega.

Embora se saiba, a priori, que a pergunta colocada, “O que quer uma mulher?”, assentou-se sobre uma impossibilidade de ser respondida, seguir-se-á aqui o caminho indicado pelas artes, no intento de, se não atingir de fato, ao menos vislumbrar os contornos de uma suposta verdade nessa seara entre o sujeito do inconsciente e a obra. Salienta-se que a presente pesquisa não irá se configurar como uma análise do inconsciente *dos* artistas, nem como uma exigência de extrair destes um conhecimento acerca das leis psíquicas. O que se propõe neste trabalho, a partir da análise das obras e do “fazer artístico” de duas mulheres, é extrair indicações de quais os elementos que tangenciam o *continente obscuro*, em um movimento de, se não responder a pergunta freudiana, ao menos fazer a Psicanálise avançar no trato da questão. Quer dizer, o que pretende-se aqui, tal como indicado por Freud, é roubar os segredos descobertos pelos artistas sobre os *corpos femininos* naquilo que eles guardam de enigmático.

Leonardo da Vinci, Michelangelo, Goethe, Jensen, Dostoiévski, Lol. V. Stein, Edgar Allan Poe, Joyce. Soma-se aqui portanto, pretensiosamente, Ethel Braga e Monica Piloni na medida em que estas duas artistas parecem oferecer indícios acerca do enigma de seus corpos

e daquilo que a teoria psicanalítica tentou (não) tratar, inicialmente, como um *continente obscuro* e que, mais adiante, em Lacan, cerceou-se pelo nome de Real e que aqui escrever-se-á pelos seus sinônimos de incógnito e vazio.

O pano de fundo é sempre o modo como os saberes lidam com o vazio. *O vazio aqui é tomado como a impossibilidade de encontrar uma representação simbólica ou pictórica que dê conta da radical singularidade dos desejos inconscientes.* Diante do vazio deixado pela impossibilidade de dar sentido à frustração do desejo [...] a arte, principalmente certa vertente da arte contemporânea, seria então figura de certo excesso de real – que desnuda a precariedade do simbólico – espécie de ruína, de catástrofe das imagens da reconciliação. (Iannini, 2017, pp.29-30, *destaques nossos*).

Entre as letras e formas, figuras e movimentos da arte há, portanto, uma convicção da Psicanálise de que as manobras engendradas no fazer artístico revelam, desmistificam, algo da experiência, da função de uma espécie de “verdade” de um vazio “localizado” no corpo ou de um desejo inconsciente mudo, visto “que as leis do inconsciente são incorporadas à atividade criativa do autor [*artista*]” (Rocha, 2010, p. 32).

Leonardo da Vinci, por exemplo, em 1501, introduziu o *non finito* e o *componimento inculto*, o inacabado e a falta de contornos na pintura, o esboço informe. A proposta de uma pintura desprovida de nitidez indicava uma abertura para um outro espaço, sem delimitações, indefinido. Surgiu assim a “técnica” do *sfumato*, como a

perda da representação, uma maneira de figurar nesse *non finito* o que não pode ser representado, a perda dos contornos, aquilo que escapa à visibilidade, que visa a reprodução, com nitidez, do que o olho vê – ele representa o que se é obrigado a esconder: a irrepresentabilidade do olhar que foge ao mundo das figuras do visível. (Quinet, 2002, p. 260).

Pelas técnicas da arte, portanto, em uma contravenção, algo da irrepresentabilidade, ou daquilo que se apresenta na seara do vazio, incógnito, se desnuda. Neste trabalho, as obras tanto de Ethel Braga quanto as de Monica Piloni vão aos poucos sendo classificadas exatamente neste campo do sublime que tenta dar conta de abordar e lançar luz sobre esse vazio que se esgueira nos corpos.

Ethel Corrêa Braga, nascida no Rio de Janeiro em 1989, atualmente vive em Barcelona. Seu trabalho se constrói entre os limites das artes vivas e da fotografia. Artes vivas essas que se inscrevem em seu próprio corpo que diante da câmera a torna, ao mesmo tempo, atriz e espectadora de seus segredos, de sua intimidade catártica. Se Freud instruiu aos curiosos do

feminino que indagassem a si mesmos e aos artistas, em Ethel vê-se o encontro desses dois lados, pois que, enquanto artista, o início de sua arte se deu, aos 12 anos, quando a mesma começou a registrar incontáveis fragmentos de sua vida pessoal. Ethel iniciou seus projetos de fotografia de maneira muito íntima: um olhar conhecido, o seu próprio, sobre o seu corpo. A artista diz que, nesse processo, a arte lhe “ensinou a desenvolver um olhar artístico, [o que a] colocou em contato com o inalcançável” (Braga, Ethel Corrêa, comunicação pessoal, 30 de agosto, 2017, destaques nossos). A obra tratada aqui, a performance em vídeo *La Primera Purificación* (2015)<sup>2</sup>, de alguma maneira parece indicar algo desse inalcançável que Ethel tenta expor ao olhar de seu espectador. Uma performance em que a artista tenta fazer o impossível: desfazer seu próprio corpo daquilo que o constitui: as palavras. Uma tentativa de fazer com que algo de si mesma, de seu enigma, a partir do escoamento desse simbólico, “apareça”.<sup>3</sup> (Braga, Ethel Corrêa, comunicação pessoal, 30 de agosto, 2017).

Monica Piloni é uma artista paranaense, nascida em Curitiba, que atualmente reside e mantém ateliê na cidade de São Paulo. A artista também usa seu próprio corpo como ferramenta para produzir suas esculturas, ao mesmo tempo em que para orientar o espectador a se questionar acerca dessa figura, a feminina. “Usa o cabelo como recurso para esconder, substituir e desorientar a lógica da construção da figura humana, como uma máscara que sobrepõe a identidade.” (Piloni, Monica, comunicação pessoal, 27 de setembro, 2017). A artista faz uso ainda de um recurso de espelhamento, um trabalho tridimensional, expondo um corpo em três. Se a Psicanálise lacaniana estabelece o corpo como sendo feito, exatamente, de três dimensões: Real, Simbólico e Imaginário, o que Piloni parece sugerir com a série de fotografias *No meu quarto* (2014)<sup>4</sup> e *Retratos* (2013)<sup>5</sup> é a sua tentativa de acessar – e oferecer acesso – à essa terceira dimensão, o Real, ao posicionar a mão e o seu olhar como que tocando uma espécie de vazio. Um autorretrato que desabafa: há um limite.<sup>6</sup> (Piloni, Monica, comunicação pessoal, 27 de setembro, 2017, destaques nossos).

---

<sup>2</sup> O vídeo da performance está disponível no CD-DVD juntado à esta Dissertação.

<sup>3</sup> Ethel é mestre em Fotografia Contemporânea e Projetos Pessoais pela EFTI – Madrid; Técnica em Atuação Teatral pela CEFAR – Palácio das Artes/Belo Horizonte; Pós-graduanda em Fotografia: Técnica, Linguagem e Mídia pela UNA, Belo Horizonte e Graduada em Comunicação Social pela UFMG, Belo Horizonte. Texto de apresentação da artista foi concedido pela mesma à esta pesquisa, em 30 de agosto de 2017.

<sup>4</sup> Fotografias das esculturas disponíveis nas páginas 70, 71, 72, 73, 74, 75 e 76.

<sup>5</sup> Fotografia disponível na página 95.

<sup>6</sup> Monica Piloni é graduada pela EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, PR. Texto de apresentação da artista foi concedido pela mesma à esta pesquisa, em 27 de setembro de 2017.

Ao questionar Ethel Braga e Monica Piloni acerca do querer que sustenta a produção de suas artes e sobre o que se apresenta como enigma de seus próprios corpos, o que de imediato as duas mulheres expuseram como resposta foi a confirmação de que há um inalcançável, vazio que se apresenta como um limite, *mas que tenta expor-se ao olhar*. A partir daí, esta pesquisa passou a configurar e organizar-se na direção, teórica, de fazer incidir um olhar sobre esse vazio, sobre o *continente obscuro* que Freud indica.

### 1.3. O percurso, em atos

No mesmo passo em que as artistas desvendaram em suas artes algo sobre o ser mulher, ser sujeito, sobre o corpo em sua dimensão de incógnito e acerca de um olhar que ambas parecem tentar atrair para suas obras, tentar-se-á fazer aqui a mesma operação, ainda que a partir do uso de termos, conceitos, noções, teorias. O que apresentar-se-á aqui é um movimento ininterrupto de recolher das artes os elementos indicadores de pontos da teoria que, em um arranjo, podem constituir-se em subsídio para novas maneiras de ler o enigma que as mulheres apresentaram à Freud e à Psicanálise.

Nesse intento, em um primeiro momento, nomeado **Primeiro Ato**, a performance *La Primera Purificación* (2015), de Ethel Braga, auxiliar-nos-á na compreensão de como um corpo se constitui. Retomaremos a noção de um corpo feito em três dimensões desmistificando acerca de como cada uma delas se compõe. Para tanto, far-se-á um percurso sobre o sujeito e sobre o *eu* freudiano, seguido pela construção que Lacan propõe acerca do estádio do espelho, destacando as dimensões imaginária e simbólica do corpo. O que se apresentará aqui é a proposição de que um sujeito crê que tem e é um corpo. Este feito das nomeações que recebeu do outro (Outro), bem como da imagem que essas palavras constituíram, na medida em que estas consolidam-se como balizas indispensáveis para que um sujeito ascenda a um reconhecimento de si mesmo, constituído em corpo.

Em outras palavras, o que abordar-se-á é o fato de que de um corpo, apesar de feito em três dimensões, um sujeito só tem acesso pacífico a duas delas: a simbólica e a imaginária. É como se de um corpo suposto *todo*, um sujeito só percebesse duas partes, aquelas que ele consegue ver e nomear. A parte terceira, real, seria aquela sobre a qual não incidem palavras e sobre a qual não é possível a construção de nenhuma imagem. Nesse ponto, tratar-se-á de como esses registros do simbólico e imaginário tornam-se um nó, forjando um escudo, narcísico, um

anteparo que escamoteia a dimensão Real do corpo, aquela que se apresenta do lado esquerdo dos esquemas ópticos lacanianos como o que não se projeta sobre o olhar do sujeito.

Essa dimensão que não se especulariza assume, por sua vez, o caráter de incógnito, estranho, tal como Freud o trata em 1919. Ao estabelecer uma compreensão dessa dimensão do Real do corpo como o que permanece obscuro, enigmático, abordar-se-á o recurso da sublimação, ato pela via do qual um sujeito/artista tenta relativizar os efeitos do Simbólico e do Imaginário sobre sua constituição em corpo, tornando possível um “tangenciamento” do Real, “irrepresentável”, “informe” (Rocha, 2010, p.191).

No segundo tempo, **Entreato**, o olhar teórico aqui construído voltar-se-á para os sujeitos mulheres, visto ter sido sobre eles que a pergunta freudiana se constituiu. Para compreender porquê Freud questiona sobre o querer das mulheres - dizendo que aí encontra-se um impasse para a sua teoria, como se a resposta à essa questão fosse um impossível -, far-se-á a recuperação de algumas construções teóricas, de Freud e Lacan, no intuito de compreender acerca de como se constitui uma mulher e seu desejo. Nesse ponto, será proposto um percurso sobre a teoria da castração em Freud, essencialmente no que este processo mítico determina em diferenças para homens e mulheres. Quanto ao que as obras de Piloni de imediato suscitaram sobre os casos *Dora* e *Irma*, tratar-se-á, ainda, sobre como Freud localiza, em seu tempo, que uma parte do corpo das mulheres se furta à inscrição e representação psíquica, inconsciente: a vagina. O que se evidenciará nesse momento é a consolidação, na teoria freudiana, de que uma mulher faz-se em enigma por possuir um corpo que não é totalmente feito em representação, *Vorstellung*.

Lacan toma esse mesmo corpo pelos vieses da linguística e abre uma fresta teórica: não só o corpo de uma mulher possui algo de não-simbolizável. O que o psicanalista francês estabelece é que aquilo que para Freud aparecia restrito ao órgão sexual feminino como inapreensível pelo psiquismo, não passa de mero representante da dimensão Real que atravessa todos os corpos, sejam estes anatomicamente masculinos ou femininos. Não é mais só o corpo de uma mulher que guarda algo de incógnito, enigmático. Nesse sentido, a proposição lógica lacaniana de um *não-todo* do corpo será, aqui, desdobrada, em uma tentativa de evidenciar como ela incide sobre todos os corpos. Todos os corpos são *não-todos* na medida em que portam uma dimensão Real, irrepresentável pelo simbólico e pelo imaginário. Diante dessa constatação, explanar-se-á sobre o constructo lacaniano *A Mulher*, no que esse relaciona-se diretamente com uma das hipóteses que vai se constituindo, aos poucos, na presente pesquisa: que a uma mulher é mais possível – ou menos aterrorizador – o vislumbre e a exposição do Real de um corpo *não-todo*.

Se para uma mulher a percepção do Real é “facilitada” por sua “estrutura”, o **Segundo Ato** trará uma das séries da artista Monica Piloni – *No meu quarto* (2014) – na tentativa de elucidar das obras dessa mulher uma discussão sobre a dimensão Real que parece que a artista tenta extrair de seu próprio corpo, em um movimento que evidencia as fantasias que um sujeito – e também a Psicanálise – faz sobre essa dimensão incógnita, a saber, o corpo fragmentado. O trabalho que se constituirá é o de tentar formular uma resposta para a pergunta freudiana “O que quer uma mulher?”, já transformada em “O que quer um sujeito?”.

Nesse percurso, apresentar-se-á como um sujeito tenta forjar o irrepresentável do Real, através da constituição de um suposto objeto *agalma*; tal como a Psicanálise o faz, constituindo bordas teóricas para o mesmo enquanto objeto *a*. Se o olhar se apresenta como indispensável para que as “partes” do corpo de um sujeito se unam em algo consistente e passível de ser reconhecido como *eu*, o que a teoria evidenciará é que um sujeito tenta constituir algo, um objeto, no lugar do vazio, obscuro, para que um olhar seja atraído sobre essa dimensão Real. Uma tentativa de fazer o Real atravessar o aparato, escudo, do espelho simbólico e imaginário, tornando-o visto e, conseqüentemente, tornando-o parte na soma de si, do corpo, a que um sujeito tem acesso. Uma tentativa de atribuir nome e imagem ao impossível de ver e dizer. Neste ponto, formular-se-á uma discussão sobre o objeto *a* como constructo teórico que, ao assumir-se como um *olhar-a-mais* - construção proposta por Antônio Quinet (2002) – parece responder ao desejo de romper com o enigma e tornar visto o Real vazio do corpo.

Neste ato ainda apresentar-se-á um encadeamento de proposições teóricas a fim de evidenciar como a impossibilidade de acesso ao Real assenta-se sobre uma inconsistência não do corpo em si, mas do próprio Simbólico que não incide sobre todo o sujeito. Se a Psicanálise toma a linguagem, a possibilidade de representação, *Vorstellung*, como algo necessário, no sentido de que tudo o que há só é apreendido por um sujeito se for passível de se definir a partir do Simbólico, se algo fica de fora das nomeações (e do olhar), o que se irá evidenciar é que o sistema das representações é caduco, comporta em si um furo. Para nem tudo há uma representação, pois para nem tudo há um significante capaz de promover a nomeação. Aqui, o *não-todo* se desloca. De uma incidência sobre os corpos, passa a dirigir-se e revelar algo do próprio sistema simbólico, *não-todo* capaz de nomear um corpo, condenando uma parte deste à irrepresentabilidade, incógnito; visto o sistema simbólico comportar todos os significantes, incluindo um significante que falta. O que se recolherá ainda deste ponto é que, caso incidisse um *olhar-a-mais*, caso fosse da ordem do possível ultrapassar o escudo narcísico que o

simbólico e o imaginário constituem sobre o Real do corpo, recairia sobre o sujeito algo de um não-ser, de uma mortificação.

No último capítulo, **Terceiro Ato**, um fragmento de outra série de Piloni – *Retratos* (2013). A partir dessa obra, tratar-se-á sobre como a experiência da estética do sublime parece se propor como exposição do vazio em si, de um impossível de dizer. Abordar-se-á as noções psicanalíticas do feminino, da máscara e da Coisa/carne como suportes teóricos para tratar de um ato essencial, a “inclusão”, em alguma medida, pacífica, de um suposto Real em seu próprio corpo: o assentimento. Não mais tentativas simbólicas e imaginárias de um sujeito de inventar um objeto no lugar do Real, mas sim de assentir que há, de fato, uma dimensão de si que se furta de qualquer apreensão. Assentir com o *não-todo*, seja este localizado em seu próprio corpo ou em um Outro incapaz de lhe dizer todo. Tal noção – o assentimento - será abordada a partir da dissertação de mestrado do psicanalista Frederico Zymer Feu de Carvalho (2002), sustentada pela discussão entre Freud e Wittgenstein.

Esse constructo teórico – o assentimento - parece anunciar-se, nesta pesquisa, como ato necessário diante do vislumbre desse algo de Real no próprio corpo de todo o sujeito. É ainda mediante esse ato, no contexto em que a arte parece fornecer à Psicanálise “alguns esquemas para suas diretrizes epistêmicas e mesmo vetores para seu direcionamento ético” (Rocha, 2010, p.17), que tentar-se-á, conclusivamente, a partir da elucidação que as artes de Monica Piloni e Ethel Braga permitem, identificar balizas importantes no que tange à clínica. Mais propriamente na suas manobras de condução do tratamento, em direção ao que Lacan apontou como *feminização* (diríamos *não-totalização* do corpo) de todo o sujeito, ao final do processo analítico.

Durante toda a pesquisa, o que tentar-se-á construir é um percurso, inaugurado pela pergunta “O que quer uma mulher?” em direção a um Real. Sobre este Real, como afirma Lacan (1962-1963/2005), estamos condenados a “tropeçar eternamente no impossível. Não temos outro meio de apreendê-lo senão avançando de tropeço em tropeço” (Lacan, 1962-1963/2005, p.90) na proposta de o adentrar, tal como o fez Leonardo da Vinci.

*[...] impulsionado por meu desejo ardente, impaciente para ver a imensidão das formas estranhas e variadas que elabora o artista natureza, errei por algum tempo por entre os rochedos sombrios; atingi a soleira de uma grande caverna diante da qual permaneci tomado de estupor, diante de algo desconhecido. Arqueei meus rins, apoiei a mão esquerda sobre o joelho e com a direita fiz um anteparo para minhas sobrancelhas abaixadas e cerradas, e me inclinei de um lado para o outro várias vezes para ver se eu podia discernir algo; mas a grande escuridão que ali reinava não me permitiu. Ao final de um momento, dois sentimentos me invadiram: medo e desejo, medo*



*da gruta escura e ameaçadora, desejo de ver se ela escondia alguma maravilha extraordinária* (da Vinci, Leonardo, *Traité de la peinture*. Texto traduzido e apresentado por André Chastel, p.185-6; citado por Quinet, 2002, p.261, *destaques nossos*).

Tentar-se-á teorizar então sobre essa gruta escura e ameaçadora exatamente por guardar em si uma maravilha extraordinária: pela arte, a resposta do enigma do corpo de uma mulher e, consequentemente, de todo o sujeito. Contudo advertidos de que “sobre a natureza do que se manifesta de criação no belo, o analista, segundo ele [Freud], nada tem a dizer. No domínio cifrado do valor da obra de arte, encontramos-nos numa posição que não é nem mesmo a dos colegiais, mas de catadores de migalhas. (Lacan, 1959-1960/2008, p. 283).

## 2. O PRIMEIRO ATO<sup>7</sup>

Uma performance, em vídeo. Uma tela vazia, negra, que se mantém exposta por alguns segundos. A tela se abre e uma imagem aparece em preto e branco: a artista. É possível ver apenas uma parte de seu corpo. Sua cabeça, cabelos, ombros, pescoço, algo de seu colo. Não toda. Um enquadramento curioso, em que esse corpo aparece como que cortado. Não se vê a cabeça inteira, a não ser quando essa se abaixa, se movimenta. Também não se vê a extensão dos braços. Dos ombros para baixo, apenas as mãos dessa mulher são também apresentadas no enquadre. O que a imagem sugere, no entanto, é que a artista está toda nua, desvestida.

Alguns segundos de silêncio, rompidos por dois atos consecutivos. Surge ao mesmo tempo em que a voz da artista pronuncia a palavra *leviana*, suas mãos, que parecem recolher algum líquido de um recipiente escondido para além da câmera. Com as mãos, esse líquido recolhido, água, é depositado sobre o rosto dessa mulher, Ethel. Esses gestos se repetem. Palavras e o movimento de se molhar com esse líquido. O que faz a artista? De que se trata essa performance? Diante do vídeo uma interpretação possível é que a artista se lava, repetidas vezes. Quer dizer, se lava ou tenta se lavar? De quê? Em algum instante, misturada nas águas que se esforçam em fazer lavar alguma coisa desse corpo, desse rosto, escorre uma lágrima. O que faz a artista chorar? As palavras ditas ressoam, se repetem, várias vezes. Não são lavadas. É preciso insistir nesse ato. Mas as palavras também parecem insistir.

A imagem do corpo cortado, que parece entristecido, já escorrido em água e lágrimas, desaparece e é novamente substituído por uma tela enegrecida sobre a qual surgem palavras, um título, uma nomeação: *La Primera Purificación*. Em português: A Primeira Purificação. Então, trata-se de uma cena em que algo se purifica, ou em que se tenta uma purificação. Das palavras? Desse corpo? Das palavras desse corpo? Quanto às palavras, de onde elas vêm?

Tal obra começou com uma ideia:

*La Primera Purificación* foi resultado de um desenrolar de ideias que começou com uma imagem: um espaço branco, eu, pelada, pintando meu corpo com as palavras que meu ex-marido tinha me dito. (Braga, Ethel Corrêa, comunicação pessoal, 18 de janeiro, 2017).

É a artista quem desvenda o mistério. As palavras pronunciadas no vídeo foram ditas antes, por outra pessoa. Parece essencial que nos detenhamos, primeiro, nesse tempo anterior à

---

<sup>7</sup> Tratar-se-á aqui da arte em performance *La primera purificación*, de Ethel Braga. Vídeo disponível em CD-DVD juntado à pesquisa.

obra de fato: “... *começou com uma imagem: um espaço branco, eu, pelada*”. Há um espaço em branco que, aqui, parece confundir-se com essa artista, com esse corpo pelado que precisa ser pintado para que exista uma obra. Em outras palavras, nesse primeiro instante, no tempo de criar imaginariamente a obra, a artista, ou o seu corpo, assim como uma tela vazia, ainda não se apresentam ao olhar do espectador.

O que Ethel sugere é que as palavras, em um tempo ideativo, constituíram esse corpo, o seu corpo, afinal, é com elas que esse deixa de ser um espaço em branco, pois que é ao ser pintado – nessa ideia anterior à obra exposta -, que é possível que esse corpo se apresente na performance. O que a artista expõe aos olhos do espectador é um corpo então já constituído, anteriormente, na ideia precursora dessa performance, por esses nomes, por esses significantes.

## **2.1. Sobre um tempo anterior, sem obra, sem reflexo**

Jean-Louis Baudry (citado por Rivera, 2011, p.56), escritor e ensaísta francês, nos ajuda a elucidar que a tela, ou o palco, funciona como o espelho em que todo sujeito se mira. Ou seja, a arte seria como um reflexo daquilo que o sujeito percebe de si. A ideia criativa de Ethel Braga transfigura-se em um tempo anterior a essa possibilidade de reflexo. Trata-se de um tempo prévio, um tempo de construção do que virá a ser propriamente a sua obra, ou a sua imagem especular, como concebe Baudry. O que o relato da artista esclarece é que antes que um corpo possa ser olhado, visto no espelho – ou no palco – o que há é uma tela em branco, um vazio, um nada.

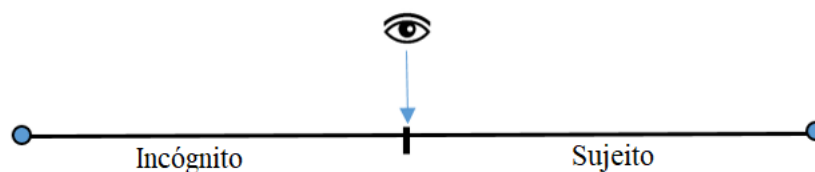
Na medida em que a arte pode prometer uma elucidação das questões colocadas à Psicanálise, surge uma enunciação:

Com base na perspectiva de haver um nada antes de haver sujeito, um olhar o constitui como condição de existência (Neves; Vorcaro, 2011, p. 284).

Tanto na citação como no que Ethel apresenta ao dizer de seu tempo ideativo, anterior à constituição e apresentação da obra ao olhar de espectadores, o que há é um nada, um vazio, uma tela em branco. A Psicanálise diz da constituição de um sujeito. A artista diz da concepção de sua arte. Há uma coincidência aqui entre essa construção artística e a citação psicanalítica. O espaço em branco de Ethel ao qual parece se confundir o seu corpo, que não é passível de ser refletido no espelho da arte, pode ser compreendido como o nada da citação. Na obra: um nada anterior ao corpo, ainda confundido com um espaço em branco; na citação: um nada anterior

ao sujeito. Talvez, nesse ponto, possamos tomar ambos – corpo (não só o da artista) e sujeito – pelo mesmo viés.

Na citação, a Psicanálise sugere que para que um sujeito exista é preciso que seja olhado. Mas de que olhar se trata, na Psicanálise? Um olhar que constitui um sujeito elidido do nada? O que é esse nada anterior? E que sujeito é esse que se constitui? Em alguma medida, é como se um olhar promovesse uma passagem entre o nada, o que não é visto, para um sujeito que passa a existir, numa espécie de *continuum*, em que o olhar se interpõe. Mas não parece ser possível dizer que há, de fato, um nada, enquanto algo da ordem de uma inexistência, no que tange seja ao corpo, seja ao sujeito. *Ex-nihilo nihil fit*. Nada surge do nada, como nos lembra Parmênides e Lacan (1959-1960/2008, p. 148). Afinal de contas, ainda que não sejam olhados, o corpo e o sujeito, mesmo antes de um olhar que incida aí, existem em sua materialidade. O que a citação parece anunciar então é, simplesmente, que um sujeito “não existe” – ou, em melhores palavras, que o sujeito não tem “consciência de si” – enquanto não incide sobre ele, ou sobre o seu corpo, um olhar. Esse “nada” da citação passa então a tomar um caráter não de inexistência, nem de incognoscível, mas de *incógnito*<sup>8</sup>.



**Figura 1. *Continuum*: a incidência do olhar.**

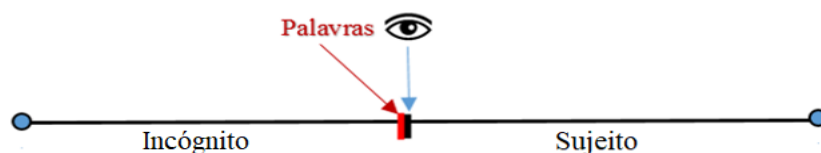
Um passo a frente, outra questão: o que permite, de fato, que esse algo incógnito que não é olhado passe a ser? O que os relatos de Ethel Braga esclarecem é que o que torna possível essa passagem, entre a ideia criativa, na qual não há nem corpo e nem artista que possam ser vistos, para algo possível de ser olhado em sua obra – quer dizer, o que promove a passagem entre a ideia precursora, ideativa, e a constituição, de fato, da performance e sua apresentação –, é o ato de fazer inscrever, nesse “corpo” em branco, palavras. Nesse sentido, o que acontece na ideia precedente à obra parece ser exatamente o ato de fazer um corpo existir, pintando-o, fazendo-o deixar de ser tela em branco, constituindo-o em uma imagem feita de tinta. Essa sim, esse corpo pintado – ainda que em tinta invisível –, é que poderá aparecer, como reflexo em um

---

<sup>8</sup> “No *Urverdrangung*, no irredutível do incógnito – não podemos dizer incognoscível, já que falamos dele.” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 121).

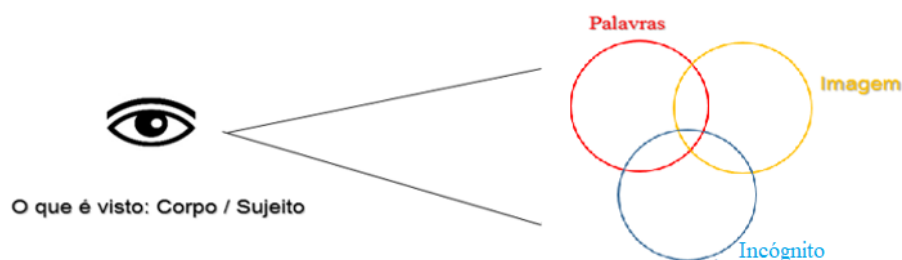
espelho em que a artista irá se mirar através da arte, em sua performance. Pois que o que aparece, de fato, em seu vídeo, não é o “corpo” em branco, mas sim um outro, já incorporado, pintado, e que ressoa as palavras que foram escritas com tinta, em uma ideia.

Nos termos da arte, o corpo de Ethel que vemos só é acessível, ao olhar, na medida em que palavras fazem o contorno de um espaço em branco, de um “corpo pelado”. No instante seguinte em que essas palavras fazem ali uma inscrição é que algo passa a existir diante do olhar. Em uma metáfora, é exatamente como uma tela em branco que, em uma galeria, não atrai olhar algum até o momento em que o artista decide inserir nesse espaço algum traço. É só na medida em que algo se inscreve no vazio que passa a ser suscetível ao olhar.



**Figura 2. Continuum: a incidência de palavras.**

Esse ato de pintar significantes no “corpo”-tela em branco retrata, para a Psicanálise, o bordejamento, a circunscrição da dimensão incógnita do corpo pelo simbólico, possibilitando que haja uma imagem, incluindo-a e inaugurando um nó<sup>9</sup>, fazendo então com que exista algo possível de ser olhado: o corpo, ou o sujeito, como nos diz a citação. É Lacan (1974-1975, citado por Coppus, 2013) quem o atesta: "que o nosso corpo seja de três dimensões é o que não deixa nenhuma dúvida".



**Figura 3. Corpo em três dimensões.**

A respeito dessas três dimensões que compõem o corpo, o que a Psicanálise tem a dizer?<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Em outros termos, trata-se do enodamento entre Real, Simbólico e Imaginário.

<sup>10</sup> Visto o corpo, ou o sujeito, ser constituído de três dimensões: Real, Simbólico e Imaginário, e dada que essas três se interpõem umas às outras, em um nó – borromeano, como faz Lacan -, é impossível dizer de uma dimensão

## 2.2. A primeira dimensão: um corpo e sua imagem

Freud não escreveu um texto – ao menos em título – para tratar do que tange a esse assunto, mas o fez por outras vias, nas quais evidenciou a confluência entre o corpo e o sujeito, ao dizer do Narcisismo (1914) e do eu [ego] (1923) e ao apontar as possíveis relações com o recalque (1915) e a angústia (1933[1932]a). Provavelmente, o ápice dessas relações se deu quando Freud formulou sua concepção de um *eu*.

De acordo com suas teorizações, não existe previamente no sujeito uma “unidade comparável ao eu” (Freud, 1914[1914-1916]/1996, p.84), posto que essa noção deve ser desenvolvida a partir de uma ação psíquica. Na direção do que vem sendo tratado até então, acerca de um corpo, ou de um sujeito, que também “não existem” previamente, faz-se importante investigar se – tendo em vista que há uma relação entre o *eu* e essas duas outras noções -, para que o *eu* freudiano se instaure, no que tange à essa ação psíquica, trata-se, como nos outros casos, da inscrição de palavras e da incidência de um olhar.

Antes de explorar essa ação, na intenção de compreender com mais rigor teórico o que significa quando a Psicanálise diz “*eu*” e qual é exatamente a relação que esta noção tem com o corpo e com o sujeito, recuar-se-á um pouco. Parece essencial esclarecer que quando Freud (1923[1923-1925]/1996) constrói uma teoria que elucida uma divisão psíquica entre isso, eu e supereu (ou id, ego e superego), o que se traduz daí é que há uma divisão fundamental em todo o sujeito.

*(O sujeito freudiano)*

O que é um sujeito, para Freud? Para o psicanalista, para se dizer de um sujeito não é suficiente apenas um pronome, posto ser necessário ao menos dois: um pronome pessoal na primeira pessoa do singular – eu -, e um outro, pronome demonstrativo na segunda pessoa – isso. Este último conotando uma dimensão de estranho no próprio sujeito (Safatle, comunicação oral, 2017). Quer dizer, há neste partes acessíveis pela memória e pela consciência e parte outra, inacessível, desconhecida, à qual tem-se acesso apenas contingencialmente, nos lapsos, atos falhos, sonhos e sintomas, diria Freud. Na esteira dessa lógica é que Lacan nota o sujeito por um S barrado, dividido: \$.

---

sem que esta seja, em alguma medida, atravessada pelas outras. Ainda assim, em uma intenção didática, propor-se-á aqui uma divisão entre elas, na tentativa de explicitar como cada um desses registros constitui um corpo, um sujeito.

De acordo com Husserl, o que há é uma “equivocidade do *perceptum*” (citado por Quinet, 2002, p.39), visto haver uma parte – inconsciente – que “permanece desaperecebida pelo sujeito [*enquanto*] o eu, instância imaginária que se compara à consciência, vem usurpar o lugar do sujeito (eu/\$). Essa estrutura imaginária faz crer ao eu que o sujeito é unificador” (Quinet, 2002, p.39).

$$\frac{\text{eu}}{\$}$$

Ou seja, o que Freud nomeou *eu* tem uma parte que se compara à consciência, e é esta que sustenta a crença do sujeito de que ele é constituído em uma unidade, ignorando sua divisão fundamental, ou sua parte outra, inconsciente. Ainda, em outras palavras, há uma parte do *eu*, consciente, que é o que o sujeito acredita e sabe ser.

*(O eu corporal)*

Um passo adiante, o que Freud estabelece é que esse *eu* [ou mais exatamente essa parte do eu] é um *eu corporal*.

*O eu é, primeiro e acima de tudo, um eu corporal; não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projeção de uma superfície. [...] Ele pode ser assim encarado como uma projeção mental da superfície do corpo, além de [...] representar as superfícies do aparelho mental. (Freud, 1923[1923-1925]/1996, p.39, destaques nossos).*

Dito isso, a leitura possível de ser feita é que, para a Psicanálise, essa parte consciente do sujeito, do *eu*, se define sobre o corpo. É o que diz também Lacan (1972-1973/1985), em seu *Seminário, livro 20: mais, ainda*, quando retoma Aristóteles, que “por uma escolha para a qual não se sabe o que o guiou [...] tomou o partido de não dar outra definição do indivíduo senão o corpo – o corpo enquanto organismo, o que se mantém como um” (p. 195). Então, coincidem aqui, em sinônimo, corpo e *eu* enquanto o que se apresenta como sujeito consciente.

**sujeito consciente  $\equiv$  *eu*  $\equiv$  corpo**

A partir desse ponto, sempre que se disser *eu*, é preciso que o leitor leia que, para além de haver uma divisão do sujeito da Psicanálise,  $\$$ , ele sempre acredita ser um *eu*, enquanto algo apartado de uma divisão, constituído em unidade, a partir dessa ilusão projetada e sustentada pela imagem de seu próprio corpo. Ou seja, o *eu* é o que um sujeito acredita ser, na medida em que ignora, desconhece, a parte outra, inconsciente, não vista na imagem de seu corpo.<sup>11</sup>

Mas, em que momento se dá essa projeção da imagem de um corpo que passa a ser nomeada como *eu* e à qual o sujeito se identifica, como se fosse uma unidade? Porque sabe-se – e Lacan (1949/1998) também rememora esse fato – que um recém-nascido ainda não tem aparatos neurobiológicos necessários para ver uma imagem e assimilá-la, por exemplo, como seu corpo próprio<sup>12</sup>. É nesse ponto que Lacan formaliza seu Estádio do Espelho, como tradução da ação psíquica que Freud havia sinalizado ser essencial para que o *eu* se constitua, usurpando o lugar do sujeito - tal como a Psicanálise o apresenta, dividido -, na medida em que se assume uma suposta unidade, em corpo, e nela se aliena.

### 2.2.1. O Estádio do Espelho – O olhar do Outro

Em seu escrito *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelado na experiência psicanalítica*, Lacan (1949/1998) tenta explicar como esse momento intervém na formação do *eu* e/ou do corpo do sujeito. O psicanalista esclarece que em algum momento o bebê passa a ser capaz de discernir sua imagem no espelho e elucida que o ato de reconhecer uma imagem refletida como sua é resultado de um processo de identificação, pelo qual um sujeito “assume uma imagem” (Lacan, 1949/1998, p.97).

---

<sup>11</sup> No decorrer da pesquisa, tornar-se-á claro como o eu em Freud pressupõe um movimento de contorno da pulsão a um [*suposto*] objeto [*que obturaria a dimensão incógnita*], em um retorno que define o narcisismo. A partir desse efeito sobre o sujeito de um circuito com o objeto, é que a natureza clivada do próprio eu vai sendo estabelecida. A rigor, Freud nos mostra como o eu não desconhece propriamente o inconsciente, mas mantém com ele um vínculo subordinado às relações de gozo (na gramática freudiana: o circuito identitário do eu adere àquilo que não fere os imperativos do princípio do prazer). (Rocha, Guilherme Massara, comunicação pessoal, 9 de janeiro, 2018).

<sup>12</sup> De acordo com a medicina oftalmológica, “a acuidade visual se refere à capacidade do sujeito em detectar, separar ou discriminar um objeto no espaço. Estas capacidades correspondem, respectivamente, ao menor objeto detectável (acuidade de detecção), à menor distância entre dois objetos que permita detectá-los como dois (acuidade de separação ou de resolução) e ao menor objeto discriminável ou reconhecido (acuidade de discriminação ou de reconhecimento). Ao nascimento, a acuidade visual humana é muito reduzida, quando comparada a de um adulto. Um bebê, ao nascimento enxerga dez a vinte vezes menos que um adulto. [...] No entanto, há um rápido desenvolvimento desta função nos primeiros 6-12 meses de vida [...]. Após este período inicial de grande desenvolvimento, a acuidade visual ainda se encontra em valores inferiores aos de um adulto. Este período inicial de grande desenvolvimento recebeu o nome de período crítico dado por alguns autores que demonstraram que este período é essencial para a formação dos circuitos neurais necessários para a visão.” (Costa, Oliveira, Bergamasco, Ventura, 2006, pp.16-17).



Para tratar deste processo, Lacan, durante todas as suas formulações e reformulações teóricas, recorreu a esquemas ópticos no intuito de decifrar esse corpo que, na esteira de Freud, é um corpo diferente daquele da medicina, ou da ciência clássica. Na Psicanálise, diz-se de um corpo constituído, como dito, por três dimensões e que, por isso, demanda um olhar distinto, visto ser “o corpo virtual (corpo-imagem), marcado pelo significante (corpo-fala) e habitado pela libido (corpo-gozo)” (Greco, 2011, p.1).

Ao traduzir todo o percurso de Jacques Lacan, desde os anos 50, Greco (2011) destaca o olho – para a Psicanálise - enquanto aparelho primeiro de percepção, registro e organização, pois, na medida em que antecede o gesto e a palavra, é ele que possibilita as primeiras relações do bebê com o mundo. E é também esse aparelho – o olho – que registra o momento fundamental da constituição do *eu* do sujeito, o Estádio do Espelho. O que Greco esclarece, ao traduzir Lacan, é que nesse instante, a criança, marcada por sua imaturidade neurobiológica, ao ser colocada diante de um espelho<sup>13</sup> sofre uma antecipação em uma imagem unificada de seu próprio corpo, refletido. É importante salientar que nesse primeiro tempo de contemplação, a imagem de corpo, ainda que seja o da própria criança, é tomada como corpo do outro, pois este se apresenta como diverso daquilo que a criança tinha condições de perceber enquanto si mesma. Em outras palavras, nesse instante primeiro de ver, a imagem no espelho é outra que não a criança. Diante do espelho esse pequeno sujeito já se torna duplicado, dividido, na medida em que nesse momento, em decorrência da incidência do olhar, ocorre uma divisão, tal como sinalizado pela linha em *continuum* (Pinto, Jeferson Machado, comunicação pessoal, 15 de julho, 2017).

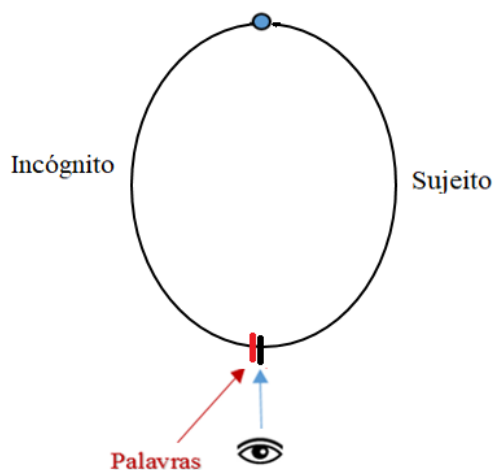
O que a Psicanálise faz entender e tenta estabelecer – como sinaliza Greco -, é que na medida em que é o olho o aparelho que promove uma percepção, organização e registro do mundo do sujeito, e se é só diante do espelho que a criança passa a olhar e a ter uma imagem de si mesma enquanto um corpo unificado, estabelece-se assim uma *suposta* anterioridade, pois que, apartada do olhar, não há nenhum registro desta, da “metade” inconsciente do sujeito. Trata-se aqui de um tempo que Lacan referencia ao Real. Quer dizer, essa construção acerca de um “nada”, vazio ou de um incógnito, na Psicanálise, configura-se como uma construção que o sujeito faz *à-posteriori*. Ou seja, o que há antes da incidência do olhar e da linguagem é algo impossível de saber e de dizer. Não se tem qualquer acesso a esse estado “anterior” do corpo,

---

<sup>13</sup> Neste ponto faz-se imprescindível salientar que o espelho, dito por Lacan, é apenas uma alegoria que serve como base para tratar do processo de identificação entre o sujeito e o seu *eu corporal*. Quer dizer, não se trata, de fato, de um espelho, objeto dotado de capacidade refletora, mas sim do momento em que a identificação, o reconhecimento do sujeito diante de sua própria imagem, acontece.

mas um sujeito supõe que ele tenha existido e tenta teorizar acerca disso – assim como a Psicanálise o faz – a partir da linguagem, o que gera certa dificuldade em tratar do tema, pois nesse suposto tempo anterior não havia ainda o aparato do simbólico. O que havia era algo não-dito, impossível de dizer, e de ver<sup>14</sup>.

Nesse movimento de supor o que há no incógnito, o que o sujeito e a Psicanálise evidenciam é que a linha em *continuum* – utilizada aqui em um esforço didático imagético para dizer da constituição de um sujeito e de seu corpo - pode não se configurar, de fato, de tal maneira no psiquismo. No inconsciente dos sujeitos, o que têm-se seria não uma linha, mas, talvez, uma figura circular, em que os dois extremos dessa linha se encontram, indicando o pertencimento dos dois “lados” em uma mesma estrutura.



**Figura 4. Figura circular: o sujeito/corpo.**

<sup>14</sup> Essa dimensão de incógnito do corpo, ainda que na linha em *continuum* pareça ser anterior à constituição de eu, de corpo, de sujeito, não é uma dimensão apartada deste. Por ser um *continuum*, o corpo permanece guardando essa dimensão de desconhecido em si. É a dimensão Real do corpo, da qual de fato, mesmo após a incidência de palavras e de um olhar, ainda guarda esse caráter de não ser passível de ser dito e visto. O que não significa nem que haja, ou que essa dimensão se confunda com uma falta, nem que a linguagem – o instrumento utilizado pelo homem para tratar e ter acesso às coisas de si e do mundo – seja insuficiente. “Eu lhes disse, em síntese, que não existe falta no real, que a falta só é apreensível por intermédio do simbólico. É no nível da biblioteca que se pode dizer: *Aqui está faltando o volume tal em seu lugar*. Esse lugar é um lugar apontado pela introdução prévia do simbólico no real. Por isso, a falta de que falo aqui pode ser facilmente preenchida pelo símbolo: ela designa o lugar, designa a ausência, presentifica o que não está presente. Mas observem o volume que está aqui, que comprei esta semana, e foi ele que me inspirou este pequeno apólogo. Na primeira página, ele traz a anotação: *Faltam quatro gravuras, de tal a tal*. Mas será que isso quer dizer que a função da dupla negação entra em jogo aí? Que, se o livro estiver faltando em seu lugar, a falta das quatro gravuras será suspensa e as gravuras voltarão para ele? Salta aos olhos que não é nada disso.” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 147). Quer dizer, o que há ali, na dimensão Real do corpo é algo incógnito e que não o deixaria de ser se a linguagem não tivesse incidido sobre ele. Contudo, é só a partir da linguagem que é possível localizarmos que há ali algo que não é possível dizer.

Na seara do incógnito, Real, na qual pululam diversas fantasias a seu respeito, supõe-se, por exemplo, que antes da imagem unificada o que haveria seria um “corpo” fragmentado ou disperso (Lacan, 1949/1998, p.100), com “membros separados, uma cabeça partida, uma mão destacada do braço [...], pés que dançam sozinhos” (Freud, 1919, p.178, citado por Rocha, 2010, p.236). Supõe-se ainda que, nesse tempo, as experiências “corporais” de um sujeito confundiam-se com o meio externo, visto ainda não haver uma delimitação de seu próprio corpo. “Por isso, trata-se de um Real lógico e não ontológico ou psicológico” (Pinto, Jeferson Machado, comunicação pessoal, 2 de janeiro, 2018).

Sustentado pela teologia, Giorgio Agamben (2014) acrescenta uma outra suposição interessante. Amparado por uma construção do que ele nomeia “teologia da veste” (p.93), ao recuperar o mito de Adão e Eva, o filósofo revela que o pecado de comer o fruto proibido – o fruto do saber – é o que faz com que se abram os olhos do casal para a sua nudez divina (Gên. 3,7; citado por Agamben, 2014, p.91). Para Agamben, esse olhar para a nudez estabelece uma distinção – no que tange ao corpo – em um antes e depois deste momento. Antes do pecado – e do olhar que este possibilita - haveria um corpo desvestido em sua natureza divina, pois que o homem teria sido “criado desprovido de vestes” (Agamben, 2014, p.95). Após o pecado, Deus teria vestido Adão e Eva com uma túnica de pele – símbolo de morte, aqui, de uma *morte divina* – culminando na expulsão dos mesmos do Paraíso, para que, agora, como homem e mulher, fossem enviados para a terra. Mais uma vez, o que se têm é uma alteração do *status* do corpo: para Agamben de um corpo divino – que apesar de desvestido, ignorava sua nudez – para um corpo de homem, vestido de pele. Para a Psicanálise, o que se têm é a passagem da dimensão de um “corpo mudo”, ou mais exatamente sem palavras, sem uma delimitação simbólica e sem imagem e, por isso, incógnito, para uma dimensão de corpo “dito”, circunscrito, inscrito pelo significante e, mais, passível de ser visto no espelho enquanto imagem.

Basta compreender o estágio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*. A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial. (Lacan, 1949/1998, p.97).

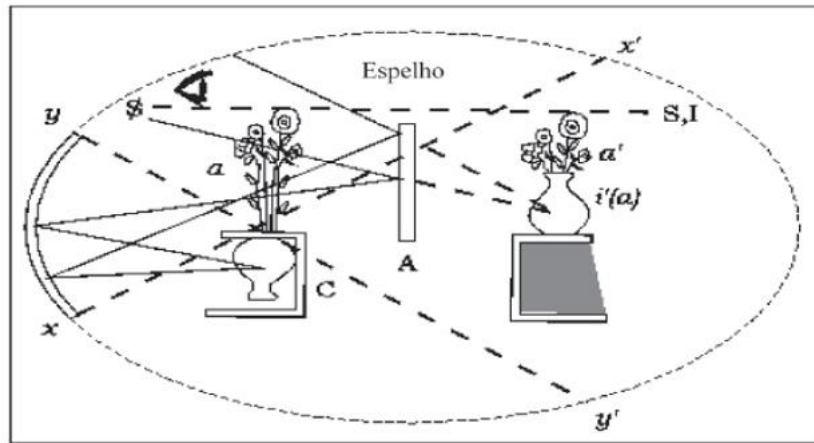
O *eu* é tudo o que um sujeito sabe ser, e este é sustentado pela única imagem que o sujeito tem de si: seu corpo, refletido no espelho. É diante dessa imagem de um corpo unificado, “inteiro” (Greco, 2011, p.4), que a criança irá alienar-se, pois, no que tange a este, há uma quota que é esquecida, aquela que diz respeito ao tempo “anterior” ao espelho. Ou seja, o sujeito (*eu*) que passa a existir no ato em que se identifica à uma imagem unificada de seu corpo, permanece sem registros do momento de “si mesmo” enquanto fragmentado, disperso; ou de “si mesmo” no tempo da nudez, do incógnito. Esse período é ignorado, exatamente pelo fato de manter-se furtado do olhar e do simbólico. Nessa medida, tal como Adão e Eva que na literatura de Agamben passam a ter sua nudez divina escondida pelas vestes, essa dimensão do corpo, Real, padece no esquecimento.

Como retornar, se não por um discurso especial, a uma realidade pré-discursiva? Aí está o que é o sonho – o sonho, fundador de toda ideia de conhecimento. Mas também está aí o que deve ser considerado como mítico. (Lacan, 1972-1973/1985, p. 45).

Este tempo, anterior ao olhar que vê o corpo do próprio sujeito como imagem de algo unificado, é um grande vazio, sem registro. É aquilo que deve ser considerado como mítico, o Real, como nota Lacan. É como se não houvesse nada ali, e o sujeito só passasse a existir, de fato, após o olhar apreender a sua imagem de corpo. A alienação se confirma no instante em que o sujeito passa a crer que é um corpo restrito à essa dimensão, como se essa, como se o seu *eu*, fosse toda a sua substância, de sujeito, ignorando sua condição anterior ao acesso à sua imagem, ignorando a sua outra dimensão, para além da barra sobre o S de Lacan, o inconsciente.

É nesse ponto que Lacan (1949/1998) estabelece uma diferença fundamental entre *Je* e *moi*, dois termos que, traduzidos do francês, coincidem sob a escritura de eu. Para Lacan, o *Je* subscreve o sujeito do inconsciente; o *moi* nomeia esse *eu* do qual aqui falamos, o eu que se confunde e se inaugura a partir do aparato da imagem do corpo. É o *moi* a parte que o sujeito percebe e reconhece de si, enquanto negligencia o *Je*, sujeito do inconsciente (Lacan, 1949/1998).

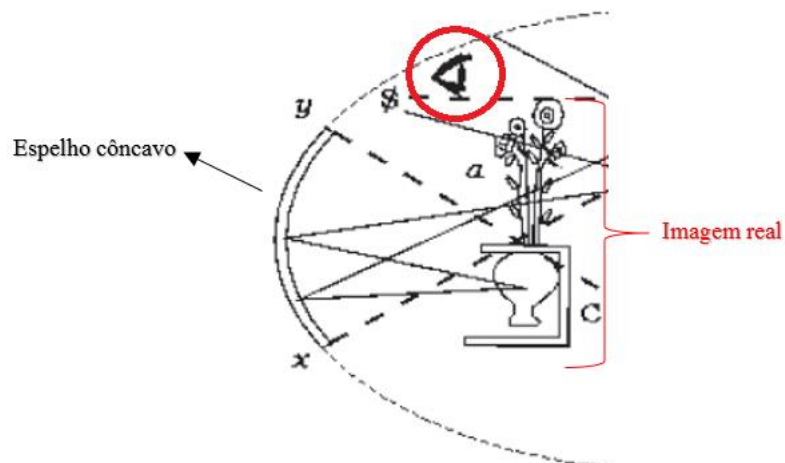
Feitas tais considerações, é possível que haja alguma compreensão dos esquemas ópticos utilizados por Lacan.



**Figura 5. Esquema óptico.**

Fonte: Lacan, J. 1960/1998, p. 681.

O que é possível que um sujeito veja de si? Seu corpo, como dito. O vaso escondido dentro da caixa, em C, é o tal “corpo” como incógnito, dimensão perdida para o sujeito, que jamais será refletido, quer dizer, jamais será acessível ao olhar. Isso fica claro se estabelecemos uma divisão que incida, no esquema, sobre o espelho plano A. O que há do lado esquerdo é o esquema de Henry Bouasse, físico francês do século XX, no qual Lacan se inspira. Há ali um espelho côncavo que, contudo, não reflete a “imagem real”, dada a posição em que o sujeito, ou o olhar, estão localizados. Impossível de ver.



**Figura 6. Lado esquerdo do esquema óptico.**

É somente com a instalação de um espelho plano, A, que uma outra imagem poderá ser constituída, do lado direito: um vaso - originalmente invertido - com flores; essa sim, acessível ao olhar. Desse ponto é possível extrair duas informações: 1) o “corpo”, ou o que havia antes

da incidência do olhar – do lado esquerdo -, nunca será acessível. O que se têm dele é apenas uma outra imagem, uma miragem, deformada, invertida. 2) A tal ação psíquica necessária para que o corpo ou o *eu* – enquanto o que o sujeito reconhece de si – exista, e seja olhado, é essa incidência de um espelho, aqui nomeado por Lacan por um A maiúsculo na medida em que essa notação representa, para a Psicanálise, a função do grande Outro.

Pela primeira vez, a visão do corpo inteiro no espelho desperta manifestações de júbilo na criança, que, imediatamente, *olha para o adulto para encontrar, no olhar do outro, a confirmação do que vê no espelho*, que passa a ser admirado por ela como seu *eu ideal*. (Greco, 2011, p.4, *destaques e negritos nossos*).

Quer dizer, no que tange à função do olhar, de acordo com a tradução que Greco faz de Lacan, não basta que o próprio sujeito se depare com e olhe para a sua imagem especular. É preciso que exista um outro que, na medida em que sustenta a criança diante do espelho, de alguma maneira autorize esse processo de identificação, ao oferecer nesse momento o seu próprio olhar. O que Lacan (1949/1998) diz é que esse olhar outro, do adulto, exerce também a função de uma *matriz simbólica* (p.97), indicando assim uma relação entre a constituição de uma imagem do *eu*, pela via do olhar, e o simbólico. Em outras palavras, o que se extrai do esquema óptico de Lacan é que a função simbólica do olhar, A, é a de ser um olhar que não só olha e reconhece um sujeito, seu corpo, sua imagem, mas também que o nomeia.

### 2.3. A dimensão simbólica do corpo

Ethel Braga, em sua performance, parece oferecer certo auxílio na elucidação dessa outra dimensão do corpo, a simbólica:

[...] pintando meu corpo com as palavras que meu ex-marido tinha me dito, para depois lavar-me delas [...] minha mãe me disse, repetidas vezes, “você é leviana, minha filha”, eu concluí que não seriam só as palavras do ex. Que não era só ele que pesava no meu corpo. (Braga, Ethel Corrêa, comunicação pessoal, 18 de janeiro, 2017).

Tal fragmento esclarece que a tinta com a qual, em um primeiro tempo, a artista fez constituir um corpo – que é visto em sua performance -, transfigura-se nas palavras ditas por outras pessoas, um ex-marido, uma mãe. Qual a relação desses significantes com o seu corpo, com a imagem de seu corpo?

É disso que se trata quando Lacan anuncia, diante do espelho, a matriz simbólica exercida pelo olhar do outro. O que se faz esclarecer é que o adulto que suspende a criança para que ela veja seu reflexo, ainda que seja escrito com minúscula, não deixa de ter relação com o grande Outro – notado por Lacan -, enquanto referência ao registro do Simbólico, enquanto o tesouro de todos os significantes, representante mesmo de todo um sistema de linguagem, em todos os seus elementos. Quer dizer, o outro do espelho, para além do olhar, que autoriza e confirma à criança que aquele reflexo é a imagem de seu corpo, exerce aí também sua dimensão simbólica, remetida à linguagem, ao surgir como instância que convoca o sujeito a alienar-se no sistema signifiante no instante em que nomeia esse corpo refletido, “como forma de organizar uma representação do que a imagem lhe apresenta” (Greco, 2011, p.5).

Eis aqui o nó, e o peso – como destaca a artista -, que se constitui sobre o incógnito (Real), entre a palavra – ou o simbólico – e a imagem. Nó que o olhar reconhece como *eu*, corpo, sujeito. “Nesse instante de ver, a presença do Outro vem marcar indelevelmente o sujeito pelo signifiante” (Greco, 2011, p.6), aglutinando-o, prendendo-o nessa determinação imaginária e simbólica. *Um peso*, nos termos de Ethel.

É possível identificarmos então uma dobra dos registros do Simbólico e do Imaginário sobre o Real, fazendo convergir estes dois sistemas sobre o corpo, no sentido de que a noção deste – ou de si – que o sujeito passa a ter é sustentada pela imagem que vê refletida, bem como pela nomeação que é dada à esta, como seu eu. Esse adulto que carrega o bebê diante do espelho – que Lacan nota como grande Outro [A] – ao olhar o reflexo e nomear essa imagem como eu do sujeito, promove aquela cisão na linha em *continuun*, dividindo esse sujeito, “apartando-o” de uma dimensão outra de seu corpo – a dimensão Real – na medida em que lhe oferece a soma de duas outras – a Imaginária e a Simbólica. Em outras palavras, é como se esse ato simbólico, de nomear e autorizar, costurasse as partes supostamente esquartejadas – de um corpo em sua dimensão Real, do tempo do incógnito - e oferecesse ao sujeito uma vestimenta, uma imagem “completa” e nomeada de seu corpo, possível de ser vista e que, por isso, tal como uma veste mesmo, também lhe pesa. “Na definição de Lacan, o Outro funciona como um ‘escudo narcísico’ que separa o sujeito – ser de imagens e símbolos – do real, para sempre.” (Greco, 2011, p.5)

A forma do eu (moi) é, portanto, uma miragem: sem ser constituída, paradoxalmente é constituinte. Constituinte e alienante – tomando, como Lacan, *alius* em sua acepção primária de outro -, na medida em que se a relação do sujeito com seu eu (moi) está, necessária e especularmente, na dependência do outro, e vice-versa – o que o mantém

no campo da linguagem -, por isso mesmo, essa alienação subjetiva o introduz numa ficção que o torna prisioneiro, em termos de comunicação. (Greco, 2011, pp.5-6).

Traduz-se assim a “linha” em *continuum*, em que o olhar, e as palavras, ao incidirem sobre um desconhecido, tornam possível que exista um sujeito. Ou, em outras palavras, traduz-se assim a função do espelho plano A, o outro que indica e olha o corpo do bebê diante do espelho e que o nomeia, exercendo a função simbólica do grande Outro. Ou seja, um corpo, ou um *eu*, sujeito, só passa a “existir” mediante um Outro que olha e que dá nome à essa imagem unificada que é refletida.

Mas resta uma dimensão que não é especularizada. Essa alienação do sujeito ao *eu* corporal consiste, como aponta Lacan, em um *vel* que condena o sujeito a só aparecer a partir de uma divisão: de um lado, a parte à qual se tem acesso, como sentido, como corpo, *eu*, contornado pelo simbólico, produzido pelo significante e pela imagem, e, do outro lado, há um sujeito como *afânise*. Lacan sugere uma operação: se se escolhe o ser – no que tange ao sujeito unificado pelo simbólico e pela imagem -, alguma parte outra do sujeito “desaparece, ela nos escapa, cai no não-senso” (Lacan, 1964/1988, p. 200), na medida em que, ao optar pela passagem ao sentido desse ser, este só existe na condição de ser “decepado dessa parte de não-senso” (Lacan, 1964/1988, p. 200). Em outros termos, não há sujeito – tal como o conhecemos – sem, em alguma parte, *afânise* do mesmo. (Lacan, 1964/1988, p.209).

Parece ser esse momento da constituição do sujeito que a artista Ethel Braga repete ao pensar seu corpo furtado em uma tela em branco, exposto e à mercê da palavra do outro que em ato passa então a contorná-lo, escrevê-lo. O que antes era “nada” – apenas tela vazia – passa a poder ser visto em tinta – ou em palavras -, constituindo um corpo, um sujeito, determinando sua existência por esses significantes, de um outro, que o desenha enquanto o aparta dessa condição de tela em branco “anterior”. Ou seja, o que é possível que Ethel veja no espelho-palco de sua performance é um corpo que tem a imagem da nomeação que recebeu do outro: “leviana”, “louca”, “mimada”, etc. Ainda que a dimensão de tela ou corpo em branco tenha lhe servido de base para a pintura de um outro, nomeado e visto corpo, essa tela vazia desaparece. Contudo, ainda se mantém em alguma medida “presente” por detrás do que se insere ali como traço.

Quer dizer, a função simbólica do Outro – o olhar, a nomeação, os significantes – “separam” o sujeito do “corpo” incógnito, Real. Recuperando Agamben (2014), é possível pensar aqui um paralelo entre a função do Outro e a função da veste de peliça com a qual Deus veste Adão e Eva, na medida em que essa veste também serve como um escudo, que separa o



sujeito de sua nudez, de seu corpo divino nu. Em outros termos, é como se o simbólico, a nomeação que Ethel – e todo o sujeito – recebeu do Outro, se constituísse como uma veste sobre o corpo no Real e, nessa medida, passasse a determinar o que é o eu deste sujeito, visto agora apenas por suas vestimentas. Agamben (2014) atesta:

Citando o provérbio alemão segundo o qual “*a roupa faz as pessoas*” (*Kleider machen Leute*), ele [Agostinho] especifica que “*não só as pessoas, mas o próprio homem é feito pela roupa, e isso porque o homem não é interpretável por si próprio*” (Agamben, 2014, pp.98-9, *itálicos nossos*).

### 2.3.1. A matriz simbólica

Em toda sua teoria, Lacan sustentou a importância da linguagem. O próprio inconsciente, na Psicanálise lacaniana, é compreendido por este sistema. Para o psicanalista o ser humano era marcado por ser um ser de linguagem e por só ser capaz de viver em um mundo organizado pela mesma. “Ora, é evidente que nada é, senão na medida em que é dito disso que isso é.” (Lacan, 1972-1973/1985, p.188). Em outros termos, só se é algo a partir do momento em que se diz alguma coisa sobre esse algo.

O que Lacan nos faz apreender é que o primeiro corpo é a linguagem, trata-se do corpo do simbólico. É corpo sutil, diz ele, mas é corpo (Écrits, pág. 301). É este primeiro corpo que dá corpo ao corpo físico quando de sua incorporação àquele, ou seja, *é a linguagem que confere um corpo ao sujeito. Para que o indivíduo tome posse de seu corpo a imagem não é suficiente. É preciso que o organismo chegue a se incorporar na linguagem para tornar-se efetivamente corpo humano, corpo dito.* (Quinet, 1988, pp.15-6, *destaques nossos*).

Em 1972-1973, no Seminário livro 20: *mais, ainda*, Lacan se dedicou com mais atenção ao tema do corpo. É nesse livro que o psicanalista afirmou que um indivíduo “identifica-se seu ser com seu corpo” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 191), ou seja, um sujeito acredita e assenta – tal como Freud elucidou com sua construção do *eu* – seu *ser* ao seu corpo. “O ser, é um corpo.” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 191). Mas, como visto, o ser – ou o *eu* – é não só a projeção de uma imagem corporal, mas mais do que isso, é a projeção de uma imagem constituída e sustentada pela linguagem, e é essa que mantém o *eu*, ou o sujeito, bem atado ao corpo.

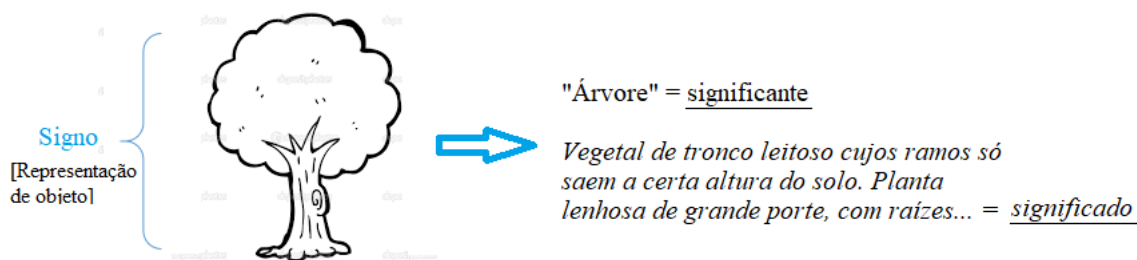
Talvez seja dessa lógica que Lacan tenha extraído seu aforisma “um significante representa um sujeito para outro significante” (Lacan, 1972-1973/1985, p.194). Em resumo,

poderíamos dizer que, para a Psicanálise lacaniana, um sujeito, o que entendemos por *eu* e, ainda, o corpo, nada mais é do que um significante para um outro significante, um nome em um discurso. Todo sujeito, todo corpo é notado, simplesmente, por um significante. “A única prova que temos de que o sujeito se confunde com essa hipótese e de que é o indivíduo falante que o suporta, é a de que o significante se torna signo.” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 194).

O significante é signo de um sujeito. Enquanto suporte formal, o significante atinge um outro que não aquele que ele é cruamente, ele, como significante, um outro que ele afeta e que dele é feito sujeito, ou, pelo menos, que passa por sê-lo. É nisto que o sujeito se acha ser, e somente para o ser falante, um ente cujo ser está alhures, como mostra o predicado. O sujeito não é jamais senão pontual e evanescente, pois ele só é sujeito por um significante, e para um outro significante. (Lacan, 1972-1973/1985, p.195).

“*O significante é signo de um sujeito*”. Aqui parece se fazer necessário um esclarecimento acerca de *signo* e *significante* na teoria lacaniana.

Em princípio, Lacan recupera esses termos da teoria linguística. Esta, por sua vez, fazia um outro uso dos mesmos: “A concepção clássica de signo, que advém de uma teoria finalista, entende que o signo tem por função representar um objeto. O signo seria uma representação e a linguagem um instrumento para nomear este objeto, o referente” (Juraville, 1987, citado por Antunes, 2002). Quer dizer, para a linguística clássica, finalista, um signo é o correspondente de uma coisa qualquer existente na realidade concreta, um representante que culmina na junção entre um nome (o significante) e o significado de um objeto. Aqui o que há é a primazia do referente, objeto.



**Figura 7. Signo, significante e significado na teoria linguística finalista.**

Ferdinand de Saussure, linguista e filósofo suíço, rompe com essa determinação finalista ao inaugurar a linguística estrutural. Saussure inverte essa posição tradicional: “em vez de tomar como ponto de partida a existência do referente – do objeto” (Antunes, 2002), faz com que o signo deixe de ser regido por este. A partir da nova concepção proposta pelo linguista, o signo

deixa de unir uma coisa e um nome e passa a ser o resultado de uma união entre o conceito e uma imagem acústica.

**Signo ≠ representação de um referente / objeto**  
**Signo = conceito + imagem acústica (significante)**

Quer dizer, o signo, que em um primeiro momento era tomado como um referente de algo existente na realidade, deixa de o ser, assim como também deixa de exercer a função daquilo que orienta a constituição de um significante e de um significado. Nessa nova proposta, a de Saussure, parece ser o significado que assume o lugar de primazia, a partir do qual definem-se significante e signo. “Saussure faz a comparação entre o signo e a folha de papel: o verso e o averso são inseparáveis, pois não se pode cortar um sem cortar ao mesmo tempo o outro; mas são descontínuos, pois nunca se encontram num determinado ponto.” (Barreto, sem data).

Lacan inclui a linguística de Saussure na Psicanálise, mas introduz modificações fundamentais nesta, ao estabelecer uma crítica à lógica do linguista suíço, pois que, por essa o que há é “a ilusão de que o significante responde à função de representar o significado” (Lacan, 1998, p.501, citado por Antunes, 2002), como se o significante, a imagem acústica, se constituísse como “resumo” de um significado.

Talvez, a mais importante das modificações instauradas por Lacan seja a que passa a tratar significado e significante não como dois lados iguais de uma folha, como se ambos tivessem a mesma potência. Para Lacan, há uma primazia do significante sobre o significado. Para além disso, não há uma soma ou unidade entre os dois termos, mas sim uma separação.

Ao recolher os elementos da proposta saussuriana e estabelecer uma nova leitura, Lacan destrói toda e qualquer suposta função representativa do signo. Rompendo a relação entre significado e significante, o psicanalista evidencia que este último não é um elemento associado ao signo, propondo então a autonomia do significante, destruindo a suposição de um vínculo entre qualquer um desses elementos linguísticos e uma realidade pré-discursiva, um objeto concreto da realidade. O que parece ser a proposta lacaniana é de que a linguagem, ainda que tente fazer referência a uma realidade, não é totalmente sobreposta, colada à ela. Não há total correspondência entre o que se diz e uma realidade. Não é possível que um significante associe-se a um significado e estabeleça assim a *verdade do signo* (Antunes, 2002).

O significante, para Lacan, na medida em que encontra-se apartado do significado, não é imiscuído em um discurso sobre o sujeito – já que é dele que tratamos aqui – para o significar.

O significante apenas entra na lógica discursiva como uma imagem acústica, uma palavra, que constitui um **suposto** signo, uma suposta, enganosa referente a uma realidade à qual não temos acesso. “A hipótese do sujeito – necessária à psicanálise – se sustenta no fato de que há alguém que se utiliza do significante não para significar, mas para enganar sobre o que tem de significar (Lacan, 1998, p.231, citado por Antunes, 2002). Recorre-se ao significante não para significar algo, em sua realidade, mas sim para enganar, na medida em que forja um signo, uma imagem, como se essa se aproximasse de uma realidade impossível.

Ao dizer que um sujeito é um significante para um outro significante, o que Lacan evidencia é que as palavras exercem um efeito sobre o sujeito. O enganam, o fazem crer que as nomeações que se dão à ele dizem algo de sua significação, de seu signo, de sua verdade. Nesse sentido, o significante lacaniano é, essencialmente, esvaziado de significado e, nesse passo, nunca é último. É sempre necessário que a um significante outro seja associado.

Quando Lacan indica que “um significante é signo de um sujeito”, o que parece querer dizer é dessa função enganadora do significante: a de fazer-se parecer um signo. Na medida em que entende-se, sobre o aparato do estágio do espelho, que o simbólico faz um corpo, o que esta última sentença de Lacan acerca do significante e do signo estabelece é que esse corpo feito de significantes, de palavras, é, na verdade, forjado enquanto algo que parece ser uma realidade em si, um objeto, um referente, ao qual a linguagem se refere.

Em outros termos, a partir da constituição de um suposto corpo em imagem e linguagem, ao crer nisso que se constitui é como se um sujeito retornasse à linguística finalista, crendo que o nó entre Imaginário e Simbólico se referem ao seu corpo como uma realidade em si, o tomando como signo totalmente correspondente a um objeto localizado em sua materialidade (de corpo). Feitos tais esclarecimentos, retomemos.

Em seu texto *Radiofonia* (1970/2003) Lacan recorre ao cadáver para marcar definitivamente essa relação forjada entre o corpo e a linguagem. O psicanalista assinala que mesmo após morto, um corpo – na imagem possível deste - continua a servir como representação de um sujeito, por sustentar em uma lápide significantes, preservando “o que dava ao vivente o caráter: corpo. Permanece como *corpse*, não se transforma em carniça, o corpo que era habitado pela fala, que a linguagem *corpsificava*.” (Lacan, 1970/2003, p. 407). Ou seja, em outras palavras, o que faz do corpo, ou da carniça, um corpo humano, um corpo de sujeito, é a linguagem, mais precisamente, os significantes. Pois que não é suficiente apenas uma imagem à qual um sujeito se reconheça diante do espelho. É preciso que essa imagem seja autorizada, sustentada, pela linguagem. É preciso que essa imagem seja constituída por

significantes, para que assim haja corpo, para que assim haja *eu*. Na contramão da ilusão de uma linguística finalista, o que se tem não é, portanto, um corpo que determina ou influencia o que se diz dele, mas sim o contrário. O que se diz de um corpo, de um sujeito, é o que o torna um corpo, um sujeito.

Não é muito difícil pensar nessa relação de “determinação” entre o significante e um corpo que se supõe. Mesmo antes de nascer, um sujeito já é falado. Já tem seu corpo, seu *eu*, dito. O bebê, ainda no ventre materno, já recebe diversas nomeações, o que se potencializa após seu nascimento, formatando, ou oferecendo diretrizes simbólicas, para o que deve ser, como deve constituir-se, com quem seu corpo parece, com quem deve vir a parecer. O sujeito é, desde sempre – desde o momento em que passa a existir -, falado.

Nesse passo, Miller (1998) equivale essa significação - estabelecida a partir da associação entre significantes, em uma cadeia discursiva que propõe-se a dizer do sujeito - ao *efeito* de sujeito, quer dizer, ao efeito suposto, forjado, de um sujeito enquanto signo. Um sujeito torna-se, nesse sentido, alienado na cadeia significante, sempre enquanto morto, ou melhor, “mortificado na cadeia significante” (Antunes, 2002).

Os símbolos efetivamente envolvem a vida do homem numa rede tão total que conjugam, antes que ele venha ao mundo, aqueles que irão gerá-lo em “carne e osso”, trazem em seu nascimento, com os dons dos astros, senão os dons das fadas, o traçado de seu destino; fornecem as palavras que farão dele um fiel ou um renegado, a lei dos astros que o seguirão até ali onde ele ainda não está e para-além de sua própria morte; e, através deles, seu fim encontra sentido no juízo final, onde o verbo absolve seu ser ou o condena... (Lacan, 1953/1998, p. 280).

Lacan insere aqui uma outra noção, o *símbolo*, como algo que parece concatenar-se também nas operações do simbólico. Se, como visto, uma cadeia associativa entre significantes é que o se faz necessário para que se diga algo, em uma significação de sujeito, e, se essa soma entre significante e significado não forjam, de fato, um *signo*, mas um suposto deste - na medida em que esta suposição nunca diz, de fato, da realidade concreta e total do corpo desse sujeito - , o que a Psicanálise indica é que o que se constitui aí, no discurso que se propõe a dizer de um sujeito, são *símbolos*. “Com isso, é possível representar um conceito para o qual não se pode oferecer demonstração alguma. A simbolização é a única via para expor, encenar, tornar visível o que não se pode mostrar” (Soria, 2017, p.40).

Nessa direção, *símbolo* torna-se algo que, ainda que não represente algo em sua totalidade, em sua realidade factual, apresenta-se como um *substituto*, tal como um cavalinho de pau substitui-se, em símbolo, a um cavalo real (Soria, 2017, p. 46). Quer dizer, o *símbolo*

entra na lógica linguística utilizada pela Psicanálise como um nome dado, quase concreto, algo como que fixado – tal como astros no firmamento – assim como o seria um *signo*. Nessa direção, o que intui Lacan é que os nomes ofertados ao sujeito, desde o seu nascimento, lhe conferem determinações simbólicas no que tange ao seu ser, ao seu corpo, ao seu eu. Os símbolos que se fazem aí tornam-se substitutos supostos estanques de uma realidade – impossível de ser acessada – do corpo. O cavalo de pau parece tornar-se o cavalo em si.

Miller, em *Elementos da Biologia Lacaniana* (1999/2001), compara a fala a um “pequeno parasita que se tem no corpo ou, talvez, seja possível tomá-la como um órgão especial que se tem no corpo e o faz ressoar” (Miller, 1999/2001, p. 31), ou, como vimos até aqui – na medida em que essa fala é inserida no corpo do sujeito -, que se tem no corpo e o faz existir como tal. O corpo aparece então, para a Psicanálise, como resultado da incorporação de um elemento incorporal, um parasita: o significante (Miller, 1999/2001, p. 31).

Miller vai dizer que “o sujeito deve tomar a totalidade do significante ao seu encargo ou que deve, pelo menos, demonstrar continuamente que ele é habitado pelo significante. Somente assim é que seu corpo poderá encontrar o bem-estar” (Miller, 1999/2001, p. 70). Não parece, na sequência dos relatos de Ethel Braga, que esse seja o seu caso. Afinal, o que se vê, em sua performance, é um corpo que se lava da fala que o constituiu, ou, em outros termos, das palavras – significantes e símbolos – do Outro que o circunscreveu e o criou e que, nessa medida, exercia uma mestria sobre o seu lugar de sujeito (Pinto, Jeferson Machado, comunicação pessoal, 14 de julho, 2017).

Então eu decidi simplesmente me lavar. Eu não deveria adicionar nada ao meu corpo, porque aquilo do qual eu queria me livrar já estava em mim. (Braga, Ethel Corrêa, comunicação pessoal, 18 de janeiro, 2017).

No vídeo da performance, o que se apresenta é o corpo da artista, habitado por algo do qual a mesma intenta se livrar: as palavras. Parece que do nó feito entre Imaginário e Simbólico sobre o Real, a parte que cabe ao significante não servia mais à artista, que passou a querer livrar-se de algo desse conteúdo simbólico. O significante fez uma marca ali que, de alguma maneira, não lhe servia mais, pelo contrário, lhe pesava. Era preciso então purificar-se daquelas palavras, daquele simbólico que a fez em corpo. Era preciso lavar-se dessa fala, desse algo do significante parasita que habitava e constituía o seu corpo. “Uma filtragem (purificação) da carga normativa determinada e congelada pelo Outro” (Rocha, Guilherme Massara, comunicação pessoal, 15 de julho, 2017).

Certamente existem palavras que se introduzem nos corpos e que neles permanecem, enquanto que outras se dissipam. É isso que, no mínimo, a experiência analítica demonstra: houve falas determinantes cujos efeitos marcaram profundamente o funcionamento do corpo. É necessário, certamente, nos darmos conta disso de forma mais precisa.” (Miller, 1999/2001, p.57).<sup>15</sup>

“Eu queria saber quem eu era [...]. Sozinha. [...] Eu estava buscando a minha individualidade, a minha presença. Era uma afirmação: *eu vou me livrar daquilo que não é meu*” (Braga, Ethel Corrêa, comunicação pessoal, 18 de janeiro, 2017, *destaques nossos*). Destaca-se aqui o ponto em que a artista revela que reconhecia naquelas palavras algo do qual precisava se livrar, se purificar, porque não era seu. A palavra do outro – do ex-marido, da mãe – não era dela. Ainda que seja o Outro o responsável pela constituição corporal de um sujeito, o que a artista nos evidencia é que essa nomeação, apesar de garantir uma familiaridade do sujeito com seu eu, com seu corpo, com sua imagem, também sustenta algo de estranho, algo que o sujeito em algum momento pode reconhecer ou não como próprio. É nesse ponto que se evidencia a linguagem enquanto algo que constitui um símbolo e não enquanto sistema que representa um signo real.

Essa possibilidade de que não haja um bem-estar estabelecido entre o sujeito e o seu corpo, ou, mais especificamente, entre o sujeito e as palavras que lhe fizeram um corpo, desvela um aspecto curioso do Outro que encarna a *matriz simbólica*. O que a arte de Ethel Braga elucidada é que esse conteúdo significante que mantém o sujeito “bem atado” ao corpo, em um nó que assegura a sua imagem, não é, necessariamente, suficiente. A palavra do Outro nem sempre serve. O grande Outro falha, na medida em que um sujeito estranha as palavras que circunscrevem seu corpo. *A*, tal como nota Lacan.

---

<sup>15</sup> O que Miller nos ajuda a entender é que é possível que haja a dissipação de alguns significantes sem que haja, com isso, uma conseqüente dissipação – ou destruição – do corpo. Se a linguagem funciona sob as bases da metonímia e da metáfora, talvez o corpo funcione por essas vias também. Nesse sentido, nunca permanece o mesmo. Significantes inscrevem-se e se apagam causando modificações no que Freud chamou projeção corporal. Talvez tenha sido influenciado por essas conclusões que Lacan passou a fazer questão “de que se dissesse que o homem ‘tem’ um corpo, e não que ele ‘é’ um corpo” (Miller, 1999/2001, p.73), vociferando aí a distinção entre algo que seria determinado, imutável, para algo que é passível de modificações, sem que essas impliquem em uma destruição. É nessa direção que se torna possível que a artista Ethel Braga se lave de suas palavras do corpo e coloque aí outras, sem que isso lhe cause qualquer fragmentação corporal, como na psicose, por exemplo.

## 2.4. Um estranho no corpo: a dimensão outra, Real

*O drama do sujeito no verbo é que ele experimenta ali sua falta-a-ser.*  
(Lacan, 1960/1998 p.661).

Em seu texto *O Estranho* (1919[1917-1918]/1996), na tentativa de compreender como algo familiar – como, por exemplo, as palavras, ou a imagem, que fazem um corpo - pode causar o sentimento de estranheza, Freud recorreu à literatura médico-psicológica *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906) do psiquiatra alemão Ernst Anton Jentsch, que definiu o estranho como “algo que não se sabe como abordar” (Freud, 1919[1917-1918]/1996, p. 239). Freud também recorreu ao dicionário alemão de Daniel Sanders, *Wortebuch der Deutschen Sprache* (1860), do qual nos interessa uma passagem em especial, na qual define-se *heimlich* como “*escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros*” (Freud, 1919[1917-1918]/1996, p. 241, *destaques nossos*). Ao mesmo tempo, diante da inclusão da partícula negativa ‘*un*’ – *unheimlich* -, tem-se “misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor.” (Freud, 1919[1917-1918]/1996,p.242). Resumidamente, ao lançar mão de diversos outros estudiosos da palavra, Freud chancela: “*unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz*” (Freud, 1919[1917-1918]/1996, p.243, *destaques nossos*). Um outro dicionário ainda diria: “‘*Heimlich* tem também o significado daquilo que é obscuro, inacessível ao conhecimento’ (Schiller, *Wallensteins Lager*, Cena 2)” (Freud, 1919[1917-1918]/1996, p. 244). Por fim, parece possível concluir que o estranho, que a sensação de estranheza diante de algo, provém de um encontro com algo familiar, conhecido – apesar de oculto da vista -, mas que deveria ter permanecido inconsciente, inacessível.

Toda essa divagação linguística e etimológica nos serve para entender a condição que um corpo assume para o sujeito que o tem, na medida em que este lhe causa certo estranhamento. Em um primeiro momento pode-se entender que esse estranhamento acontece quando o sujeito não reconhece as palavras que o nomearam e o constituíram, como parece acontecer com a artista Ethel Braga. Mas são, de fato, os significantes que parecem estranhos ao sujeito e ao seu corpo?

Na equivalência entre *das Unheimliche* (o estranho) e *das Unbewusste* (o inconsciente), o prefixo da negação *un-*, como a todos, é a marca do recalque. Na pulsão do tempo não linear, que caracteriza o inconsciente, revela-se o inédito, o que espera por uma tradução: é aí que a ficção sobre o estranho apoia-se nos fatos do inconsciente, principalmente em seu fundamento inapreensível e intraduzível (Saliba, 2004, p.30).



Quanto à essa relação que Saliba (2004) aponta, entre o estranho e o inconsciente, inapreensível, intraduzível, Freud (1919[1917-1918]/1996), vai dizer que o maior exemplo de um encontro com o estranho trata-se do vislumbre do que a Psicanálise nomeia “duplo”. Este tema foi abordado principalmente por Otto Rank, em 1914<sup>16</sup>. O estudioso do assunto teria explanado sobre a relação do duplo com “reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte” (Freud, 1919[1917-1918]/1996, p.252). Em suas investigações, Rank originalmente teria tratado do duplo como algo que garantiria uma espécie de segurança contra a destruição do eu.

Freud entende que essa e as demais ideias acerca do duplo, enquanto uma proteção, seriam decorrentes do narcisismo primário, de um amor, ilimitado, ao próprio corpo, presente na mente das crianças e no homem primitivo. Contudo, após a etapa do narcisismo primário ser superada, o duplo teria seu aspecto de proteção invertido, passando a sustentar não uma proteção contra a morte, mas sim o anúncio de que essa aconteceria. O duplo seria então projetado para fora do eu como algo estranho a si mesmo, que, em alguma medida, pode não desaparecer, mas insistir como uma parte, como um resto do antigo narcisismo primário (Freud, 1919[1917-1918]/1996, p. 253); “algo que já se inscreveu, embora sem expressão visual” (Pinto, Jeferson Machado, comunicação pessoal, 02 de janeiro de 2018).

Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso. O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios. (Freud, 1919[1917-1918]/1996, pp.253-4).

No que diz respeito a esse estado mental muito primitivo, Freud prossegue:

[...] um período em que o ego não se distinguira ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas. Acredito que esses fatores são em parte responsáveis pela impressão de estranheza, embora não seja fácil isolar e determinar exatamente a sua participação nisso. (Freud, 1919[1917-1918]/1996, p.254).

O que Freud sinaliza aqui é que há uma perturbação do *eu* quando algo de um tempo anterior à sua existência – o tempo em que não havia distinção entre o “sujeito” (sujeito

---

<sup>16</sup> O livro *O duplo: um estudo psicanalítico*, foi publicado originalmente em 1914, com edições posteriores em 1919 e 1925. Há duas traduções em português, uma data de 1939 e a outra de 2013, esta publicada pela editora Dublinense. (Silva, 2013/2015, p.156).

consciente) e o mundo externo, ou seja, no tempo da suposta fragmentação corporal, ou, mais cautelosamente dizendo, no “tempo” do incógnito – retorna, de alguma maneira. Quando algo do que deveria ter permanecido oculto, vem à luz.

Ou seja, se pensarmos o eu e o duplo por um jogo de espelhos e reflexos, é como se houvesse duas versões de algo muito similar, distintas por uma única coisa: uma é pacífica, vista, enquanto a outra deve permanecer oculta, na medida em que aterroriza o sujeito. Isso nos redireciona, mais uma vez, para o esquema óptico de Lacan, em que há dois vasos: um do lado esquerdo do espelho plano - guardado dentro de uma caixa C -, o que o impede de ser refletido, visto; e um outro, do lado direito – assinalado como  $i'(a)$  -, este sim, passível ao olhar, que, na tradução que Lacan faz, é o que representa a imagem corporal à qual o sujeito tem acesso e que se projeta como *eu*.

[...] deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum outro afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu *das Heimliche* para o seu oposto, *das Unheimliche*; pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-se, ademais, compreender a definição de Schelling do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz. (Freud, 1919[1917-1918]/1996, p.258).

Seria esse estranhamento decorrente do fato de que o Outro não incide – nem em olhar e nem em linguagem - sobre o *corpo todo*? Pois, tal como os esquemas ópticos revelam, há uma dimensão do corpo – lado esquerdo dos esquemas -, “anterior”, que permanece no campo do incógnito, inominado, o vaso dentro da caixa C, a dimensão Real. Se a incidência do Outro opera uma “separação” ou uma mudança no *status* do corpo, como já mencionado, é possível entender que, a partir da nomeação, ou do nó entre as dimensões do Simbólico e do Imaginário sobre o incógnito, algo desse corpo Real é “extirpado”.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Em outras palavras, torna-se evidente aqui as apostas lacanianas pautadas na linguística saussuriana, de que o simbólico não faz signo, de fato, enquanto algo correspondente – tal como na teoria finalista – à um representante externo, material, da realidade. Ainda que o simbólico opere ai uma determinação, ainda que os significantes sejam capazes de dizer algo e, conseqüentemente, de fazer um corpo, este sistema simbólico “não é suficiente” para atingir uma suposta realidade total desse objeto que se faz, quer dizer, do corpo. Ou seja, o Simbólico contém, em si, em seu tesouro, um significante que falta. Por isso, não é da ordem do possível que *tudo* seja dito, em uma totalidade (que é *sempre* suposta).

Vladimir Safatle (comunicação oral, 2017) – em sua Palestra *O Circuito dos Afetos* –, lembra que Franz Kafka (1914), na novela *Na Colônia Penal*, retrata a cena em que uma engenheira, criada para escrever a lei na carne, ao promover tal inscrição, provoca, ao mesmo tempo, a destruição desse corpo. *A palavra mata a coisa* (Hegel, 1807/2003). No texto de Agamben (2014) algo similar se apresenta com a noção da vestimenta que extirpa o acesso à uma suposta essência divina do corpo. Em uma torção psicanalítica tem-se não a destruição do corpo em si, pelo Outro, mas a “exclusão” da dimensão Real desse, que passa a ocupar uma posição de inacessibilidade, *êxtimo*.<sup>18</sup>

Contudo, tal como define Lacan, trata-se, no Real, de algo da ordem de um *não cessa de não se escrever*, ou seja, essa dimensão incógnita do corpo não cessa, retorna, incessantemente, para além das muralhas estabelecidas pelo Simbólico e pelo Imaginário, para além da percepção – equivocada – de um corpo como unidade especular, o assombrando. Parece ser diante dessas condições que as palavras inscritas sobre o corpo tomam um caráter também de estranho, visto jamais coincidirem, ou serem, de fato, superpostas, sobre essa dimensão outra, real, do corpo. O corpo não é *todo* inscrito, *todo* submetido ao simbólico e ao imaginário. Algo dele permanece estranho à linguagem e ao olhar.

Entende-se nesse ponto a essência traumática do estranho. Como dito por Lacan, nada é senão aquilo que é dito que é, e, nesses termos, se o conteúdo simbólico que funda a existência do sujeito [relembrando a “linha” em *continuum* em que as palavras (e o olhar) “separam” um tempo de desconhecido do tempo da “existência” do sujeito], por alguma razão, vacila, é como se algo do tempo incógnito da “não existência”, dessa dimensão Real, retornasse. Em outros termos, é como se, nesse instante de fragilidade do simbólico, o espelho plano A, que se interpunha entre o que não é visto – vaso dentro da caixa C, *a* – e a imagem do corpo – *i'(a)* –, se rompesse [*A*], deixando uma brecha, por onde o sujeito vislumbrasse – no entanto, ainda sem ver - algo do horror de “não ser”, de não ter imagem, de não ter nome. Ou seja, ao suspender o anteparo, a veste, ou a proteção, escudo narcísico instaurado pelo simbólico e pelo imaginário,

---

<sup>18</sup> Rocha (2008) nos chama a atenção para o fato de que a palavra, os significantes, ao inscreverem-se sobre um corpo, ao mesmo tempo em que, de fato, “extirpam” algo, uma de suas dimensões – o Real, a *coisa* que Hegel indica que é morta – também é o que vivifica o ser. Ao referir-se à arte de André Burian – ato artístico de escrever palavras sobre a carcaça de animais mortos nas estradas –, Rocha chancela que “tal obra de André Burian engendra uma definição da arte aos modos da intuição do pintor austríaco Oskar Kokoshka, a saber, ‘aquilo que faz a vida renascer do nada’. Em torno desse vazio de uma atropelada, e sobre o suporte dos restos condenados ao desaparecimento, o artista/autor escreve. Aqui a palavra não coincide com a morte da coisa. Mas com sua ressurreição. A vida surgindo no interior insabido dos restos do horror, do nojo da insensatez, e de um olhar que se demora sobre o neutro. Ou ainda, como dissera Freud ‘daquilo que deveria ter permanecido escondido, mas veio à luz’” (Rocha, 2008, p. 262).

desvela-se aquilo “de si” que não é visto e nem tem nome [S(~~A~~)]. A nudez, nos termos de Agamben (2014). A dimensão Real do corpo, nos termos de Lacan.

Ainda em outros termos – nos de Blanchot – tal como lembra Ana Maria Portugal Maia Saliba (2004); o espelho A, ou o Simbólico [A] é tomado então como uma “superfície que separa, mas não oculta, onde o secreto e o privado se desnudam, mantendo, no entanto, o isolamento e a inacessibilidade” (Saliba, 2004, p. 34) dessa parte *outra* do corpo, pois que permanece apartada do significante e da especularização imaginária<sup>19</sup>.

É nesse ponto que Lacan (1972-1973/1985) se questiona: para além da linguagem, “haverá o ser?” (p.160). O psicanalista conclui que “o ser é, como se diz” (Lacan, 1972-1973/1985, p.160), mas que há também um “não-ser”, que aqui entendemos como a parte outra, duplo, que permanece para além do espelho; “não é”, pois que nada é dito dela. Lacan vai concluir então que o “*Eu*, não é um ser, é um suposto a quem fala” (Lacan, 1972-1973/1985, p.163), e que, quanto ao ser – que, a partir desse ponto não se confunde mais totalmente com o *eu*, mas que ainda o inclui – há algo dele que não se pode saber,

no que esse saber – acabei de dizer isto – impossível é, por isso, proibido. É aqui que jogo com o equívoco – esse saber impossível é censurado, proibido, mas não o é se vocês escreverem convenientemente o *interdito*, ele é dito entre palavras, entre linhas. Trata-se de denunciar a que sorte de real ele nos permite acesso (Lacan, 1972-1973/1985, p.162).

Ou seja, Lacan faz a aposta de que da parte do ser que não é falada, que não é mantida por um discurso e que não tem uma imagem acessível ao olhar, é possível algum acesso. Ainda que, nos termos de Freud, seja como a presentificação do horror de um estranhamento. Mais, ainda, parece que o esforço de um sujeito é o de ir em direção exatamente à essa possibilidade de acesso à sua dimensão Real. Pois, posto que um sujeito só ascende à existência mediante um olhar que o reconheça, e se essa dimensão estranha de seu corpo lhe assombra, mantê-la no invisível, incógnito, é condenar parte de si mesmo à inexistência. É isso o que aterroriza o sujeito. Terror de ter “parte de si” condenada à inexistência, bem como deparar-se com essa dimensão, que não cessa de lhe escapar. “O fenômeno da angústia é esse surgimento do hóspede desconhecido, *unheimlich*, que, de certa maneira, nunca passou por um reconhecimento. Mas que não engana” (Saliba, 2004, p.34).

---

<sup>19</sup> Para uma leitura mais cuidadosa acerca dessa proposição, ver, de Maurice Blanchot, seu texto *Morte suspensa* (1948). Trad. Jorge Gamacho. Lisboa: Edições 70, 1988.

A pergunta que se coloca aqui é: na medida em que um sujeito percebe uma frouxidão no nó significante que atava seu corpo à sua imagem; se um corpo se desfaz de significantes; se é evidenciado que há uma falha nesse espelho plano A, no reflexo que produz; é possível que se saiba algo do que há do outro lado desse espelho? Daquele vaso dentro da caixa C do esquema óptico? Do incógnito que havia antes do olhar? Da nudez antes da veste de peliça? O que esse estranho que se evidencia no corpo desvela de um suposto sujeito, S, se o isolamos dos efeitos do grande Outro, [S(A)]? O que resta, ou, resta algo do corpo para o olhar se - como Ethel Braga – um sujeito lava-se dos significantes que o escrevem e lhe dão uma imagem? É possível um olhar sobre a dimensão Real, invisível, do corpo?

No que tange à esse questionamento, que se resume na pergunta: “é possível que algo do incógnito do corpo seja exposto?”, é o próprio Freud quem reforça o percurso sobre a arte ao qual se propõe esta pesquisa, no passo em que nesse mesmo texto, *Das Unheimliche* (O Estranho) (1919), o psicanalista recorre a textos literários e a exemplos pessoais de autores como Shakespeare, Schiller, Heine, Mark Twain e Hoffmann. Tais recursos servem como indicadores de que, para além da associação entre *unheimliche* e algo incógnito, Real, também há uma associação entre esse mesmo “fenômeno” e o “limbo dos poetas” (Saliba, 2004, p.29). Nessa direção “literatura e psicanálise trabalham para dar-lhe [ao estranho, incógnito] forma no campo do *semblant* – suposição e fingimento – na lida com o Real” (Saliba, 2004, p.34).

É nesse ponto que a noção de sublimação se destaca. Esta relaciona-se diretamente com a possibilidade de vislumbre do estranho, tal como evidencia Guilherme Massara Rocha (2010), em sua tese de doutorado, ao dizer que “na experiência do sublime, o alheio, o estranho é acolhido paradoxalmente na alma como próprio, como familiar” (Rocha, 2010, p.60).

*(A arte da sublimação)*

É nesse mesmo texto que Rocha (2010) destaca que algo do produto da arte – o sublime – tem como sua inspiração, sua fonte, a experiência de algo que é sentido como terrível, que “aponta para os limites da sensação e do entendimento” (Rocha, 2010, p.66). Contudo, ao mesmo tempo em que Rocha indica uma relação intrínseca – tal como Freud o fez – entre algumas artes e uma aproximação com algo do registro do estranho, incógnito, Real, também salienta que o suposto objeto Real que a arte tenta expor “não se presta a ‘ser substituído por nada’” (Baas, p.91, citado por Rocha, 2010, p.66). Quanto à esse suposto objeto que não se presta a ser substituído por nada, o autor recorre à Kant que, em sua *Crítica*, destaca que o

*sublime* se refere a um objeto sem forma que, exatamente por isso, representa uma espécie de ilimitação, que não pode ser “contido em nenhuma forma sensível” (Rocha, 2010, p.81). Em outras palavras, o que se recolhe daqui é que quanto à dimensão incógnita, estranha do corpo, um artista pode, via sublimação, tentar atingi-la e forjar aí uma imagem, uma representação, um objeto, mas esta nunca corresponderá, de fato, à “realidade” dessa dimensão, sempre elidida, êxtima.

Philip Shaw afirma, quanto a esse ponto que “o sublime, em outras palavras, se refere a coisas que aparecem ou sem forma (uma tempestade no mar, uma montanha em vasta amplitude) ou que possuem formas mas, por razões de tamanho, excedem nossa habilidade de perceber tal forma. Em ambos os casos, o objeto é considerado sem forma porque nós não podemos unificar seus elementos na intuição sensível” (SHAW, Op.Cit, p.78) (Rocha, 2010, pp.81-2).

No trato com o incógnito, o recurso à estética do sublime indica o desejo de todo o sujeito – ou ao menos de alguns, os artistas que se dedicam à essa arte do “sem forma” – de vislumbrar, acessar, esse ilimitado de si mesmos, via uma “faculdade de imaginação” que consiste na tentativa de dar e apresentar formas a algo que “não tem representação possível” (Lyotard, citado por Rocha, 2010, p. 83).

O que é possível concluir, a partir da leitura de Rocha, é que o sublime ao mesmo tempo em que se esforça em tocar algo do irrepresentável, revela sua inacessibilidade. “Conforme lembra Jacques Derrida, ‘a medida do sublime tem a medida dessa desmedida, dessa violenta incomensurabilidade’” (Rocha, 2010, p.91). Em outras palavras, nas artes do sublime as formas revelam-se em sua “realidade inexoravelmente informe”, não-apresentáveis (Rocha, 2010, p.92). Quer dizer, na tentativa artística de atingir o inatingível, o que tem-se é sempre um “traço do irrepresentável” (Rancière, citado por Rocha, 2010, p.178). “O processo sublimatório [...] tangencia algo do irrepresentável, do informe” (Rocha, 2010, p.191). Eis aí um retorno do incógnito, a experiência do *unheimliche* fixada em algumas artes.

O que Rocha (2010) desmistifica é que a sublimação é um ato de atestar “a presença de um vazio jamais simbolizável, uma falha nas operações de representação do aparelho psíquico” (Rocha, 2010, p.192-3). E é por isso que a arte nos interessa na presente pesquisa, na medida em que o ato artístico aparece como meio de exposição, ou ao menos de uma *tentativa de fazê-*

lo, daquilo que, no interior de todo o sujeito se “presentifica” como *vazio da Coisa*<sup>20</sup> (Rocha, 2010, p.216).

A transgressão que a arte instaura tenta desfazer essa fronteira, e nos empurra para os espaços que evitamos ver. [...] A arte produz o corte que vai reposicionar os sentidos e as formas instituídas. Abre, portanto, um novo lugar de olhar, de sentir e de pensar. É, justamente, por isso que todo ato de criação é um ato utópico. [...] A utopia tem a função de interromper o fluxo das lógicas instituídas e abrir o caminho para outros mundos possíveis. A utopia, assim como a arte, abre um espaço crítico como cesura e interrupção, revelando os avessos das “verdades”. A arte busca dar forma ao sem forma, dar expressão ao inexprimível. [...] Walter Benjamin afirmava que o *sem expressão* pode revelar a “sublime violência da verdade”. Diz ainda a autora [Imaculada Kangussu, 1999]: “O inexprimível é um poder que interrompe o discurso: ele obriga a uma expressão negativa; mostrando que a totalidade não pode ser apresentada, revela a verdade da representação. (Sousa, 2013, pp.790-1).

---

<sup>20</sup> Quanto à *Coisa*, abordar-se-á mais adiante, destacando a relação direta dessa noção – freudiana – com o estranho, incógnito, Real.

### 3. ENTREATO

Nesse ponto, faz-se necessário um entreato. Entre uma obra e outra, entre a pergunta e o que se promete como resposta, um intervalo. O que se propõe aqui é que seja feito um resgate no que a teoria pode auxiliar na compreensão de porquê um sujeito – ou um artista – quer que a dimensão Real, estranha, elidida de seu corpo, seja acessada<sup>21</sup>. Ter acesso não apenas a duas das dimensões de seu corpo – simbólica e imaginária -, mas também à terceira, a Real. Não parece ser isso o que Ethel tenta fazer ao lavar seu corpo, sua imagem, das palavras que a constituíram para que assim lhe fosse possível acessar algo de *sí mesma*, para além desses dois registros?<sup>22</sup>

Neste intento de compreensão, recuperar-se-á fragmentos da teoria freudiana e seu desdobramentos na releitura lacaniana, que podem esclarecer esta questão, bem como porque essa pesquisa recorre a obras de arte de sujeitos mulheres.

#### 3.1. A castração e suas consequências

Como dito anteriormente, o Outro divide o sujeito, o elide, separando-o entre o ser e o “nada”, o incógnito. Orientados por esta noção, o que se lê em Freud, e também em Lacan, é que essa cisão acontece, para todo sujeito, a partir da castração. Esta se dá quando ocorre, em idade ainda muito tenra, o ato de olhar o órgão sexual de um outro sujeitinho, do sexo masculino, portador do pênis, ou, no caso contrário, a falta desse órgão no corpo de uma menina (Freud, 1924[1923-1925]/1996). O que acontece nesse tempo é a identificação do pênis como objeto marcado por uma dialética, quer dizer, aquilo que pode ou não estar presente. Mesmo quando um sujeito o porta em seu corpo, ainda assim essa dimensão se apresenta, no sentido de que esse mesmo pênis pode estar intumescido ou detumescido. Esse caráter dialético do órgão o faz assumir a função de falo – tal como nomeia a Psicanálise. E é essa função – de falo – que é inscrita no inconsciente. (Lacan, 1958/1998).

Num primeiro tempo da teoria (Freud, 1925[1923-1925]/1996), portanto, falo e pênis se confundiam e, no sistema inconsciente haveria apenas a inscrição deste órgão, ou seja, do sexo masculino. Para Freud (1925[1923-1925]/1996), na construção do mito, a castração seria o que

---

<sup>21</sup> Aqui, esse *querer* diz respeito a um querer enquanto desejo inconsciente.

<sup>22</sup> “Ela [Ethel, assim como todo o sujeito] pode querer, mas o real é o inacessível. A arte insinua que há um deslocamento, brechas nunca capturadas” (Pinto, Jeferson Machado, comunicação pessoal, 2 de janeiro, 2018).



acontece com os sujeitos que percebem em si a falta do órgão. Quer dizer, na menina a castração aconteceu e, na medida em que Freud ateu-se à “fenomenologia da percepção da forma do corpo imaginário” (Miller, 1994, p. 70), faltava algo no corpo da menina, da mulher. *Ela o viu, sabe que não o tem e quer tê-lo* (Freud, 1925[1923-1925]/1996, p.281). Em 1896 ao postular que a neurose seria resultado de um evento traumático – de algo relacionado à sexualidade que causa horror ao sujeito (e aqui podemos inferir que tal evento traumático é a visão dos órgãos genitais “castrados”) –, na histeria haveria como uma primeira resposta uma *manifestação de susto*, seguida por uma *lacuna psíquica*. Quer dizer, o evento – ou a visão – traumático, após provocar susto no sujeito, seria rapidamente apagado de qualquer registro psíquico. Mais uma vez aqui, Freud (1896[1886-1889]/1996) parece tentar dizer do órgão sexual feminino refratário a qualquer inscrição psíquica (Haddad, 2017[2014]).

Em outros termos – os que desvinculam a associação pênis-falo – trata-se de haver apenas a inscrição da positividade do falo, da presença de algo. Do lado oposto, a castração consistiria então na falta desse algo que se inscreve com positivo, presente. Nesse tempo de elucidação teórica, a vagina não seria simbolizada ou não teria inscrição inconsciente, na medida em que seria ignorada, rechaçada, enquanto representante do horror da castração efetuada. É nesse sentido que as mulheres estariam mais próximas da castração, da falta [ou do Real, em uma leitura posterior, feita por Lacan (1962-1963/2005, p.211)]. Como se a vagina fosse uma parte do corpo não circunscrita pelo simbólico. Haveria, em seus próprios corpos, essa parte extirpada da inscrição psíquica, da significação, da nomeação, uma parte excluída da construção de seu *eu*. Essa particularidade do corpo de uma mulher – o corpo castrado – aparece recorrentes vezes no texto freudiano como o que causa extremo horror nos sujeitos, inclusive a partir de um outro mito, o da cabeça de Medusa (1940[1922]/(1920-1922/1996), no qual Freud destaca a significação decapitar = castrar. Quinet explicita, ao recuperar o texto freudiano:

“O terror da Medusa é assim o terror da castração ligado à visão de alguma coisa. Numerosas análises familiarizam-nos com essa ocasião: ocorre quando um menino, que até então não estava disposto a acreditar na ameaça da castração, tem a visão dos órgãos genitais femininos, provavelmente os de uma pessoa adulta, rodeados por cabelos e, essencialmente, os de sua mãe.” A angústia relativa à castração está correlacionada com a visão dessa cabeça de Medusa agente da petrificação. Esse olhar que objetiva e “meduseia” o sujeito está no mesmo lugar que a falta de pênis na mulher: (a/-φ). (Quinet, 2002, p.94).

O que a teoria explicita com a castração é que há uma parte do corpo que não é inscrita no psiquismo dos sujeitos, e haver-se com essa parte extirpada os aterroriza, na medida em que esta se constitui como ameaça à sua integridade corporal.

Mais adiante, transpondo para a releitura de Lacan (1958/1998), a função do falo, tomanda não mais como algo ancorado no órgão anatômico, pênis, mas como representante, ou índice, daquilo que é inscrito no psiquismo dos sujeitos como presente, positivado, como o que é possível de ser referido via significante. O corpo todo toma essa mesma significação, ou seja, a Psicanálise passa a tratar o corpo – na medida em que este é inscrito psiquicamente como *eu* [ao menos em algumas de suas dimensões] – como fálico.

Um passo a mais, Lacan vai dizer que o efeito da incidência desta lei simbólica, para além de constituir um corpo dito, fálico, é o de revelar um “resto insuturável que essa operação engendra. O ato da incisão da Lei cobre *não-todo* o campo daquilo que ele interdita.” (Souza, 2010, p. 144).

Se Freud definiu homem e mulher como não-castrado ou castrado, tomando essa referência – a castração – estritamente num sentido simbólico, quer dizer, de uma Lei que incide sobre todos os corpos inscrevendo suas partes todas ou não no psiquismo, Lacan (1972-1973/1985) reedita a teoria e chancela: quando se diz *homem* ou *mulher*, na Psicanálise, não há uma confluência entre essas nomeações e o corpo orgânico do sujeito. Em Freud, de fato, havia uma correspondência nesse ponto. Contudo, em Lacan, trata-se de posições que um sujeito qualquer – tendo um corpo anatômico feminino ou masculino – assume diante da castração. Quer dizer, a partir de Lacan, homem é qualquer sujeito, independentemente de sua anatomia, que posiciona-se como não castrado, que crê que seu corpo é *todo* dito, todo coberto pelo sistema Simbólico, e que aliena-se a uma suposta imagem desse todo; enquanto é mulher aquele sujeito, mais uma vez, independentemente de sua anatomia, que posiciona-se como castrado, na medida em que percebe que há em seu corpo uma parte que não é dita pelo sistema simbólico, aquele que possui então um corpo *não-todo* dito e *não-todo* visto (Lacan, 1972-1973/1985).

Mais adiante, transpondo tal teoria para os espelhos de Lacan, seria homem aquele que crê, tolamente, na imagem virtual que o espelho plano A lhe oferece, como se esta fosse correspondente com um todo de seu corpo, em suas três dimensões, enquanto que uma mulher, ao se posicionar diante desse aparato Simbólico, percebe que ele não lhe confere uma imagem fiel do que há do outro lado. Uma mulher percebe que falta algo, de seu próprio corpo, na imagem virtual que o A especulariza. Se o espelho opera uma barra entre o sujeito da Psicanálise, \$, e o *eu* [eu/\$], é como se aqueles sujeitos que localizam-se como mulheres

vislumbrasem algo através dessa barra (/), notando essa dimensão de si mesmas como “interditadas”, \$, ou seja, uma parte não inscrita, aquela que se referencia ao incógnito de todos os corpos, a dimensão Real.

No que tange então ao desejo de um sujeito que se posiciona como mulher, Freud diria: lhe falta um pênis, o que ela quer é um substituto para este. Em um outro sentido – no da linguística lacaniana – ao priorizar a função dialética e significante do falo, o que se tem não é necessariamente a falta do pênis no corpo, mas sim um Outro incapaz de “olhar”, ou nomear, algo de um corpo – seja este anatomicamente constituído por um pênis ou não. O que quer então aqueles sujeitos que percebem que há alguma dimensão do corpo que não é submetida ao registro fálico, ou seja, um sujeito mulher, é um significante nesse lugar, um significante que obture essa falha do Outro em ver e significantizar uma parte de seu corpo.

Em Freud, esse corpo feminino – ainda confundido com a anatomia - permaneceu, por toda a teoria, como um continente obscuro. Um corpo com uma parte surda, muda<sup>23</sup> e invisível e que, nessa medida, entra na conta do sujeito como um índice de sua dimensão que permanece como estranha e aterrorizante, o Real. Mas se a dimensão Real do corpo está para todos os sujeitos, dimensão essa que para alguns – homens – permanece velada diante da crença de ter um corpo *todo* dito e constituído em imagem, se colocar diante desse corpo *de mulher* constitui-se como ameaça de meduseiar qualquer sujeito, na medida em que o Real do corpo, ao se anunciar – fazendo ruir a barra que separa o *eu* de sua condição, \$ - poderia provocar o desmantelamento daquilo que crê-se como um corpo *todo* e, conseqüentemente de um eu *todo*, unificado.

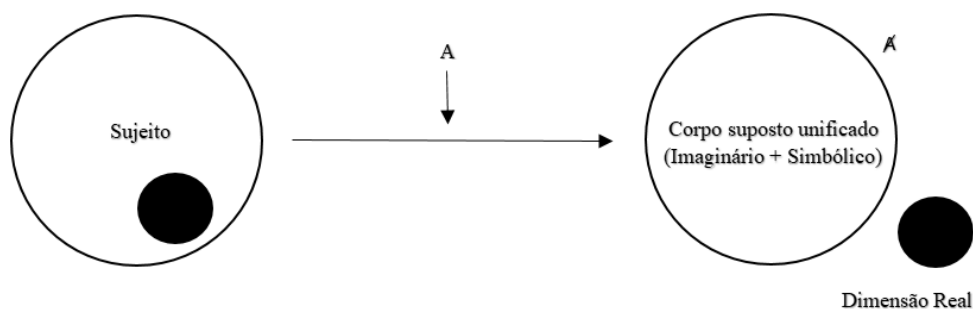
Na esteira desse pensamento, a aposta que se faz é que o desejo de todo sujeito se assenta em fazer-se todo visto e dito, em suas três dimensões, ou – se o acesso à dimensão Real e sua conseqüente obturação lhe for impossível - manter-se apartado dessa para não se ver fragmentado em sua ilusória unicidade imaginária e simbólica, em uma tentativa de manter-se ancorado na “existência” que o Outro lhe garante. Contudo, essas tentativas do sujeito de se manter apartado da dimensão Real de seu próprio corpo que lhe “escapa”, é constantemente ameaçada pelo fato de que o Outro não é capaz de lhe dar qualquer suporte aí, visto essa dimensão escapar também à este,  $\bar{A}$ . Ao Outro – enquanto representante do espelho e operador que permite e autoriza a identificação do sujeito ao seu *eu*, ao seu corpo em suas outras duas dimensões – essa terceira dimensão também escapa.

---

<sup>23</sup> Referência ao Sonho de Irma (1895[1900]).

Ao mesmo tempo em que o Outro consegue forjar um corpo unificado, a partir daquilo que lhe é possível ver e nomear, por ser esse Outro, em alguma medida, inconsistente, algo cai, permanece do lado de fora, *êxtimo*. Em outros termos, o Outro é o que, como salienta Lacan, em sua potência simbólica e em seu olhar, é automutilador. É nesse sentido que o corpo em sua dimensão Real passa a ser tomado, pela Psicanálise lacaniana, como algo inapreensível, evanescente, na medida em que *é não todo dito, não todo visto*, tal como um reflexo do Outro, que não lhe presta suporte quanto à essa dimensão.

Em outros termos – os emprestados por Quinet (2002) -, no ato em que o sujeito entra no campo do Outro, ou seja, no momento em que o sujeito passa de um estado incógnito para um tempo de “existência consciente” como corpo supostamente unificado, simultaneamente, algo aparece como extirpado, tanto no Outro, como no próprio corpo desse sujeito.



**Figura 8. Esquema: o corpo pela incidência do Outro.**

E é por este viés que o *phi* vem simbolizar aquilo que falta ao Outro para ser o A noético, o A de pleno exercício, o Outro enquanto se pode confiar na sua resposta à demanda. [...] É aqui que se inaugura toda a dialética da castração. (Lacan, 1960-1961/2010, p. 273-4).

É na proporção de uma certa renúncia ao falo que o sujeito entra na posse da pluralidade dos objetos que caracterizam o mundo humano. Numa fórmula análoga, poderíamos dizer que a mulher é sem tê-lo. O que pode ser vivido muito penosamente sob a forma do *Penisneid*, mas que – acrescento aqui ao texto – é também uma grande força. É isso que o paciente de Ella Sharpe não consente em perceber. *Ele protege o significante falo. E, concluída eu, sem dúvida, existe algo mais neurotizante que perder o falo, é não querer que o Outro seja castrado.* (Lacan, 1960-1961, pp. 289-90, *destaques nossos*).

Tal como dito a partir dos espelhos de Lacan, o Outro é o operador responsável pela constituição de um corpo, de um *eu*, de todo o sujeito. Nessa direção, é preciso que o sujeito creia que esse Outro é potente, para que assim possa crer em si próprio, em sua constituição

enquanto sujeito, enquanto corpo, e assegurá-lo. É nesse sentido que um sujeito pode abrir mão de “uma de suas partes” para que não abra mão de sua parte “toda”. É melhor crer que o Outro é potente e acreditar, conseqüentemente, em sua unicidade imaginária e simbólica, do que imiscuir um furo nesse Outro, o castrando de sua capacidade de percebê-lo. Melhor crer que está localizado em seu próprio corpo um furo [\$] do que furar o espelho (A) no qual se mira e correr o risco de que todo o resto também venha ruir.

Quer dizer, o que verifica-se aí é que, no ponto de uma “insuficiência” do Outro em ver e dizer acerca de *todo* o corpo de um sujeito, na intenção de proteger a integridade noética desse Outro (A), o sujeito opera uma torção: o furo do A passa a ver visto, em reflexo, em seu próprio corpo. É o seu corpo que é *não-todo* submetido à linguagem. Lacan formaliza essa especificidade que aparece sob o corpo de um sujeito como índice daqueles que se constituem enquanto mulher. “A título do que se situa pelo discurso, pois, se o que aqui coloco é verdadeiro, isto é, que a mulher não é toda, há sempre alguma coisa nela que escapa *ao discurso*”. (Lacan, 1972-1973/1985, p. 46, *destaques nossos*). E é em decorrência desse algo de todo sujeito que escapa ao discurso, à inscrição fálica, mas que parece ser mais evidente em uma mulher, que Lacan estabelece outro aforisma importante: *A Mulher não existe* (Lacan, 1972-1973), ao pontuar que, ao dizer de uma mulher, só é possível se o artigo, A, for sinalizado por uma barra. *Ā*, *A* barrado para dizer de uma mulher, tornando-a ícone daquilo que escapa ao discurso: a dimensão Real de todos os corpos. “Nessa nova perspectiva, a feminilidade coincide com a problemática da castração, apontando, então, para a própria condição de sujeito” (Demes, Chatelard, Celes, 2011, pp. 657).

Dessa maneira, o feminino é interpretado para além da ordem fálica e da castração, e a feminilidade é definida como a marca imaginária pela qual o Real se presentifica. A especificidade do feminino, anunciada por Freud como obscura e enigmática, de alguma maneira, é retomada por Lacan. Só que, em vez de signo da falta, ela passa a signo de uma falha, um furo, uma perda (Prates, 2001, p. 100). No semblante de algo da ordem do impossível, inominável, para sempre perdido, diz-se compreender o feminino. (Demes, Chatelard, Celes, 2011, p. 660)

### 3.2. A Mulher

*Eu sou o impossível. (Claudel, 1967, apud Soler, 1991)*

[...] quando escrevo  $\overline{\forall x\phi x}$  esta função inédita na qual a negação cai sobre o quantificador a ser lido *não-todo*, isto quer dizer que quando um ser falante qualquer se alinha sob a bandeira das mulheres, isto se dá a partir de que ele se funda por ser não-todo a se situar na função fálica. É isto o que define a... a o quê? – a mulher justamente, só que A mulher, isto só se pode escrever barrando-se o A. Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois – já arrisquei o termo, e por que olharia eu para isso duas vezes? – por sua essência ela não é toda. (Lacan, 1972-1973/1985, p. 98).

É diante da presença suposta de algo do corpo que não se inscreve, falicamente, no inconsciente, que Lacan entende que esse  $\bar{A}$  do qual faz uso para dizer dos sujeitos mulheres, é escrito aí para esclarecer que “não é porque ela é não-toda na função fálica que ela deixe de estar nela de todo. Ela não está lá não de todo. Ela está lá à toda. Mas há algo a mais.” (Lacan, 1972-1973/1985, pp.99-100).

Há algo a mais no que tange a esse não-todo, a esse  $\bar{A}$  de uma mulher. Aqui, esse  $\bar{A}$  evidencia que esses sujeitos têm uma relação *a mais* com o Outro (A). Enquanto os sujeitos ditos homens relacionam-se com a dimensão do Outro enquanto tesouro de todos os significantes, enquanto registro Simbólico consistente, uma mulher, por outro lado, vislumbra o âmago dessa estrutura de linguagem, *ela está lá à toda*. “A mulher tem relação com  $S(\bar{A})$ , e já é nisso que ela se duplica, que ela não é toda, pois, por outro lado, ela pode ter relação com o  $\phi$ ”. (Lacan, 1972-1973/1985, p. 109). Quer dizer, se de um lado uma mulher tem relação com o falo, com a potência significante do Outro, que nomeia alguma parte – impossível de quantificar - de seu corpo, do outro lado, se relaciona com o Outro enquanto barrado. Ou seja, esses sujeitos se relacionam com o Outro naquilo que ele é capaz de nomear, mas também naquilo que o escapa,  $[S(\bar{A})]$ , o Real (Lacan, 1972-1973/1985, pp.108-9).

Ainda em outros termos, quando se diz que uma mulher é *não-toda*, a intenção da Psicanálise não é a de assentar esses sujeitos numa posição de incompletude, como se lhes faltasse algo. Na medida em que a teoria se distancia de balizas que se centram na materialidade do corpo, a partir do ponto em que não se confunde mais homem e mulher – para a Psicanálise – com o órgão sexual que os sujeitos portam, essa construção da expressão *não-todo* de maneira alguma pode ser lida como uma forma de referenciar-se a falta de um pedaço, de um órgão no corpo desses sujeitos. A expressão *não-toda* entra na proposição lacaniana como um operador

lógico que aponta para a maneira como esses sujeitos transitam no registro do Simbólico, do Outro (Luchina, Márcia Maria Rosa Vieira, comunicação pessoal, 06 de dezembro, 2016). Como são atravessados por este.

Em alguma medida, se dissemos que o Outro não comporta palavras que possam dizer, ou um olhar que possa “ver”, o corpo *todo* de um sujeito, visto haver em todos os corpos uma dimensão de Real, em alguma medida parece nos ser possível dizer que um corpo, independentemente de sua anatomia, é *não-todo* fálico. *Não-todo* circunscrito pelos significantes, *não-todo* correspondente à imagem projetada no espelho do imaginário. Homens e mulheres possuem um corpo *não-todo*. Contudo, no passo em que Lacan enfatiza ao associar um sujeito que se localiza como mulher na Tábua da Sexuação como *não-toda*, parece que sua intenção é a de frisar que para esses sujeitos essa dimensão do corpo *não-todo* significantizável e olhada é mais evidente, fazendo com que a dimensão Real de seus corpos retorne sobre esses sujeitos de maneira mais recorrente.

Como dito, para um sujeito homem, o significante, o falo, o Outro, opera de maneira mais consistente. Em alguma medida, talvez seja possível dizer que o homem está mais alienado ao Outro, o que se constitui como um escudo narcísico mais resistente, mantendo uma distância maior desses sujeitos da percepção de sua dimensão Real de corpo. Por outro lado, essa distância é mais encurtada no caso dos sujeitos que se posicionam mulheres. Essa é a medida que nos permite classificar um sujeito como homem ou mulher: a sua *filosofia*<sup>24</sup> quanto ao *não-todo* de seu próprio corpo, ou, em outras palavras, ao *não-todo* do Outro.

Em última medida, o que se sugere, com Lacan, é que ao dizer de uma mulher, de sua dimensão de *não-todo*, diz-se, na verdade, de todo sujeito, mesmo daqueles que se posicionam como homens. Ou seja, tratar das questões que uma mulher expõe acerca de seu corpo é, em alguma medida, acessar a possibilidade de que se evidencie algo acerca da dimensão Real do corpo de todos nós, de todos os sujeitos. Miller (1992b/2010) incentiva: “as mulheres são mais amigas do real que os homens e têm acesso mais fácil do que eles à verdade de que o falo não é todo e é semblante” (Miller, 1992b/2010, p.16). É a partir dessa relação que as mulheres evidenciam com o *não-todo* – enquanto expressão lógica – que se diz tanto da dimensão de um corpo como *não-todo* acessível, *não-todo* inscrito ou visto pelo Outro, como ao mesmo tempo - pelo outro lado dessa banda de Moebius que parece se formar aí – do Outro enquanto tesouro

---

<sup>24</sup> Aqui, optamos pelo termo “filosofia”, no que tange ao que diferencia as posições *homem* e *mulher* diante do corpo e do Outro, inspirados pela afirmativa de Kant acerca das mulheres. “Kant diria ainda que a ‘filosofia’ da mulher não consiste em ‘raciocinar, mas em sentir’” (Rocha, 2010, p. 74). Quanto a uma filosofia que diz mais de um sentir do que de um raciocinar, a abordaremos no *último ato*, mediante a indicação do assentimento.

de significantes mas que guarda *não-todos* eles e que também não carrega um olho *todo* potente, capaz de vislumbrar algo para além do enigma do corpo.

*(O corpo feito de Real)*

Dito isso, o que parece se configurar é que a dimensão de *não-todo* do corpo de um sujeito deve ser tomada não apenas como uma parte a mais, mas sim como uma dimensão essencial e que indica algo acerca da verdade de todo o sujeito. Resgatando que o termo *heimlich* deriva de *Heim*, que indica o familiar, conhecido e que se traduz como casa, parece ser possível dizermos que a imagem virtual que o espelho confere ao corpo de um sujeito é como se fosse a sua casa, as paredes de sua casa. O simbólico entraria como metaforizado pela estrutura dessa construção, a fundação, os canos, os fios elétricos, quer dizer, o que dá sustento à imagem, à casa. Por último, o Real não seria nada além do próprio espaço em que se dá essa construção. Os espaços entre uma tubulação e outra, a atmosfera que circula entre as paredes e que permite que essa construção se constitua, de fato. Não há paredes coladas umas às outras. Para que seja uma casa é preciso esse intervalo, esse invisível em que nada se interpõe. É a partir do espaço vazio que o Real presentifica que as outras dimensões se acomodam. Ou seja, a dimensão Real do corpo não é apenas uma de três partes, mas parece constituir-se como parte essencial, sem a qual nenhuma das duas outras se sustentaria.

Nesse ponto, nos recordarmos da arte do artista/arquiteto Gordon Matta-Clark<sup>25</sup> que em seus edifícios e construções arquitetônicas, em um corte e em fotografias precisas evidencia exatamente esse espaço vazio, o furo que protesta espaço dentro das construções, entre as paredes, no chão. Rombos, janelas quebradas, o vão que incide e marca sua presença no meio da casa.

Os “rombos”, sobremaneira, nos interessam aqui. Crateras nas paredes, no chão, que não se insinuam como marca de uma destruição, mas sim como partes apaziguadas, constituintes do espaço. Em sua arte arquitetada não são as paredes, teto e chão que capturam o olhar. O que o prende é exatamente o espaço vazio, o vão, o oco. Os espaços, intervalos de nada entre uma viga e outra, entre tábuas.

A arte de Gordon interroga a norma instituída à arquitetura ao mostrar uma construção em suas fissuras, vazios. Contudo, o que destacamos aqui, sob o suporte deste artista, é que, ao

---

<sup>25</sup> Fotografias de algumas obras disponível em <[https://www.archdaily.com.br/br/01-27310/arte-e-arquitetura-building-cuts-gordon-matta-clark/27310\\_27320](https://www.archdaily.com.br/br/01-27310/arte-e-arquitetura-building-cuts-gordon-matta-clark/27310_27320)>.



contrário do que parece, os ocos de uma casa, de um prédio, não destituem essa construção, mas interrogam sua consistência ao mesmo tempo em que a possibilita, tal como o “assombro” da dimensão incógnita do corpo, Real, questiona suas outras duas dimensões – a Simbólica e a Imaginária.

*(A versus S(A) e os destinos do não-todo)*

Alienado – pelo Simbólico e Imaginário que constituem o seu eu – dessa condição fundamental do corpo, é diante do impasse da castração, de acordo com Ernest Jones (citado por Lacan, 1960-1961/2010, p.286), em que o sujeito deve escolher entre o seu desejo – de ser *todo* olhado e dito – e o consentir com a *aphanis* de uma parte de si próprio. Parece que a escolha é quase sempre feita em favor da preservação do Outro. O sujeito aliena-se então nos recursos fálicos – significantes e anexos - que podem adornar seu corpo, crendo cada vez mais na imagem, da qual, ao emergir alguma dimensão outra, estranha, Real, é logo localizada como algo que falta no corpo e não como algo que o Outro seja incapaz de contornar. O sujeito permanece \$, em detrimento de uma proteção do Outro A. É para velar a insuficiência do Outro que um sujeito faz incontáveis contorcionismos para dar conta daquilo que, supostamente, *lhe* falta. Nessa medida, se o que *lhe* falta é o falo, um significante ou alguma parte de seu corpo sobre o qual o olhar incida, se é o seu corpo que *lhe* parece furado, o exercício que faz um sujeito é o de buscar maneiras de se aproximar desse buraco e tamponá-lo. Como em um circuito moebiano, sem saber, o desejo de um sujeito se orienta em direção àquilo que ele mais teme.

A esse respeito há certamente uma clínica freudiana da posição feminina, uma clínica do *Penisneid*. Portanto, a clínica de um ser que sofre da falta em ter. A clínica de um ser que sofre, sem mais. É também a clínica de um ser que se queixa e em quem a reivindicação se eterniza de algum modo. É a clínica também de um ser que disfarça, que oculta a falta. E, portanto, há uma clínica dos disfarces, dos enganos, que permitem a esse ser apaziguar a ferida dessa falta.

E digamos que, de uma maneira geral, Freud destaca que o sujeito feminino disfarça (*leurre*) a falta com o objeto-semblante, objeto estandarte semblante, seja este a criança, seja o homem. E assinala, também, em sua clínica da posição feminina, que o sujeito feminino se subtrai (*leurre*) a ela de maneira eletiva, por meio do amor; que o amor serve especialmente ao sujeito feminino para ocultar a falta (Miller, 1994, p. 71).

Por não haver um saber consciente da dimensão Real que se mantém apartada de qualquer inscrição significativa e/ou imaginária, os sujeitos tentam costurar aí toda a sorte de bordados. Inserem significantes em seus corpos, buscam identificações na tentativa de extrair

dos vários outros insígnias que possam constituir seu *eu*. Agregam traços e formas aos seus corpos. Tornam a materialidade orgânica do corpo em massa de modelar, enxertam, retiram. O adornam com roupas, anexos, penduricalhos. Assumem as mais diversas posições e papéis socioculturais na tentativa de alcançar uma suposta completude desses corpos. Buscam identificar essa parte que lhes falta a partir do olhar de um outro que lhe destine amor; se fazem mães, etc.

Quanto aos significantes fálicos que adornam o corpo e tentam o elidir de sua dimensão Real, ao analisar o quadro *Amore e Psiche* (1589) do artista italiano Jacopo Zucchi, Lacan destaca da história o desejo de Psiquê de ver seu amante, Eros, *todo*. Contudo, o que revela em sua interpretação da pintura é que, no quadro, as flores inseridas à frente do órgão sexual de Eros estariam ali “marcadas por uma tal abundância apenas para que não se possa ver que, por detrás, não há nada. Não há lugar, literalmente, para o menor sexo. Aquilo que Psiquê está ali a ponto de cortar já desapareceu diante dela.” (Lacan, 1960-1961/2010, p.287). “Pois o órgão só é trazido e abordado se transformado em significante, e para ser transformado em significante ele é cortado” (Lacan, 1960-1961/2010, p. 287).

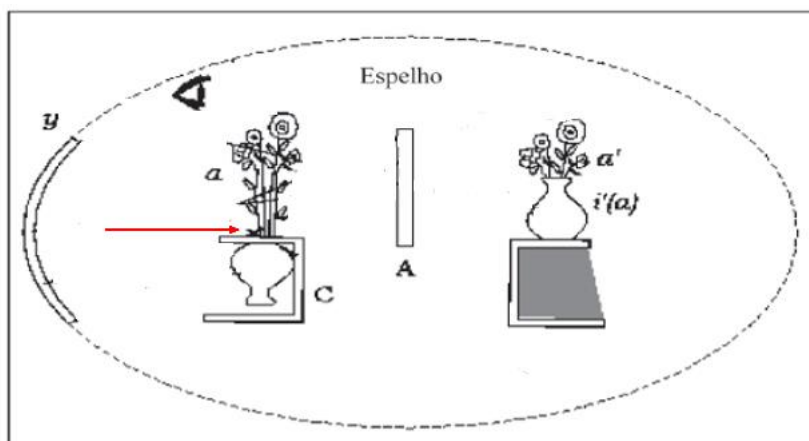
O que nos é demonstrado aqui, é esta própria elisão graças a qual nada mais há, aqui, senão o próprio signo que estou dizendo, o signo da ausência. Pois o que lhes ensinei é o seguinte: se *phi*, o falo como significante, tem um lugar, é, muito precisamente, o de suplência no ponto onde, no Outro, desaparece a significância – onde o Outro é constituído por haver, em algum lugar, um significante que falta. Daí o valor privilegiado deste significante, que se pode escrever, sem dúvida, mas que só se pode escrever entre parênteses, dizendo que ele é o significante do ponto onde o significante falta. (Lacan, 1960-1961/2010, pp.287-8).

Ou seja, o que parece que Lacan vem nos dizer é que, quanto ao falo, trata-se apenas de um significante que entra na conta psíquica como um significante que indica não necessariamente a presença de algo – como Freud supunha com o pênis – mas sim como indicador de que há a falta<sup>26</sup>. Algo que entra ali tal como as flores do quadro de Zucchi. Flores, no plural, o que quer dizer que o sujeito pode constituir, em seu psiquismo, qualquer significante – fálico – como uma tentativa de velar não só sua dimensão Real do corpo, mas também, e talvez principalmente, a insuficiência do Outro em dizer dessa dimensão. No lugar do significante que falta (assim como o sexo de Eros), incontáveis contorcionismos, incontáveis

---

<sup>26</sup> Quer dizer, de que não se trata exatamente do Outro não comportar um significante, de que lhe falta um significante, que o Outro seja insuficiente para dizer tudo. O que se diz aqui, como Lacan, é que o Outro é constituído tanto por significantes como por *um significante que falta*. Essa é a constituição do Outro: *A*.

flores. Flores, tal como as do esquema óptico que, do lado direito do esquema veem apenas como ornamento do vaso – representante do corpo – sinalizando que podem ser depositadas ali, sobre esse aparato, ornando-o, supostamente, preenchendo-o. Manobra que do lado esquerdo é impossível, visto esse vaso permanecer de cabeça para baixo, guardado dentro de uma caixa. Ali, as flores “flutuam”, sem tocá-lo.



**Figura 9. Flores flutuando no esquema óptico.**

Portanto, o que a Psicanálise elucidada é que o falo entra no psiquismo como uma tentativa de forjar um véu sobre a dimensão Real do corpo e da barra que Lacan faz incidir sobre o simbólico, [A], denunciando seu caráter de insuficiente para *tudo dizer, tudo nomear*. Nesse ponto – em que se localiza a impossibilidade do simbólico de tudo circunscrever -, o sujeito passa a ser visto, pela Psicanálise lacaniana, como lacunar. “E é na lacuna que o sujeito instaura a função de um certo objeto, enquanto objeto perdido” (Lacan, 1964/1988, p.175). Mas ainda que seja colocado nesse lugar de perda, um objeto, fálico, a dimensão *não-toda* do Outro que retorna sobre esses corpos, permanece. Nada exclui o Real que se mantém como apartado da suposta totalidade do corpo, ele *não cessa de não se escrever*.

É diante da evidenciação desse Real, que ao escapar lacera a potência do Outro, S(A), que alguns sujeitos, no ímpeto inconsciente de protegerem essa suposta potência, devastam ou enlouquecem, ao colocarem-se à frente desse Outro, oferecendo os próprios corpos, os próprios *eu* como alvo da inundação do *não* da dimensão do *não-todo*. Em outras palavras, diante do *não-todo*, ao fazerem essa dimensão recair sobre si mesmo, um sujeito coloca-se como abismado diante a castração da língua, sem nada que lhe faça borda - ou barra - diante seu furo, não-dito.

É diante do *abismar-se* de um nada poder dizer que se localiza, por exemplo, um dos destinos de um sujeito mulher que se perde quando percebe-se frente à essa condição de *não-toda*: a devastação. Barthes (1981) ilustra:

ABISMAR-SE. (1) [*Werther*] [...] estou dissolvido, e não em pedaços; caio, escorro, derreto. [...] (2) [*Tristão – Baudelaire*] [...] Sob o efeito de uma sugestão recebo ordens de desfalecer sem me matar [...]. (3) [*Rusbrok*] Quando me acontece de me abismar, é que não há mais lugar para mim em parte alguma, nem na morte. A imagem do outro – à qual estava colado, da qual vivia – não existe mais; ora é uma catástrofe (fútil) que parece me afastar para sempre, ora é uma felicidade excessiva que me faz recuperá-la; de qualquer modo, separado ou dissolvido, não sou recolhido em lugar nenhum; diante de mim, nem eu, nem você, nem um morto, nada mais *a quem falar*. [...] algo como um não-lugar. [...] (5) [*Sartre*] Não será o abismo um aniquilamento oportuno? Não me seria difícil ler nele não um repouso, mas uma *emoção*. Disfarço meu luto sob uma fuga; me diluo, desmaio para escapar a esta compacidade, a essa obstrução, que me torna um sujeito *responsável*: saio: é o êxtase. (Barthes, R., 1981, pp.9-11).

Lê-se então que é ao verificar a *crueza*<sup>27</sup> dessa dimensão do *não-todo* que um dos destinos que se apresenta é o desfiladeiro – vazio, furo – da devastação. Esse gozo que atravessa o corpo e o faz abismar-se, desfalecer-se [*“des.fale.ser –se”*].

Um sujeito pode ainda enlouquecer diante da constatação – que é tomada por ele como sem saída, sem tratamento algum – desse  $S(A)$ , ao perceber-se como corpo, não apenas em alguma medida apartado da significação, mas completamente destituído dessa possibilidade, ao se ver frente a dimensão Real de si mesmo. O que Soler (1991) tenta tornar claro nesse ponto é que há, na relação do sujeito com o *não-todo* de si, em alguma medida, a traição de “todos os objetos que respondem à falta que inscreve a função fálica, em proveito do abismo” (Soler, 1991, p.46) de si mesmos. Na loucura diante do *não-todo*, “o delírio coloca em jogo a presença real desse objeto”<sup>28</sup> do qual o psicótico não se separou – e que na neurose se liga a uma falta fundamental” (Carvalho e Barros, 2017, p. 126).

Há várias versões desse objeto nas psicoses: o objeto precioso do Eu psicótico visado pelo Outro nos delírios de perseguição ou megalomaníacos; o objeto perdido ou

---

<sup>27</sup> Destaca-se aqui a *crueza* do não-todo na medida em que essa indica o movimento do sujeito que “só olha o que falta” (Pinto, Jeferson Machado, comunicação pessoal, 2 de janeiro, 2018).

<sup>28</sup> Aqui, onde diz-se objeto entende-se que a dimensão Real do corpo, enquanto “parte” extirpada do sujeito, é referenciada como um objeto perdido de si. Esse objeto que está “perdido” para todos os sujeitos, independentemente de suas estruturas psíquicas, mas que retorna sobre os corpos de maneiras distintas. “... todos nós, seres falantes, psicóticos ou não, falamos do que não existe, enquanto giramos em torno do objeto indizível de nosso desejo”. (Carvalho, Barros, 2017, p. 142).

depreciado com o qual o melancólico se identifica; o objeto reencontrado da excitação maníaca; o objeto imprescindível ao Outro que o sujeito incorpora na erotomania; o objeto usurpado a que se tem direito nos delírios de reivindicação; e até mesmo o objeto *kakon*, versão do objeto mal e invasivo que transtorna o corpo na esquizofrenia (Carvalho e Barros, 2017, p.126).<sup>29</sup>

É diante dessa condição de que um sujeito oferte, ou perca, seu corpo para a dimensão do *não-todo*, que Lacan indicou a psicose como um *empuxo-à-Mulher*. Mas há que se ter outras saídas para um sujeito diante da constatação desse *não-todo*, que o seja para além do sofrimento da devastação ou do destino de enlouquecer. Afinal de contas, as mulheres são loucas, mas não todas e não loucas de todo.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> No que diz respeito a esse “destino” de uma aproximação com a dimensão crua – da falta – do *não-todo* que pode culminar na loucura, anexou-se à pesquisa o vídeo de um espetáculo, *Ensaio para Senhora Azul*, da artista Kelly Crifer, com direção de Robson Vieira, e o texto *Uma mulher líquida* (ANEXO 1, p. 121) produzido nos percursos desta pesquisa, em coautoria com o psicanalista, e orientador, Guilherme Massara Rocha.

<sup>30</sup> Tratar-se-á desta questão no último capítulo, o terceiro ato.

#### 4. O SEGUNDO ATO

*Via-me ver-me.* (Valéry, *La Jeune Parque*, 1917/1974).

*É em vão que tua imagem chega ao meu encontro  
E não me entra onde estou, que mostra-a apenas  
Voltando-te para mim só poderias achar  
Na parede do meu olhar tua sombra sonhada.  
Eu sou esse infeliz comparável aos espelhos  
Que podem refletir mas que não podem ver  
Como eles meu olho é vazio e como eles habitado  
Pela ausência de ti que faz sua cegueira.*

(Fou d'Elsa, Aragon, citado por Lacan, Jacques, 1964/1988, p.23).

Se os sujeitos mulheres parecem estar a uma menor distância da atmosfera, do espaço vazio Real do corpo de si mesmas, e se são esses sujeitos que podem revelar a verdade de todos os corpos, é à elas – como aos poetas – que devemos perguntar sobre como se haver – ou como se fazer ver – com essa barra, colocada pelo Outro, que as impede de se fazerem *todas*, sem que os destinos da devastação ou da loucura se cumpram.

Para além de uma insuficiência em termos simbólicos, e retomando a primeira citação psicanalítica aqui inserida, a saber, a que apresenta o olhar como condição necessária para que um sujeito exista, entende-se que, diante da castração, o que supostamente falta a um sujeito mulher não é um pênis, mas sim um olhar capaz de vê-la como um corpo *todo*. Um olhar capaz de ver seu interior informe, sua dimensão Real. “É no lugar desse olhar como aquilo que se perde, que a posição feminina passou, no transcorrer dos avanços psicanalíticos, a ser aquela que se coloca como olhada.” (Quinet, 2002, p.12). Nesse sentido, tal como aponta Quinet (2002), o olhar entra no lugar do menos *phi* [– φ] da castração, assumindo o caráter daquilo que lhe falta. Parece que as mulheres fazem aí uma nova aposta: na medida em que a barra do Outro, *Å*, recai sobre seus corpos (*A Mulher não existe*), o que elas parecem querer, ao se colocarem como olhadas, é que sobrevenha sobre elas um olhar capaz de ver esse algo do corpo que lhes falta.

É esse olhar sobre a dimensão Real do corpo que pretende, afinal, a artista Ethel Braga com sua performance em vídeo? E, nessa direção, a questão que se coloca é se é possível, à arte – para além da impossibilidade do Outro -, evidenciar essa dimensão Real do corpo. Nesse ponto, uma outra artista, Monica Piloni, é quem oferece uma resposta à qual devemos nos debruçar:

Ao produzir uma escultura tenho que garantir que o observador antes de tudo perceba que ela está no espaço. Depois eu tenho que fazê-lo andar em sua direção e ao redor dela. Quanto mais tempo eu segurá-lo, mais chances meu trabalho tem de se comunicar com ele, é uma luta de sobrevivência numa desvantagem desproporcional porque ela “fica”, ela é parada, é estática, inanimada, *dumb* e que a princípio não serve para nada. Sua fria inatingibilidade pode convidar, encantar e paralisar o observador diante do seu brilhante fascínio apolíneo que mascara o seu fardo daimônico. (Piloni, 30 de novembro, 2016).<sup>31</sup>

O que a artista Monica Piloni sugere, em seu modo de fazer e desvendar a sua arte, é que o interesse do observador deve ser despertado por um olho que olha, que identifica uma suposta organização, representação ou lógica no que aquela arte guarda de algo da ordem do daimônico, ou seja, de um caos, inatingível, interior a si mesma. Na medida em que a arte se configura como reflexo do próprio artista, do sujeito, uma escultura pode ser entendida como um corpo – o do artista – que se oferece ao olhar do observador e que, ao conseguir capturá-lo, segurá-lo, parece tentar extrair desse olhar a evidenciação de algo do aspecto Real, caótico, do próprio corpo do artista – condenado, simbólico e imaginariamente, ao recalque, à afânise e à *extimidade*. Que o observador – em um movimento de substituição de um Outro ao outro - veja o que tem imagem e pode ser nomeado da obra, mas também aquilo que ela guarda de invisível. Parece que o que pretende essa artista é forçar o olhar à sua maior potência, alcançar um olhar que veja tudo, que veja a obra *toda*.<sup>32</sup>

Não nos escapa a capacidade da arte de revirar uma obra, um corpo, um objeto, e fazê-lo tornar-se visto por vieses que inicialmente pareciam impossíveis. Mas se a dimensão Real do corpo, tal como nos adverte Lacan, permanece para sempre elidida de uma imagem e do simbólico, qual a contravenção que a arte tenta ser capaz de operar para ultrapassar o limite desse impossível? Como a arte se propõe a fazer com que o espaço vazio do Real se ofereça ao

---

<sup>31</sup> O que há aqui é uma referência ao “translado (nietzschiano) entre o apolíneo (o formal, divisível, representável) e o dáimon/alma/soul (o espírito, segundo Platão, avatar da verdade que só se revela após um trabalho). O dáimon philosophicus era a expressão usada para se referir àqueles que, instruídos ou não, acessam pelo discurso a verdade que habita o real. Ou o objeto visado por Sócrates quando insistia em extrair/provar a sabedoria jamais aparente de um plebeu comum.” (Rocha, Guilherme Massara, comunicação pessoal, 8 de janeiro, 2018).

<sup>32</sup> Tal proposição nos direciona para o comentário que Edson Luiz André de Sousa (2014[2013]) recolhe de Eliane Robert de Moraes (2002) sobre a escultura de Man Ray (1920), “O enigma de Isidore Ducasse” ou “Objeto desconhecido embrulhado num pano”. A obra consiste em uma mesa de dissecação, na qual repousam um guarda-chuva e uma máquina de costura, tudo embrulhado em um pano que esconde os objetos. Sousa, no mesmo texto, lembra ainda o trabalho de um artista búlgaro, Christo, “que empacota prédios, pontos, objetos e a própria natureza” (p.792). O que o psicanalista indica é que o “obscuro metaforizado pela forma atrás do pano revela seu desejo de visibilidade e convoca o olhar” (Sousa, 2014[2013]), tal como Piloni parece tentar fazer ao expor uma obra, exposta a seguir, em que algo se esconde, mas reclama ser visto, olhado.

olhar através das fundações (simbólicas) e das paredes em imagem que se constituem em um corpo visto e dito?

#### **4.1. Um corpo outro (*a ser visto?*)**

Um corpo desfeito, fragmentado, elidido de sua consistência unificadora, e que escancara sua desintegração. É o que Monica Piloni oferece ao nosso olhar em sete fotografias de uma escultura (Fotos 1 a 7). O que se esculpiu ali foi o próprio corpo da artista, esquartejado, entregue à ameaça cumprida de não ser unificada por uma suposta imagem especular.





**Foto 1.** *For what reason would you want my soul on your bed? (E por que haverias de querer minha alma na sua cama?)*

Fonte: Piloni, M. (2014). / Direito de uso de imagem concedido à pesquisa.

Nota: edition 1/3 - sculpture and photography, archival pigment print - 27,55 x 39,37 in (66x99cm).



**Foto 2. *Would you want my soul? (Haverias de querer minha alma?)***

Fonte: Piloni, M. (2014). / Direito de uso de imagem concedido à pesquisa.

Nota: edition 1/3 - sculpture and photography, archival pigment print - 27,55 x 39,37 in (66x99cm)



**Foto 3. *Because there is no soul on my bed. (Porque na minha cama não há alma alguma.)***

Fonte: Piloni, M. (2014). / Direito de uso de imagem concedido à pesquisa.

Nota: edition 1/3 - sculpture and photography, archival pigment print - 27,55 x 39,37 in (66x99cm)



**Foto 4. *What if there is no soul? (E se não houver mais alma?)***

Fonte: Piloni, M. (2014). / Direito de uso de imagem concedido à pesquisa.

Nota: edition 1/3 - sculpture and photography, archival pigment print - 27,55 x 39,37 in (66x99cm)



**Foto 5. *On your bed or in my soul? (Na tua cama ou na minha alma?)***

Fonte: Piloni, M. (2014). / Direito de uso de imagem concedido à pesquisa.

Nota: edition 1/3 - sculpture and photography, archival pigment print - 27,55 x 39,37 in (66x99cm)



**Foto 6. *And I ask myself: why? (E eu pergunto: por quê?).***

Fonte: Piloni, M. (2014). / Direito de uso de imagem concedido à pesquisa.

Nota: edition 1/3 - sculpture and photography, archival pigment print - 27,55 x 39,37 in (66x99cm)



**Foto 7. *My soul on the bed (Minha alma sob a cama)*.**

Fonte: Piloni, M. (2014). / Direito de uso de imagem concedido à pesquisa.

Nota: edition 1/3 - sculpture and photography, archival pigment print - 27,55 x 39,37 in (66x99cm)

Nas sete fotografias o olhar da artista se faz presente de uma maneira intensa, fixa. A escultura, tão real, mas ao mesmo tempo tão afastada da realidade, carrega no morto – na soma inanimada de materiais que resultaram nas partes dessa obra –, o brilho vivo do olhar. Acompanhado das nomeações que a artista atribui às fotografias, esse olhar estabelece um questionamento provocativo ao sujeito espectador: o que deseja? É possível algum desejo aqui? Diante de um corpo em pedaços, que alma é essa que pode, ou não, ser oferecida e desejada, mas que, talvez, já nem exista mais?

A última fotografia, nomeada “Minha alma sob a cama”, de alguma maneira anuncia que essa dimensão está ali presente, no ou para além do corpo esquartejado. Mas a expressão do rosto da artista esculpida não é a de prazer, nem parece suscitar qualquer alegria como se tivesse ocorrido ali um encontro com o que se procura. Seu olhar parece esperar que seja o espectador quem olha essa alma invisível.

Supostamente, caso ali houvesse não um corpo esquartejado, mas um corpo inteiro, unificado, as poses da artista-escultura causariam algum alvoroço. Despertariam o interesse, os olhares de sujeitos que rapidamente localizariam ali um sustento, ou incentivo para o seu desejo atraído por aquela mulher. Mas o que se expõe é um corpo. Em pedaços. E, nessa medida, o que desperta não é mais desejo, mas horror. Quer dizer, ainda que se perceba a presença de uma suposta alma, esta não mantém qualquer desejo.

Para que serve então esse corpo? Diante da fragmentação deste, o que se torna possível de oferta ao desejo do outro é o que Piloni chama *alma*. Mas que alma é essa que não surge após a fragmentação, dispersão corporal, e que parece não causar mais desejo algum? Piloni, ao supostamente oferecê-la, tenta forçar essa alma, que a princípio não é vista, como objeto de desejo do outro, como objeto do olhar de um outro.

Em conversa com a artista, esta esclareceu que os títulos das fotografias resultaram de uma frase extraída de um poema de Hilda Hilst:

“Por que haverias de querer minha alma na tua cama?” foi a inspiração para os demais títulos, desconstruindo e reconstruindo a mesma frase e alterando um pouco o sentido como num surto de perguntas e respostas que fazemos para nós mesmos em silêncio: Haverias de querer minha alma? Porque na minha cama não há alma alguma? E se não houver mais alma? Na tua cama ou na minha alma? E eu pergunto: por quê? Minha alma sob a cama. (Piloni, Monica, comunicação pessoal, 08 de fevereiro, 2017).

Tal como uma escavadeira que derruba paredes e arranca estruturas, revirando o solo na busca de apreender a atmosfera vazia que consiste à essa construção, o que parece reclamar a



artista é um olhar que resista a esse corpo aos pedaços, mutilado, que mesmo depois de rompido, ou exatamente por isso, possa evidenciar essa alma. Um reclame acerca de um olhar, um outro olhar, a mais, que a veja, essa alma (ou algo do vazio que se colocava entre as paredes do corpo).

Alma. Esse termo, oriundo do latim *anima*, conceitualizado a partir da retórica ocidental como uma substância, princípio da vida, da sensibilidade e das atividades espirituais (Rocha, Guilherme Massara, comunicação pessoal, 26 de outubro, 2017). De todas as considerações filosóficas acerca desse termo, a de Aristóteles é apontada aqui como a mais importante, tendo em vista a relação que este estabelece com o ser psíquico. Segundo Aristóteles,

a alma é a *substância* do corpo. [...] A alma está para o corpo assim como a visão está para o órgão da visão, é a realização da capacidade própria de um corpo orgânico. [...] Por isso, a alma não é separável do corpo ou, menos, não são separáveis do corpo as partes da alma que são atividades das partes do corpo, já que nada impede que sejam separáveis as partes que não são atividade do corpo. (Aristóteles citado por Abbagnano, 1971/2007, p.28).

Ainda, faz-se importante salientar, e é o próprio Aristóteles quem destaca, que a alma, enquanto potência de um corpo, não existe sem ele e nem se confunde com este: “ela não existe nem sem corpo nem como corpo” (Aristóteles, citado por Abbagnano, 1971/2007, p.28).

As determinações aristotélicas, enquanto fundamento da dita “psicologia da alma”, implicaram em uma maior ênfase na alma enquanto substância e causa. “A segunda série de determinações é a da simplicidade e da indivisibilidade, cujo objetivo é garantir a impassibilidade da alma em face das mudanças do corpo.” (Abbagnano, 1971/2007, p.28). Em resumo, alma “é uma realidade em si, dotada de capacidade causativa própria, indispensável à vida do corpo.” (Abbagnano, 1971/2007, p.28).

Na mesma esteira filosófica, ressalta-se ainda a noção de *alma bela* (ou bela alma), termo de origem mística, com Plotino e que, em Platão – mais precisamente em seu texto *Banquete* (380a.C./1991) – se traduz como a alma que retorna a si mesma, “em sua forma de beleza superior à beleza do corpo” (Platão, 380a.C/1991).

Um passo adiante nessa mesma obra de Platão, há um outro termo que nos interessa extrair. No texto platônico Alcibíades compara seu amado, Sócrates, ao sileno. “Esse sileno não é simplesmente a imagem que se designa por este nome, é também uma embalagem que tem o aspecto usual de um sileno, um continente, uma maneira de apresentar alguma coisa” (Lacan, 1960-1961/2010, p. 177). Lacan o compara a pequenos instrumentos como caixinhas de joias ou embalagens de presente. É nesse ponto que o psicanalista destaca que, na ordem do amor,

ou do desejo, o sujeito amado é aquele que é apontado por quem o ama como um sileno, como uma caixa de joias que porta um objeto precioso – e é Lacan quem o indica -: *agalma*.

É justamente disso que se trata. Essa indicação topológica é essencial. O importante é o que está no interior. *Agalma* bem pode querer dizer ornamento ou enfeite, mas aqui, antes de mais nada, joia, objeto precioso – algo que está no interior. (Lacan, 1960-1961/2010, p. 177).

Esse objeto que, “na bruma que envolve o olhar de Alcibíades, representa algo para além de todos os bens.” (Lacan, 1964/1988, p. 240); “este objeto, *agalma*, *a*, objeto do desejo” (Lacan, 1960-1961/2010, p.189).

Esse objeto, qualquer que seja o modo pelo qual falem dele na experiência analítica, quer o chamem de seio, falo ou merda, é sempre um objeto parcial. [...] Se não sabemos apontar, numa topologia estrita, a função do que significa este objeto, ao mesmo tempo tão limitado e tão fugaz em sua figura, que se chama o objeto parcial, se não veem o interesse do que introduzo hoje sob o nome de *agalma*, e que é o ponto principal da experiência analítica – pois bem, é uma pena. (Lacan, 1960-1961/2010, p. 188).

*Agalma*, esse objeto que para Alcibíades estava escondido no interior do sujeito Sócrates, segundo Lacan é uma noção analítica, enquanto objeto que causa o desejo e, nesse sentido, produz um sujeito desejante (Quinet, 2002, p.62). Se desvende aqui a contravenção feita pela artista Monica Piloni: uma substituição. No lugar da dimensão vazia Real do corpo, aquela apartada da possibilidade de constituir-se em uma imagem, ou da possibilidade de ser nomeada, a artista forja uma joia invisível dentro do sileno de seu próprio corpo: a alma.

Sendo como alma ou *agalma*, o que a arte, a filosofia e a Psicanálise parecem forjar no lugar da dimensão Real do corpo é esse suposto objeto, que encontra algum sustento ou amparo na estrutura da materialidade do corpo, e que, ainda que não se confunda com esse corpo, se comporta como sua substância, essência, uma de suas “partes”. Uma suposição de um objeto no lugar do Real. Objeto que, em sua configuração de “estar no corpo sem ser corpo”, mantém seu caráter de Real na medida em que parece não ter uma imagem, uma materialidade e, nessa medida, apresenta-se como objeto misterioso que desperta o desejo de quem o pressente ali, para além da imagem do corpo. Em outras palavras, *agalma*, a *alma* de Piloni, ou o objeto *a*, encarnam aqui uma função no desejo na medida em que parecem se confundirem com a promessa de que algo da dimensão Real do corpo possa ser localizado.

Neste ponto é importante salientar que as sete esculturas, em fotografia, expostas aqui, trazem um aspecto essencial: seu processo de construção. Em entrevista<sup>33</sup> concedida à Revista Hi-Fructose<sup>34</sup>, Piloni esclareceu acerca disso. Trata-se de *lifecasting*, um processo “desconfortável, muitas vezes doloroso e aflitivo” (Piloni, Monica, comunicação pessoal, 30 de novembro, 2016). Tal técnica consiste no ato de envolver o próprio corpo com os materiais que darão consistência à escultura, ou a um autorretrato, como nomeia a artista. Nesse processo, Piloni precisa ficar imóvel, às vezes por horas, com o corpo – ou partes dele – envolvidos por estes materiais. Após esse tempo de moldagem e secagem, tais materiais tomam forma e podem então ser retirados de sua fôrma, o corpo da artista. Em palavras talvez mais psicanalíticas, é uma técnica de extração de *um* corpo de seu próprio corpo. E é esse o exato ponto que nos interessa. Ponto de uma “escultura antropofágica, o retrato de uma mulher dissecando a outra [...] Quem olha para si mesma? Uma mulher organiza o corpo de uma outra cujos mesmos músculos pertencem a uma delas.” (Moura, sem data)<sup>35</sup>.

Nessa saga do sujeito – ou do artista -, o que Piloni faz é tentar extrair a dimensão de um corpo outro, Real, do tempo do incógnito, dissecando a si mesma para acessar o avesso da imagem de seu próprio corpo orgânico, constituído e consistente em matéria. O que se tem, como resultado, talvez não seja um acesso exato ao outro lado do espelho, uma oferta, de fato, dessa suposta alma, mas sim a evidenciação de uma das fantasias acerca do incógnito: o corpo fragmentado.

O corpo-repertório fragmentado, como um crime ou uma ressurreição. A artista desfaz para em seguida recompor. Um quase eu, em fragmentos. Ou sobre a cama, como se “apenas” fosse uma fotografia. Tão perfeita que jamais poderia ser real. Repartida para quem deseja vê-la através da vitrine. Aí, sim, inscreve-se o diálogo: quem vê o quê? Não seria esse o corpo de todos nós? (Moura, sem data).

Esse corpo despedaçado, cujo termo também fiz ser aceito em nossos sistema de referências teóricas, mostra-se regularmente nos sonhos, quando o movimento da análise toca num certo nível de desintegração agressiva do indivíduo. Ele aparece,

---

<sup>33</sup> Tal entrevista foi concedida e seus direitos liberados para uso desta pesquisa, pela própria artista, na data de 30 de novembro de 2016.

<sup>34</sup> Trata-se de uma revista de arte impressa trimestralmente, internacionalmente distribuída, fundada em 2005, pelos artistas Attaboy e Annie Owens. A revista também conta com uma seção eletrônica <<https://hifructose.com/>>.

<sup>35</sup> Referência ao texto crítico de Diógenes Moura, escritor e curador de fotografia. Texto disponível no site da artista, Monica Piloni, <<http://www.monicapiloni.com/ABOUT>>, e mantido neste até o final do ano de 2017. É possível acessar um PDF do mesmo em <[zippergaleria.com.br/media/uploads/artists/arqartista/humano-por-diog.pdf](http://zippergaleria.com.br/media/uploads/artists/arqartista/humano-por-diog.pdf)>. Acesso em 18 de fevereiro de 2018.

então, sob a forma de membros disjuntos e de órgãos representados em exoscopia, que criam assas e se armam para perseguições intestinas como as perenemente fixadas, através da pintura. (Lacan, 1949/1998, pp.100-1).

Na seara do desejo, Lacan (1964/1988, p.250) escreve um poema, de amor:

*Eu te amo,  
Mas, porque inexplicavelmente  
Amo em ti algo  
Mais do que tu –  
O objeto a minúsculo,  
Eu te mutilo.*  
(Lacan, 1964/1988, p.250)

Relembrando o esquema óptico do Estágio do Espelho, essa notação - *a* - também aparece ali, em uma indicação da “imagem” real, localizada do lado esquerdo do esquema. O que o poema lacaniano sugere é que é necessário uma espécie de mutilação do corpo para que surja o objeto *a*. Como se escavar a imagem virtual, disponível ao olhar, do lado direito do esquema, pudesse permitir o vislumbre do que se guarda do lado do incógnito. Nesse sentido, em uma torção, se oferecer ao desejo, ou ao amor, do outro, seria o mesmo que se oferecer em fragmentos, desprovido de uma unicidade corporal para que assim, quem sabe, seja possível o alcance da dimensão “perdida”, desconhecida do corpo, pelo olhar do outro.

Parece ser exatamente isso o que Piloni faz, ainda que desconheça o poema ou a teoria lacaniana. A alma que a artista oferece parece ser então um suposto objeto *a*, que talvez seria possível ser visto por um olhar que se colocasse diante desse corpo mutilado, esquartejado. Se o que o desejo, ou o amor, busca é o que se encontra para além da unidade corporal, através do espelho plano A, é isso então o que a artista oferece a quem se coloca diante de suas fotografias. Ela oferece o que supostamente há por detrás desse espelho, o caráter daimônico imaginarizado de seu próprio corpo em sua dimensão Real, e reclama um desejo sobre este.

Por que a artista quer ser desejada? Por que quer que essa parte, inacessível – a alma – de seu corpo seja desejada? Porque enquanto sujeito, diria Lacan (1969/2003), ser alvo de um desejo – que não seja anônimo – é imprescindível para que esse sujeito ascenda a um reconhecimento. Nesse ponto, recordar-se-á, mais uma vez, da teoria dos espelhos de Lacan onde se nota a imprescindível função que exerce o outro que carrega o bebê diante do espelho. É esse outro o responsável por fornecer suporte à identificação que acontece neste momento, entre o bebê e a sua imagem. É esse outro – que ainda que escrito com minúscula, não deixa de ter relação com o grande Outro – que fornece as diretrizes necessárias à constituição do eu

consciente, no que este se confunde com as dimensões simbólica e imaginária do corpo de um sujeito.

“O Outro, por que o sujeito precisa dele? [...] para que o Outro o reconheça, para receber dele o reconhecimento” (Lacan, 1962-1963/2005, p.33). Em outras palavras, ao oferecer-se ao desejo do outro – tal como Piloni o faz: “Haverias de querer minha alma?” – há uma tentativa de fazer com que um outro, ao desejar essa alma, incida sobre ela um olhar, que a reconheça e que, na medida em que esse outro possui a função de constituição de um corpo em suas dimensões de Simbólico e Imaginário, possa fazer o mesmo com a dimensão perdida do corpo, Real, e então incluí-la nessa constituição. Eis a tentativa de que um corpo seja visto em suas três dimensões, *todo*.

Transpondo o esforço do artista com sua arte para o esforço que parece ser o de todo sujeito, o desejo de ser olhado confunde-se com a intenção de que um olhar não só o veja, mas o veja também em sua dimensão Real, retirando essa do anonimato, do incógnito, ainda que o seja pelo urdir de um semblante de objeto (*a*)galma.

#### 4.1.1. O objeto (*a*)galma

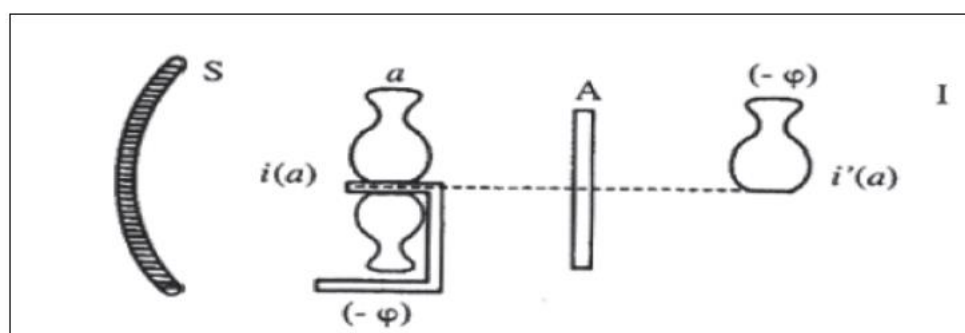
No que tange a esse objeto – *agalma* – na medida em que parece prometer um olhar sobre o Real do corpo, Lacan o formaliza em seu *seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963/2005) como objeto *a*. Objeto *a* correlato, ou resto, da operação que ocorre no Estádio do Espelho, visto haver algo ali que não se submete ao reflexo do espelho plano A – do simbólico. Se do lado direito do esquema o que se tem é  $i'(a)$ , ou seja, uma imagem de corpo; do lado esquerdo resistiria algo de um corpo, *ainda*, sem imagem, (*a*). Ao menos, essa é a crença do sujeito que, em seu desejo, crê que haja algo do lado esquerdo do esquema, do outro lado do espelho A, que se não refletido por este, talvez o possa por algum outro espelho, visto por algum outro olhar.

LADO DIREITO	LADO ESQUERDO
há imagem	não há imagem
$i'(a)$	<del><math>i'(a)</math></del>
$i'(a)$	$(a)$

Figura 10. Quadro: a imagem e o pequeno *a* no esquema óptico.

Aqui faz-se importante salientar que o uso que Lacan faz dos esquemas ópticos e as notações que insere ali do lado esquerdo não são retrato da realidade em si do corpo de um sujeito enquanto localizado no incógnito. São notações que retratam a crença que um sujeito constitui para dar conta da angústia que o toma diante do fato de haver uma dimensão de si mesmo que lhe escapa. Nesse sentido, esse objeto  $a$  que aparece ali, do lado esquerdo, representa na verdade uma suposição – suportada pela fantasia – de que exista algo ali, do lado do Sujeito (S), Real, que possa ser acessado e incorporado à sua imagem virtual, no lugar do  $-\varphi$ , quer dizer, no lugar da falta do significante no Outro.

Recuperemos outro esquema que Lacan apresenta em seu Seminário, livro 10: *angústia* (1962-1963/2005):



**Figura 11. Esquema simplificado.**

Fonte: Lacan, 1962-1963/2005, p.49.

O que este esquema elucidava é que diante da imagem virtual de si próprio que o Outro lhe possibilita, um sujeito percebe que há, nessa imagem de corpo, uma falta  $[-\varphi]$ , algo que o significante não toca. Eis aí a ranhura do Real, sua sombra. Às voltas com a angústia que isso lhe causa, no sentido de uma ameaça à consistência de seu *eu*, um sujeito passa a crer que do outro lado do Espelho haveria um  $a$  em substituição desse  $-\varphi$ . Um “pedaço de corpo” possível de ser acessado.

Há um resto. Esse resto, espero ter conseguido fazê-los ter uma ideia de por que ele é o pivô de toda essa dialética. [...] Manipulei essa superfície diante de vocês [*o cross-cap*], para fazê-lo conceber como o corpo pode instituir nela dois pedaços diferentes, um que pode ter uma imagem especular, outro que literalmente não a tem. Tratava-se da relação entre o menos *phi* e a constituição do pequeno  $a$ . De um lado, a reserva imaginariamente imperceptível, embora esteja ligada a um órgão que, graças a Deus, ainda é perfeitamente apreensível – esse instrumento que, apesar de tudo, de vez em quando deverá entrar em ação para a satisfação do desejo: o falo. Do outro, o  $a$ , que é o resto, o resíduo, o objeto cujo status escapa ao status do objeto derivado da imagem especular, isto é, às leis da estética transcendental. Seu status é tão difícil de articular, que foi por aí que entraram todas as confusões na teoria analítica. (Lacan, 1962-1963/2005, p. 50).

Em outras palavras, o objeto *a* é para os sujeitos “o objeto que funciona em sua fantasia e que lhes serve de defesa contra a angústia [e] é também, contrariando todas as aparências, a isca com que eles fisgam o Outro” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 61). Quer dizer, essa construção, fantasmática, de que o  $-\phi$  enquanto a dimensão Real do corpo que permanece êxtima do Outro, poderia substituir-se por um *a*, funciona como uma crença que, em alguma medida, ainda protege o sujeito da angústia de se ver ameaçado em sua tola unicidade, ao mesmo tempo em que mantém o sujeito à mercê do Outro, angariando, em sua fantasia, fundos para bancar a sua potência. Nesse sentido, o objeto *a* pode confundir-se, na fantasia do sujeito, com qualquer objeto que pareça se oferecer como uma alternativa de tornar um corpo *todo* visto.

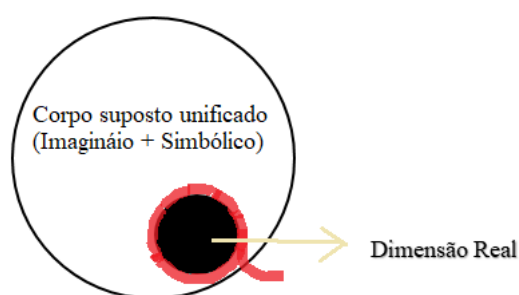
Mais adiante, no mesmo Seminário, Lacan vai dizer que essa construção teórica, o objeto *a*, “é, justamente, um objeto externo a qualquer definição possível da objetividade” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 99). “Se *a* chama-se *a* em nosso discurso, não é apenas pela função de identidade algébrica da letra que pregamos outro dia, mas, por assim dizer, humoristicamente, porque ele é o que não *temos* mais” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 132). É quanto à essa configuração do objeto *a*, como aquilo que o sujeito “não tem mais”, que é preciso voltarmos ao esquema das imagens de corpo:

É com a imagem real, constituída ao emergir como *i(a)*, que nos apoderamos ou não, nessa aparência, da multiplicidade dos objetos *a*, aqui representados pelas flores reais, graças ao espelho côncavo do fundo, símbolo de algo que deve ser encontrado na estrutura do córtex, fundamento de uma certa relação do homem com a imagem de seu corpo e com os diferentes objetos constitutivos desse corpo, com pedaços do corpo original, captados ou não no momento em que *i(a)* tem a oportunidade de se constituir. Antes do estádio do espelho, aquilo que será *i(a)* encontra-se na desordem dos pequenos *a* que ainda não se cogita ter ou não ter. Esse é o verdadeiro sentido, o sentido mais profundo a ser dado ao termo “auto-erotismo” – ou sentir falta de si, se assim posso dizer, de uma ponta à outra. Não é do mundo externo que sentimos falta, como há quem o expresse impropriamente, mas de nós mesmos. (Lacan, 1962-1963/2005, p. 132).

Mas o “*a* não é especularizável e não poderia aparecer aí, digamos, em pessoa. É apenas um substituto.” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 155).

[...] “o *a* é irreduzível, é um resto, e não há nenhum modo de operar com ele. [...] Para esboçar a tradução do que assim designo, eu poderia sugerir que o *a* vem assumir a função de metáfora do sujeito do gozo. Isso só seria correto se o *a* fosse assimilável a um significante. Ora, ele é justamente o que resiste a qualquer assimilação à função do significante, e é por isso mesmo que simboliza o que, na esfera do significante, sempre se apresenta como perdido, como o que se perde para a “significantização.” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 193).

Alma, agalma, o vaso (*a*) dentro da caixa C, a dimensão Real do corpo. O desejo de ser desejado parece assumir aqui a função de uma tentativa de resgatar – pelo desejo-olhar do outro – a dimensão perdida desse corpo, a parte extirpada de seu eu que, enquanto dimensão Real, tal como sabiamente localizou Lacan, *não cessa de não se escrever* e, nessa medida, retorna, insiste como a presentificação de algo estranho no corpo, que urge localizar um olhar que o note. Contudo, esse constructo teórico que Lacan nos apresenta, o objeto *a*, que encarna, na fantasia dos sujeitos, a promessa de obturar a dimensão Real do corpo, entra nessa topologia corporal apenas como letra, como algo que não passa de tentar forjar um contorno sobre aquilo que é um essencial e *incorrompível* vazio. Para além da tentativa de constituir-se um objeto *a*, este não se substituiria ao Real, apenas o contornaria.



**Figura 12. O pequeno *a* no corpo.**

*(Sobre o desejo de ser olhada)*

*Na medida em que a letra é  $S(A)$ , torna-se impossível sustentar uma cadeia simbólica que fale do feminino, sendo necessário que a mulher recorra ao objeto *a*, que representa a parte faltante no Outro, para adquirir consistência. (Pinto, 2008, p.158).*

*Para que o Real seja olhado.* É necessário, para que tal proposição, supostamente na fantasia do sujeito, se realize, ao menos, duas condições: 1) que haja um objeto que se exponha e 2) um olhar que o olhe. É nesse sentido que o constructo teórico do objeto *a*, parece assumir aí uma dupla face, tal como uma banda de Moebius. Ao mesmo tempo que um sujeito parece se convencer de que tal objeto *a* se configura como algum objeto que possa corresponder ao que foi extirpado enquanto Real do corpo, sua *alma*, esse mesmo objeto *a* também pode configurar-se como o olhar localizado no Outro. Quer dizer, objeto *a* enquanto possibilidade, do Outro, de olhar a dimensão Real. Nesse sentido, o objeto *a*, *agalma*, deixa de ser um objeto em si que é extirpado do corpo do sujeito, como um objeto invisível, tal como a alma, para uma



outra configuração. Agora, objeto *a* como uma capacidade, no Outro, de olhar através da invisibilidade do Real do corpo.

$$\frac{A(\emptyset + a)}{A(\emptyset)}$$

**Figura 13. O olhar do Outro.**

Quinet (2002) sustenta:

Agalma se apresenta sobretudo no campo escópico, como atesta sua etimologia. Os autores aproximam sua raiz de *alamai* que significa (eu) *admiro*, e, também, (eu) *invejo*, *tenho ciúme de*. Encontramos o *aga* no nome de Agatão, cuja etimologia, *agaston*, significa admirável, e o *gal* que é o mesmo de *galenen*, *o mar que brilha*, e em *glene*, a *pupila*, onde encontramos, de forma explícita a associação entre o olho e *agalma*. Esse mesmo *gal* significa esplendor, *éclat* no francês antigo, origem da palavra *galant*. Objeto mágico, objeto galante, *agalma* participa do charme como uma armadilha para capturar inimigos, tal o cavalo de Tróia descrito como *mega agalma*. Mas é sobretudo como objeto de oferenda que “*agalma* surge como uma espécie de cilada para os deuses. Aos deuses, esses seres reais, existem truques que lhes enchem os olhos.” (Quinet, 2002, pp.62-3).

Quer dizer, o que nos sugere a Psicanálise, é que o que a artista Monica Piloni – e possivelmente Ethel Braga, assim como todo outro artista e sujeito – quer é que haja (para além de todo um esforço em oferecer algo de si como objeto *a*, extirpado ou invisível de seu próprio corpo) em seu espectador o que constitui-se também, teoricamente, como objeto *a*, *um olhar*. Um olhar capaz de ver o que haveria para além da imagem do corpo unificado fornecida pelo espelho simbólico. Nesse sentido, as obras de Ethel e Piloni coincidem no ponto em que tentam se desfazer do corpo simbólico, do corpo unificado em imagem, para que surja dessa fragmentação, desse escoamento, algo da dimensão Real de si mesmas. O que ambas parecem tentar constituir com suas artes é um *se fazer ver*, para que possam então, também, *ver-se vistas* - através dos olhos do observador - como um corpo todo, em suas três dimensões, real, imaginário e simbólico. “O de que se trata na pulsão, é de *se fazer ver*. A atividade da pulsão se concentra nesse *se fazer*, e é reportando-o ao campo das outras pulsões que poderemos talvez ter alguma luz” (Lacan, 1964/1988,p.184). O que quer um artista – ou o sujeito – parece então ser um *olhar outro*, *a*, que veja um suposto objeto, uma dimensão Real, extraviada do corpo

unificado em linguagem e imagem. Um *olhar-a-mais*, tal como cunha Quinet (2002), que seja capaz de *fazer* um sujeito, um corpo de sujeito, *todo*.

Para além da ausência de significantes, S(A), para se dizer, e preencher, obturar, o oco do vaso, do corpo, a castração (tratada no capítulo anterior) pode assumir então uma correspondência com outra dimensão do Outro:

Para o sujeito a castração se realiza pela via do escópico – é a castração ótica. A visão do sexo feminino sacode as convicções do sujeito *infans* do “todo-fálico” e lhe envia a ameaça sob forma de angústia que está sempre correlacionada com a castração. (Quinet, 2002, p.89)

O desejo do sujeito se assenta então no movimento de “buscar um olhar outro, assumindo então o olhar o valor do objeto *a*, objeto desejado, que seria capaz de romper com esse A Mulher que não existe: *a / A Mulher*” (Quinet, 2002, p. 95). Se não há um significante, talvez haja um olhar.

#### **4.2. O desejo de ser visto e seus destinos**

O que se tem sugerido até aqui é que diante das possíveis configurações que o objeto *a* pode assumir – nas infinitas tentativas de obturar a dimensão Real do corpo pela via da pulsão – uma delas se assenta no olhar. Trata-se, nessa configuração, em que o objeto buscado pelo desejo se ancora no olhar, de um olhar que veja a dimensão *êxtima* do corpo de um artista, de todo sujeito. Pois na busca de um corpo que seja *todo* visto, em última instância, o que o sujeito procura ver através desse almejado *olhar-a-mais* é o objeto enquanto ausência. Se no corpo, diríamos, ausência do que está ausente. Se no olhar, ausência de algo que escapa ao olhar.

Considerando que o desejo, para a Psicanálise, se sustenta pelas coordenadas pulsionais e tomando como premissa que o que quer um artista é que sua obra – e seu corpo *outro* - seja vista(o), deter-nos-emos nesse campo específico da pulsão: a pulsão escópica.

Ao tratar dessa questão, no *Seminário 11*, Lacan sublinha que, no que diz respeito ao que se inscreve no registro desta pulsão, há que se considerar a consciência como irremediavelmente delimitada, margeada, por um desconhecimento, por um *escotoma*. Tal termo evidenciando que, no que tange ao “olhar consciente” resiste uma mancha escura, imóvel, que cobre uma parte do campo visual, quer dizer, uma zona cega (1964/1988, p. 82) (que nada tem a ver e não se referencia, sobremaneira, a uma insuficiência orgânica do olho). O que Lacan destaca, psicanaliticamente, é que há uma esquizo – uma divisão – entre o olho e o olhar e é

essa divisão que se manifesta na pulsão do campo escópico. Em outros termos, o escotoma, a mancha que se impõe ao olhar, insere, no nível dessa pulsão, a própria castração – ou a própria *extração* de algo do objeto olhado (Lacan, 1964/1988, p.74). Mais uma vez, o que se promove aí é uma *equivocidade do perpectum*, um “erro” no que é da ordem do percebido.

Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar. (Lacan, 1964/1988, p.74)

Nesse ponto – na tentativa de ascender a uma compreensão do que se trata essa noção de um *não-todo* em sua evidenciação não mais só na linguagem, ou equivocadamente localizado no corpo de uma mulher, mas sim no campo escópico - Lacan recupera a pintura *Os Embaixadores* de Hans Holbein, o Jovem, de 1533. Nessa pintura, em retrato, há a representação de Jean de Dinteville, embaixador da França naquele tempo, e seu amigo, Georges de Selve, bispo de Lavaur. Cada um de um lado de algo que parece uma escrivaninha, onde pousam alguns objetos: globos, um instrumento musical, um caderno e alguns outros objetos que talvez tivessem serventia para cálculo e localização geográfica. Nas mãos do embaixador, uma luneta. Ambos personagens olham fixamente para o pintor, ou para o espectador. Mas o que interessa, de fato, nessa pintura, é o objeto “voador”, inserido entre os pés dos dois sujeitos, no primeiro plano. É impossível identificar do que se trata e, em um primeiro momento, um espectador desavisado, ao ver representações da pintura, por exemplo, em meios digitais, poderia acreditar que se trata de um defeito gráfico, algo deformado que não era para estar ali. Um enigma. Uma mancha. O olhar dos personagens e a luneta nas mãos do embaixador assumem o caráter de um convite, de uma exigência: que esse algo deformado, estranho e intruso seja visto, decifrado. O olhar dos personagens vigia e incita, convoca o olhar decifrador do espectador.

Contudo, é apenas ao fazer o movimento de revirar o olhar da pintura, afastando-se, desertando de tal convite – ou seja, incluindo um olhar diferente, ao depor o olhar que, de fato, olha objetivamente - é que se torna possível ver do que se trata: um crânio. Aquele objeto intruso, estranho, de fato foi pintado pelo próprio artista, Holbein. Essa particularidade da obra evidencia uma passagem entre o estranho – ao olhar – e o familiar. Agora se torna possível saber do que se trata aquele fragmento da representação. O que Lacan identifica aí é esse caráter mesmo de insuficiência do olhar pois que o crânio sempre esteve ali, embora o olhar direto

sobre o quadro não fosse capaz de desvendá-lo. É preciso um olhar diverso, um olhar-*a-mais* para que seja possível vê-lo.

Nessa direção, Quinet (2002) nos ajuda a entender que haveria então dois tipos de olhar: o olhar “que vê o mundo sensível é o que tem origem nos olhos feitos para não ver a verdade; e o olhar da alma, o da contemplação, que está do lado do ser e da verdade” (Quinet, 2002, p.24). Este último estaria excluído, “barrado pelos simulacros, sombras e cópias que se impõem à visão” (Quinet, 2002, p.24) do primeiro. Haveria então um olhar que incide sobre a sensação visual, sobre as coisas possíveis de serem vistas e um outro, destinado a uma suposta contemplação da verdade que resistiria, em alguma medida, oculta pelo olhar primeiro, este que “não se destina a conhecer, mas a desconhecer. [Que] não vê senão sombras, cópias e nem se dá conta de seu equívoco, por considerá-las as próprias coisas. Esse olho é o eu da consciência e do registro imaginário” (Quinet, 2002, p.24). Mas é o outro olhar, o da alma, que interessa à Lacan – e à presente pesquisa -, no sentido de que é ele que assume o valor de objeto da pulsão no campo escópico.

Olhar que veja a alma – enquanto dimensão real do corpo - olhar *outro*, objeto de desejo do sujeito – e do artista -, esse que supostamente veria a verdade, algo para além da sombra equívoca que o espelho oferece enquanto imagem do corpo, unificado. Mas se surge esse olhar, o que o mesmo evidenciaria seria um avesso da unificação – tal como o que é visto na obra *No meu quarto* (2014), de Monica Piloni. Quais as incidências disso sobre o sujeito?

Retornemos ao quadro de Holbein, pois há ali um outro aspecto importante de ser elucidado. O objeto voador, não-todo possível de ver – ao menos em um primeiro tempo –, ao ser “visto” traduz-se em uma indicação da morte. É essa a nuance que se deposita e toma o quadro após a possibilidade de vislumbrar o crânio. Em uma digressão, parece ser a mesma ameaça que se depositaria sobre o sujeito caso ao olhar fosse possível ver o *corpo todo*, incluindo aí sua dimensão de real, incógnita, algo para além do vazio, da marca da incompletude, da fragmentariedade de um corpo.

É nesse sentido que o olhar *outro, a mais*, se evidencia como um objeto não só de desejo, mas também, e essencialmente, de angústia, na medida em que a pulsão que o busca se revela como pulsão de morte. *Augenangt*, angústia escópica. “A diferença entre *Lust* e *Genuss*, as duas valências do gozo (prazer e desprazer) faz do objeto olhar, ao mesmo tempo, causa da jubilação pictural e objeto de angústia impossível de suportar, como o olhar da Medusa com valor duplo” (Quinet, 2002, p. 12). Quer dizer, o objeto olhar que o sujeito busca pode se tornar um olhar contra o qual ele próprio deve se proteger, por encarnar a ameaça de desvelar o horror de seu

corpo, escondido pela imagem unificada refletida no espelho, pelo seu escudo narcísico. Se o que Lacan destacou é que há para além desse escudo algo da dimensão de um “não-ser”, incidir aí um olhar que o veja, é tornar-se desprotegido diante “da cegueira ou do desaparecimento do sujeito” (Quinet, 2002, p. 49). Nesse sentido, esse olhar, que supostamente vislumbraria a dimensão real do corpo, “não pode ser olhado de frente, pois ele é, também, objeto da pulsão de morte.” (Quinet, 2002, p.13).

Tudo isto nos manifesta que o coração mesmo da época em que o sujeito se esboça e em que se procura a ótica geometral, Holbein nos torna aqui visível algo que não é outra coisa senão o sujeito como nadificado – nadificado numa forma que é, falando propriamente, a encarnação imajada do *menos-fi* [(- $\phi$ )] da castração, a qual centra para nós toda a organização dos desejos através do quadro das pulsões fundamentais. (Lacan, 1964/1988, pp.87-8).

Quer dizer, se um corpo é sustentado pela tolice de crer-se unificado, vislumbrar sua dimensão que escapa – sua dimensão de nadificação, de *menos fi* [- $\phi$ ] - seria condená-lo à ameaça de morte, desvanecimento, fragmentação. Mas, ainda assim, parece ser a apreensão de um olhar *todo* ou desse *olhar-a-mais* - que supostamente veria para além da esquizo, do rochedo da castração - que busca o sujeito, nas coordenadas de seu desejo. Ao menos – no que tange à arte - parece ser o que queria Holbein ao inserir propositalmente ali o crânio. Parece ser o mesmo que quer Piloni, ao dizer do caráter inatingível e daimônico de sua arte. Talvez, seja o mesmo que deseja Ethel: que seja possível ao espectador ver o que não é exposto de fato – o escoamento dos significantes que fizeram nome em seu corpo para o vislumbre, novamente, do caráter de tela em branco, vazio, desse corpo: “*A primeira ideia era limpar o meu corpo inteiro*” (Braga, Ethel Corrêa, comunicação pessoal, 18 de janeiro, 2017).

Na montagem da pulsão – especificamente a escópica -, tal como apresentada tanto por Freud como por Lacan, o que se tem é o desejo – seja do artista, ou de qualquer sujeito – de *ver-se visto, todo* visto, ainda que haja aqui um risco: o de se perceber fragmentado, apartado da suposta unidade corporal.

É nesse sentido que Freud apontou a gramática pulsional de todo sujeito:

Em um primeiro momento, ( $\alpha$ ), que corresponde ao auto-erotismo, Freud destaca, de acordo com a gramática pulsional, um prazer ativo voyeurista e, com a reversão a seu oposto, ele encontra o “prazer do órgão” de ser olhado, algo como um exibicionismo do próprio membro sexual. Esse tempo da pulsão é do narcisismo: o voyeurismo abandona o próprio corpo, mas o exibicionismo permanece: a “pulsão de olhar passiva mantém o objeto narcísico”. Como todos os tempos da pulsão estão sempre presentes, a pulsão

escópica permanece sempre presa ao narcisismo, que não se desvincula do exibicionismo fálico. A partir do segundo tempo, ( $\beta$ ), se dá inicialmente a introdução de um “objeto estranho” (termo que substitui o de membro sexual); e em seguida, no terceiro tempo ( $\delta$ ), a introdução de uma “pessoa estranha”. No final dos três tempos, *o sujeito desapareceu*, foi reduzido ao objeto olhado, no caso, o pênis. Isto mostra a estrutura paradigmática da pulsão, pois revela que a pulsão é acéfala: *não há mais sujeito, somente o objeto brilha em satisfação, o gozo escópico, a Schaulust*. (Quinet, 2002, p.76, destaques nossos).

O que Lacan sugere, e que também serve de aposta que sustenta a presente pesquisa, é que a arte, em alguma medida, é o ato do sujeito artista de tentar acessar um objeto *a* através de um suposto olhar *a-mais* do espectador, que vislumbraria algo para além do vazio do corpo. Uma tentativa de *ver-se visto, todo visto*.

Nesse passo, Lacan localiza que o pintor faz uma oferta àquele que se detém diante da sua obra: “*Queres olhar? Pois bem, veja então isso!*” (Lacan, 1964/1988, p. 99). Nas coordenadas da teoria, é como se o artista oferecesse um campo ao olho, mas incitando quem olha a depor um primeiro olhar, para que uma coisa outra, talvez, por um vislumbre, em uma fração de instante, possa ser olhada – tal como na pintura de Holbein. Nesse passo, Lacan localiza o pintor – e aqui estendemos aos artistas em alguma de sua parte – como “fonte de algo que pode passar ao real<sup>36</sup>” (Lacan, 1964/1988, p. 109); algo como se o artista dialogasse, acessasse o objeto *a* e oferecesse a possibilidade de um olhar outro a quem olha sua obra.<sup>37</sup>

Mas, se o objeto *a* vem, na verdade, no lugar de um oco, vazio, impossível, o que a arte evidencia é esse caráter de elisão, de nadificação. Um vislumbre da possibilidade de um *olhar-a-mais* que, na verdade, vê o impossível de olhar o oco. Esse nada, sem representação e que, por isso mesmo, não se oferece ao olhar. Não é possível um *olhar-a-mais* sobre algo que não é passível de ser visto.

Ao ritmo em que chove do pincel do pintor esses pequenos toques que chegarão ao milagre do quadro, não se trata de escolha, mas de outra coisa. Essa outra coisa, será que não poderemos tentar formulá-la? [...] Será que a questão não deve ser tomada mais aproximadamente a isso que chamei de chuva do pincel? Será que se um pássaro

---

<sup>36</sup> “Real porque mostra que o sujeito e o gozo giram buscando achar o furo. A busca revela a impossibilidade” (Pinto, Jeferson Machado, comunicação pessoal, 2 de janeiro, 2018).

<sup>37</sup> “Neste período, Lacan considerava o *a* como real. A partir do Seminário XX ele o considera como semblante do real. Este passa a ser o registro do impossível (Pinto, Jeferson Machado, comunicação pessoal, 2 de janeiro, 2018).

pintasse, não seria deixando cair suas penas, uma serpente suas escamas, uma árvore se desfolhar e fazer chover suas folhas? (Lacan, 1964/1988, pp.110-111)<sup>38</sup>.

Em outras palavras, é como se Lacan insinuasse que o ato de fazer arte fosse similar ao ato de despir-se, de desfazer-se. Tal como fez Ethel, ao fazer sua performance, no ato de lavar-se dos significantes que lhe deram nome e corpo. Nesse sentido, é como se Ethel, naquele vídeo, desfizesse de seu próprio corpo, o condenando a uma desintegração simbólica, desfazendo de sua consistência ao mesmo tempo em que oferece esse caráter de se ter um corpo passível de “purificação” ao olhar de quem a assiste.

É isso o que faz o artista? Em sua obra, imaginariza a experiência impossível de oferecer seu corpo a uma fragmentação – tal como Piloni - como se oferecesse então seu oco, sua dimensão de nadificação, de incógnito, ao olhar do espectador? Talvez a resposta – quando diante de algumas obras, de determinados artistas – seja um ressoante sim. Ao menos é o que responde a artista Monica Piloni: “O sujeito abre mão de si mesmo fazendo arte” (Piloni, Monica, comunicação pessoal, 29 de janeiro, 2017).

Como dito, esse “abrir mão de si mesmo” em prol de uma tentativa de alcançar o objeto da pulsão, ou seja, fazer-se todo visto, indelevelmente culminaria não em uma satisfação pacífica de se ter alcançado o alvo. Não pacífica pois que o vislumbre da dimensão de vazio, oco do corpo, naquilo que ele guarda de Real, sem nome e sem imagem, é condenar a tola unicidade corporal e egóica ao desmantelamento. É a visão aterradora da cabeça de Medusa, da garganta de Irma, do corpo esquartejado de Monica Piloni. O que se tem aí não é apenas o que se vincula a uma pulsão sexual, que direciona-se para um “encontrar o objeto que poderia unificar o sujeito dividido, desejante, sujeito da falta em sua busca de complementariedade, através das pulsões que buscam englobar o objeto de satisfação.” (Quinet, 2002, p. 85), mas sim um encontro com algo de uma pulsão de morte. Essa que “leva o sujeito a sua própria destruição” (Quinet, 2002, p. 85). Quer dizer, o gozo escópico, a tentativa de se fazer *todo* visto, passa a se configurar como “mortífero, trágico, angustiante. É o olhar da morte”. (Quinet, 2002, p. 86).

---

<sup>38</sup> “O que cai é o que faz a obra (tal como a frase célebre de Louise Bourgeois – ‘*je ne suis riche que de ce qui j’ai pu laisser tomber*’/ ‘*Eu só sou rico do que eu pude deixar para trás*’. Em “Lituraterra”, nos parágrafos seguintes à menção da planície siberiana, Lacan alude à arte (mas também ao discurso) como um exercício de criação do semblante, ‘*soit le semblante, par excellence, si c’est de sa rupture qu’en pleut* (a chuva!), *effet à ce qu’il s’en précipite, ce qui y était matière en suspension*’ (‘*o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove, efeito em que isso se precipita, o que era matéria em suspensão*’) (Lacan, 1971/2003, p. 22[17]). A chuva alude ao que, no interior mesmo do sujeito, cai do Outro, e “forja” uma forma.” (Rocha, Guilherme Massara, comunicação pessoal, 8 de janeiro, 2018).

Em outros termos, na esteira entre pulsão de prazer e pulsão de morte, o olhar pode acossar-se em ambos extremos desse *continuum*. Quer dizer, pode haver o olhar que incide aí sobre um sujeito “que antes não era nada, senão sujeito por vir”, escamoteando a castração, supostamente – enquanto olhar do Outro – “preenchendo a falta-a-ser do sujeito, como falta fálica (a/- $\phi$ )” (Quinet, 2002, p.87). Pode também haver um olhar de desprazer, na medida em que este, estruturalmente avesso à demanda do sujeito, “não cumpre a função de tampar o furo da falta, havendo então separação entre a falta e o objeto (a >< - $\phi$ ). O que retorna para o sujeito é sua própria castração e angústia decorrente ( $\$ \equiv \phi$ ).” (Quinet, 2002, p.87). Quer dizer, o primeiro olhar, enquanto atrelado à pulsão sexual é um olhar que opera a função de ser véu, enquanto o segundo, ao vincular-se à pulsão de morte, é o olhar como mancha, que evidencia que há ali uma falta, um oco. Nesse sentido, buscar um olhar-*a-mais* pode se tornar uma “estratégia ambígua, pois no *continuum* entre *Lust* e *Gennus*, o olhar que ele atrai pode tornar-se o olhar que fere” (Quinet, 2002, p.88).

Não é simples coincidência se na Antiguidade o Sol e o olhar tinham uma identidade comum: o olhar, assim como a morte e o Sol, não pode ser olhado de frente e, para dele se proteger, o sujeito executa uma série de manobras. O cuidado com o olhar é expresso num ditado popular marroquino, base da arquitetura das medinas, do emprego do *moucharabié* (treliça) e da arte do véu: “*Pour vivre mieux, vivons cachés*”<sup>39</sup>.” (Quinet, 2002, p.88).

---

<sup>39</sup> *Para viver melhor, vamos viver escondidos*” (Tradução livre da pesquisadora).



## 5. O TERCEIRO ATO

Mas viver encondido – *cachés* – é algo que também angústia o sujeito. Se não há nenhuma *alma* a ser vista, se o olhar do Outro falha em vê-lo *todo*, e se a possibilidade de um olhar *a mais* culminaria na destruição de sí próprio enquanto sujeito, é preciso que se faça aí uma outra operação sobre essa dimensão Real, vazia, de seu corpo que *não cessa de não se escrever*. Quer dizer, é preciso que o sujeito construa um *saber-fazer* com isso que não cessa de insistir em assombrá-lo, rompendo com esse efeito.

A conclusão da passagem joyciana – “fechemos os olhos para ver” – pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. [...] Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. [...] Já se tratava disso na Idade Média, por exemplo, quando os teólogos sentiram a necessidade de distinguir do conceito de imagem (*imago*) o de *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína. Eles tentavam assim explicar que o que é visível diante nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser visto como portando um *traço de uma semelhança perdida*, arruinada [...]. Ainda era essa a questão – embora num contexto e tendo em vista propósitos evidentemente distintos – quando um dos grandes artistas da vanguarda americana, nos anos 50, podia reivindicar produzir “um objeto que falasse da perda, da destruição, do desaparecimento dos objetos”... E talvez tivesse sido melhor dizer: *um objeto visual que mostrasse a perda*, a destruição, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos. Ou seja, coisas a ver de longe a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. Precisemos ainda a questão: o que seria portanto um volume – um volume, um corpo, já – que mostrasse, no sentido quase wittgensteiniano do termo, a perda de um corpo? O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha? (Didi-Huberman, 1992/2010, pp.34-5).

Ainda, é possível atribuir alguma consistência a esse vazio para que de um completo, angustiante e aterrorizante impossível de ver, ele se apresente como algo não mais *êxtimo*, mas que habita, de maneira quase pacífica, uma forma? Monica Piloni, em uma outra série – da qual aqui extraímos e expomos uma pequena parte – responde, em forma de escultura:



**Foto 8. Portraits (Retratos).**

Fonte: Piloni, M. (2013). / Direito de Imagem concedido à pesquisa.

Nota: resin, synthetic, hair, velvet. - 7.9 x 6 x 6 in (20x15x15cm), Portraits a, b, c, d, e, f, series.

Eis aí uma forma, um volume, que dá a ver o vazio. *Vestigium*, traço de uma semelhança perdida. Cabeças que desprovidas de suas faces, de seus “tampões”, máscaras, expõem seu avesso: oco. Se é, também, de vazio, Real, que nossos volumes de corpos são constituídos, Piloni, mais uma vez, nos faz “o ver”: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (Didi-Huberman, 1992/2010, p.31). Aqui, a questão do corpo, em sua dimensão Real de vazio se coloca impiedosamente ao nosso olhar. Nessa série, as cabeças ocas de Piloni de alguma maneira nos olham e nos fazem olhar uma espécie de esvaziamento.

Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar. (Didi-Huberman, 1992/2010, p. 37).

## 5.1. Sobre a obra

‘Retratos’ é uma instalação formada por 26 esculturas referentes às letras do alfabeto latino. Cada escultura tem a forma de uma cabeça e, em seu conjunto estarão enfileiradas lado a lado nas paredes da sala expositiva semelhante a uma sala de troféus de cabeças de animais de caça. Em cada uma das cabeças, através de um corte preciso e simétrico, onde foi retirada a face, é possível enxergar o forro de veludo vermelho em seu interior vazio. Uma versão ironicamente inversa do sentido das máscaras mortuárias produzidas para servir como registro de mortos não identificados, para futuros reconhecimentos por parte de parentes ou conhecidos, antes do advento da fotografia. Essas esculturas de cabeças, são negativos de máscaras, representam o lugar do sujeito sem a máscara. Esses negativos de máscaras seguindo um padrão que homogeniza todas as características do ser humano, são representações femininas e seus interiores são cobertos por um veludo vermelho que remete ao sangue, mas que paradoxalmente remete à ideia de uma caixa para guardar um objeto precioso. Uma caixa feita em ângulo que rejeita o pouso de qualquer objeto e que perde sua função porque não foi feita para comportar nenhum objeto. (Piloni, Monica, comunicação pessoal, 01 de dezembro, 2016).

Vinte e seis (26) letras, um alfabeto inteiro. Uma letra para cada cabeça, para cada versão de mulher de si mesma. Um reviramento de seu próprio corpo, de sua própria face, marcada por letras que apartadas de sua função de escrever, de dizer, traduzir algo, não constituem discurso nenhum ali. 26 letras, todas as possíveis, talvez sejam esses os elementos fundamentais do Outro, mas que, contudo, diante dessa face vazia não são capazes de se organizarem em palavra

alguma, em nome algum. Nada a ser dito diante dessa cabeça, diante dessa representação de seu interior vazio, o feminino.

### 5.1.1. O feminino

Durante o percurso teórico que a Psicanálise estabeleceu, desde o seu início, as noções de histeria, feminino, feminilidade, sexualidade feminina e mulher se confundiam. Confusão essa que, em alguma medida, persiste ainda hoje. Mas mesmo em um tempo inicial, ainda em Freud, é possível localizarmos alguns indícios do que podemos compreender pelo termo *feminino*, esse que orienta o final da análise de todo o sujeito, no sentido em que se configura como índice do alcance de uma resposta acerca de seu desejo, de seu enigma.

Diante do fato de não guardarem – tal como os homens – as insígnias necessárias para a construção do que seria um ser mulher, o percurso de um sujeito nessa seara era marcado por um “velamento de uma obscuridade” (Demes, Chatelard e Celes, 2011, p. 654). O tornar-se mulher encontrava um limite na compreensão de Freud. Diversas vezes, ao tentar estabelecer um paralelo teórico entre homens e mulheres, após concluir todo um pensamento acerca do lado masculino, Freud chancelava: *sobre os homens é tudo isso o que temos a dizer, sobre as mulheres, não temos muita certeza* (Freud, 1926(1925-1926)/1996). O mito edípico cunhado por Freud parecia não oferecer balizas necessárias para que se estabelecesse uma compreensão sobre o desenvolvimento psíquico dos sujeitos mulheres.

Em razão de seu inacabamento estrutural, este último – o Édipo feminino – não fornece a chave sobre o *ser mulher*. Em consonância com a ideia de que a sexualidade feminina se assenta nesse inacabamento, institui-se a formulação de que a feminilidade repousa sobre um enigma: ‘O que quer uma mulher?’ (Santiago, 2017).

Nesse ponto de *impossível dizer e saber*, Freud recuou no tempo e tentou elaborar algo sobre uma fase anterior ao Édipo, na intenção de identificar aí elementos suficientes para dizer sobre a constituição de uma mulher. Esse movimento constante de recuar no tempo, para antes do Édipo, “lançará meios para a formulação de um novo status do feminino na teoria. [...] algo anterior à ordenação da subjetividade fundada no falo e que, ao mesmo tempo, seria considerado o seu próprio limite”. (Demes, Chatelard e Celes, 2011, p.654).

No que tange à distinção entre *feminino*, *feminilidade* e *sexualidade feminina*, para além da dificuldade intrínseca à própria teoria para se haver com o engodo entre uma mulher e a linguagem, ou, mais especificamente, à uma maneira de dizê-la; interpunha-se ainda uma outra

questão. Há falhas na tradução que culminaram em um uso indiscriminado desses termos, tanto em Freud como naqueles que, depois dele, se dedicaram ao assunto (Demes, Chatelard e Celes, 2011). Mas qual seria então a diferença, ou a especificidade, de cada um desses termos?

De acordo com Neri (2002, citado por Demes, Chatelard e Celes, 2011) o termo *feminino* (*weiblich*) faz referência a uma posição feminina na dialética fálica. Diante do falo haveria uma diferença entre masculino – enquanto fálico/atividade – e feminino – castrado/passividade. Por outro lado, a *sexualidade feminina* (*weiblich Sexualitat*) é um termo que faz referência ao destino, à forma, da sexualidade de um sujeito mulher. Por último, a *feminilidade* (*weiblichkeit*) se refere ao erotismo desses sujeitos, não regulado pela lógica fálica, quer dizer, uma subjetivação, erotização e sublimação diferentes, singulares, uma nova possibilidade de “inscrição do sujeito na cultura”, diversa daquela regulada pelo falo (Neri, 2002, p. 29-30, citado por Demes, Chatelard e Celes, 2011, p. 654).

O *feminino* foi constituindo-se, aos poucos, enquanto termo que se referencia a algo para além do registro fálico. Algo *suposto* como originário do psiquismo, apesar de só ser possível dizer algo sobre isso após a inscrição fálica, como indica a leitura de Lacan (Pinto, Jeferson Machado, comunicação pessoal, 2 de janeiro, 2018)<sup>40</sup>. Ou seja, o feminino seria algo como um *estado*, supostamente apartado do falo, da linguagem e da imagem (assim como o incógnito tratado no primeiro ato). Sinônimo do  $S(A)$ , na medida em que essa notação indica uma condição do sujeito, S, alheio aos efeitos do grande Outro, A. Em outros termos, onde o simbólico não faz inscrição,  $A$ , há um sujeito, S, em sua condição feminina.

O feminino, enquanto “algo radicalmente hétero, indisciplinado à lei fálica” (Demes, Chatelard e Celes, 2011, p. 654), foi vislumbrado por Freud. Vislumbre esse que culminou no embaraço do psicanalista diante o enigma dos corpos desses sujeitos que se mantinham, em alguma medida, refratários à análise. O que nos lembra Irma que, em um sonho, faz o que nunca fez totalmente: atende ao desejo de Freud e abre a boca – enquanto metáfora da associação livre à qual Irma parecia resistir em alguma medida -, e expõe o seu interior, aquilo que guardava de obscuro de seu próprio corpo e que resistia ao tratamento analítico: sua garganta, exposta.

---

<sup>40</sup> “Freud tinha uma perspectiva desenvolvimentista, a continuação em etapas cronológicas. O masculino ocorreria após as identificações edípicas e a mulher teria que se virar para não se identificar ao pai. Dada a dificuldade do Édipo para a menina, pensou-se na fase pré-edípica. Lacan, de acordo com o pensamento da literalização da ciência moderna, não pensava no mito do que haveria antes. Pensava no que faria borda na letra, do que não foi literalizado. Esse pensamento é um corte na psicologia do desenvolvimento de Freud e de Laplanche e outros mais empiristas.” (Pinto, Jeferson Machado, comunicação pessoal, 2 de janeiro, 2018). Nesse sentido, Lacan adota a lógica do *a posteriori*, para ler o feminino, do qual só “sabemos” depois da inscrição fálica.

Eis aí uma descoberta horrível, a carne que jamais se vê, o fundo das coisas, o avesso da face, do rosto, os secretados por excelência, a carne da qual tudo sai, até mesmo o íntimo do mistério, a carne, dado que é sofredora, informe, que sua própria forma é algo que provoca angústia. Visão de angústia, identificação de angústia, última revelação do *és isto – és isto, que é o mais longínquo de ti, isto que é o mais informe*. É diante dessa revelação do tipo *Mené, Thequel, Pharsin*<sup>41</sup>, que Freud chega ao auge de sua precisão de ver, de saber [...]. (Lacan, 1954-1955/1985, pp.197-8).

Na esteira de Freud, Lacan identifica na garganta de Irma – diante da qual todos os saberes recuam: Freud, o Dr. M, etc – uma representação metafórica desse estado feminino que, em alguma medida, parece residir em alguma parte dos corpos. Uma parte *surda* (Freud, 1895[1900]/1996), muda, informe, mas que apesar disso não deixa de representar o *és isto, que é o mais longínquo* de todo o sujeito, de todos os corpos. O que Lacan nomeia aqui como *carne* parece, em alguma medida, ser o mesmo que Didi-Huberman exige que seja revelado sobre a forma de um volume que evidencia a perda do corpo, o vazio, tal como as cabeças ocas de Piloni. “*Está dado o estatuto contemporâneo do feminino na psicanálise, cuja noção de alteridade e de limite o constituem - uma experiência de perda dos emblemas fálicos e de falência narcísica.*” (Demes, Chatelard e Celes, 2011, p. 656, destaques nossos).

A partir daí as pontuações sobre o feminino e o ser mulher são revisados e é atribuído ao termo *feminino* uma nova carga decorrente da relação explícita que Lacan estabelece entre esse estado e o Real, o lado não-todo (fálico). Aquilo da mulher que escapa ao discurso e à imagem passa a ser uma flecha que aponta para o Real, para uma dimensão do corpo definida por um significante faltoso. A mulher passa a ser não mais o enigma em si – encarnação daquilo que não se sabe ou não se vê, se recordarmos de seu órgão genital -, mas exatamente o oposto: aquela que responde ao enigma da Esfinge, dado que é por ela, pelo feminino, que a Psicanálise chega ao que há de mais singular em todos os sujeitos, se o pensarmos em sua dimensão apartada do significante, S(A) (Demes, Chatelard, & Celes, 2011). É exatamente nessa direção que Lacan dirá, em certo momento, que o destino da análise de todos os sujeitos, inclusive o dos homens, é a culminação de uma *feminização*. No mesmo sentido daquilo que a arte de Piloni exige: que as insígnias supostas que fazem o ser homem ou o ser mulher, em suas máscaras diante do S(A), possam cair e fazer “visto” aquilo que não se pode ver, o Real de seus corpos.

---

<sup>41</sup> *Mené, Thequel, Pharsin* refere-se a uma passagem do texto bíblico – Daniel 5.1-7, 8-31 – que trata de uma revelação. Tais palavras são escritas de maneira sobrenatural em uma parede do palácio real do rei Belsazar (da Babilônia). A escritura apresenta-se de maneira enigmática para todos do reino e o rei promete uma recompensa àquele que conseguir traduzí-las. Daniel aparece e as traduz: “Deus *contou* o teu reino, e deu-lhe fim [...] tu foste *pesado* na balança e foste julgado deficiente [...] teu reino foi *dividido* e entregue aos medos e aos persas”. Naquela mesma noite, o castelo teria sido invadido, o rei morto, e seu reino tomado pelo rei dos medos e dos persas (Dobberahn, F. E. [2010]).

Parece que, em alguma medida, ao chegar ao fundo desse precipício onde se lança um sujeito - na tentativa de expor uma parte de si, joia invisível, recorrendo até mesmo à sua fragmentação corporal, oferecendo-se aos pedaços ao desejo do outro; ou na tentativa de alcançar um olhar *a-mais* que o atravesse e vislumbre algo do interior de si mesmo, esse seu segredo, sua *alma* -, finalmente, a busca cessa. Não há mais que se fragmentar um corpo, forjar um objeto que seja visto, atrair um olhar *outro*.

A noção de *feminino* assume então esse estado, reconhecido, de um corpo que porta uma dimensão de vazio, Real. O feminino se assume pela sinonímia ao  $S(A)$ . À essa “parte” do corpo sobre o qual impera o enigma por não ser possível fazer incidir ali nenhum significante, nenhuma imagem. É a parte do corpo de Irma que não emite som, a parte *surda*. É a placa esbranquiçada que ocupa o espaço de sua garganta, sobre a qual nenhum saber consegue diagnosticar, nomear. É a caixa de joias de Dora que, provavelmente, não guardava objeto nenhum, vazia. Feminino, a tela-corpo em branco de Ethel. O que determina que a alma de Piloni não seja vista, apesar de seu corpo esquartejado. Feminino, uma parte do corpo desprovida de insígnias fálicas, de máscaras.

**feminino  $\equiv$   $S(A)$   $\equiv$  ausência de máscaras  $\equiv$  vazio do corpo<sup>42</sup>**

A palavra se esforça para fazer dela (da mulher) alguma coisa da qual se espera sinais de inteligência, se posso assim me exprimir. Mas, naturalmente, não é de nenhum ser real que se trata aí; para dizer a palavra, a mulher, quero dizer o em si da mulher, a mulher – como se pudesse dizer todas as mulheres – a mulher, insisto, que não existe, é justamente, a *lettre/carta*. A *lettre/carta na medida em que ela é o significante que não há de Outro:  $S(A)$* . (Lacan, 2006, p.108, citado por Pinto, 2008, p. 158, *destaques nossos*).

O que Pinto (2008) evidencia ao recuperar tal passagem de Lacan é destacar que ao propor uma homologia entre a mulher e a letra, o que o psicanalista faz não é colocar uma mulher “como efeito de uma sombra do significante, mas como *o que não se inscreve*” (Pinto, 2008, p.158, *destaques nossos*), a mantendo em um lugar de indecível. Não é possível decidir o que é uma mulher, visto ela portar em si uma “parte” que não se inscreve, podendo alojar aí, neste “vazio”, o que bem lhe convir ou parecer lhe servir enquanto possibilidade de obturar esse *não* do “todo” de seu corpo. Indecível porque uma mulher se vê às voltas com a fragilidade

---

<sup>42</sup> Importante salientar que tal proposta didática de entendimento diz apenas de uma aproximação, uma maneira de compreender algo do feminino, mas não intenta fornecer uma fórmula deste, tal como Freud com a trimetilamina.

das máscaras. Uma mulher pode tentar tamponar seu Real com uma máscara e, logo que esta mostrar sua inconsistência, outra máscara deve ser constituída, outra máscara, outro significante e, assim, sucessivamente ou ininterruptamente.

(*A máscara*)

É em direção ao feminino que Piloni, ao apresentar um alfabeto que se furta de sua função (falta de significantes que possam formular um dito, atribuir uma nomeação,  $S(A)$ ), faz depor as máscaras. As máscaras mortuárias, às quais a artista faz referência, eram costume em várias culturas. Talvez a prática de esculpir a face de pessoas mortas tenha tido início com os antigos egípcios, nos processos de mumificação. O costume de produzi-las também acontecia entre os romanos e na Idade Média. Inspirada nessa prática, a ciência forense – antes do advento da fotografia - passou a produzir máscaras de falecidos desconhecidos para que, posteriormente, os corpos pudessem ser reconhecidos por familiares. O que a artista Monica Piloni reclama, ao dizer de suas próprias esculturas de faces vazias como negativos dessa prática, é que sobre ela, sobre seu corpo exposto em oco, não haja qualquer recobrimento.

Somadas à essas cabeças apartadas de qualquer possibilidade de cobrir-se, letras. Na Psicanálise, a deposição de significantes sobre o corpo, como já dito, pode ser entendido como a construção de uma veste sobre ele. De uma veste, de uma máscara. Para além disso, Lacan (1971/2009) já dizia que todo discurso, toda tentativa de se dizer algo sobre um sujeito, é um semblante. Dito isso, nos parece facilmente relacionado máscara e semblante enquanto construções incentivadas pelas estruturas simbólica e imaginária das quais um sujeito faz uso na tentativa de tamponar a dimensão Real de seu corpo. Quer dizer, a soma de insígnias, significantes e imagens a qual um sujeito se identifica em *eu*, em corpo, formam um semblante em um discurso, uma máscara sobre si mesmo. Em outras palavras, o que o reflexo do espelho plano A oferece é uma máscara. Uma maneira de se ver, de perceber-se dito, mas que na verdade, esconde, vela, algo que há por detrás. Uma face em seu vazio, Real.

Como lembra Jesús Santiago (2017),

a mascarada da qual fala Lacan [...] é a que faz existir a *falta-a-ser* velando-a por meio da aparência feminina. [...] Como se dissesse para si mesma: “o que eu tenho é a máscara. Por trás dela não há *nada!*” Assim, para Lacan, não há *nada* de enganação na máscara. Seu segredo é fazer crer que há algo por trás da máscara e com isto busca apenas velar o *nada*. (Santiago, comunicação oral, 2017).



Se uma das hipóteses abordada nesta pesquisa foi a que dizia que uma mulher estava mais próxima da dimensão Real de seu corpo, é exatamente isso o que Santiago (2017) reforça. Uma mulher parece portar um saber de que o que ela tem, o que ela é, ou parece ser, é apenas uma máscara, atrás da qual o que há é o “nada”. Uma mulher sabe que a soma de nomes e imagens se tornam apenas bricolagem sobre sua dimensão de tela-corpo em branco. É nessa direção que Piloni faz um movimento de rechaço, de negação, à instalação de uma máscara que recobre, em favor do escancaramento – imaginário - do vazio incógnito de seu corpo.

Nesse ponto, recordar-se-á de Miller, em seus textos *Mulheres e semblantes* (1992/2010), nos quais, logo de início, o psicanalista aponta que haveria, no que tange às mulheres, “um ódio muito especial ao semblante” (Miller, 1992a/2010, p.1).

Porém, poderia o semblante encarnar o que elegi como começo desse labirinto, desse palácio de espelhos? Talvez possa representar o cinismo feminino, que podem considerar completamente desconhecido; uma maneira de sublinhar que as mulheres pensam, talvez com menos vontade, em capturar o real com o significante. A posição feminina incluiria certa “intuição” (entre aspas) – entendida como algo que não é da ordem do conceito, no sentido que recordei na última vez a partir de Kant – de que o real escapa à ordem simbólica. (Miller, 1992a/2010, p.2)

Ou seja, o feminino tange a uma posição, de um sujeito, de reconhecer que há uma dimensão de si mesmo que escapa ao Simbólico e ao Imaginário, que não é velado, de fato, pela máscara, pelo semblante. Há algo que escapa ao discurso, pois o discurso não diz o que *és isto*, Real, feminino.

(*A carne, a Coisa*)

Essa parte que escapa, escamoteada do sujeito, aquilo que supostamente se encontraria no vazio do vaso, no interior do sileno como alma invisível, ou por detrás do espelho plano A e das máscaras, o que tenta se forjar como objeto *a*, parece tomar também outros nomes diante das tentativas mais diversas, em diferentes discursos, de fazer-se, ao menos, dita. É em uma dessas tentativas que Lacan toma de empréstimo de Maurice Merleau-Ponty o termo *carne*.

O psicanalista extrai de Ponty, em seu texto *Visível e Invisível* (1964), a relação, ou sinonímia, que o filósofo estabelece entre o corpo e a carne. Não o corpo biológico, mas sim aquilo “que é anterior à distinção entre objeto sensível e sujeito que sente, entre o visível e quem vê. [...] A carne não é matéria, é algo dessubstancializado, sem nome, situado em outra dimensão.” (Quinet, 2002, pp.39-40), uma espécie de “anonimato de *mim-mesmo*”.

“Miller indica o *topos* desta carne entre corpo e signo” (Zuliani, 2016, p.61). O conceito *carne*, em Ponty, parece ser resultado de um diálogo com a ontologia e com Descartes, no qual o estatuto do corpo aparece como ligado à *alma*. “A carne não é matéria, não é espírito, não é substância” (Ponty, 1964, apud Zuliani, 2016, p.62). É uma “dimensão suplementar ao corpo” (Zuliani, 2016, p.62), que carrega em si uma difícil (diríamos impossível) relação com a linguagem (Zuliani, 2016, p.62).

O que Zuliani (2016) recupera para o seu verbete em *O corpo falante: sobre o inconsciente no século XXI*, é que a partir dos escritos póstumos de Merleau-Ponty (1964), Lacan, em seu *O seminário, livro 11*, estabelece relações entre essa noção, carne, e uma “perda inerente à emergência de um olhar” e a uma “função constituinte da falta, irreduzível a qualquer imagem ou significante” (Zuliani, 2016, p.63). A carne de Ponty em Lacan assume correspondência teórica com a “libra de carne”, com o objeto perdido, objeto *a*.

Carne como *perda inerente à emergência de um olhar*, como o que se perde no instante em que incide um olhar sobre um sujeito, sobre um corpo que se coloca frente ao aparato do espelho. Carne que exerce a *função constituinte da falta irreduzível a qualquer imagem ou significante*. Mais uma tentativa de costurar um nome no entorno do vazio da dimensão Real do corpo.

Quanto a essa tentativa, Freud e Lacan lançam mão também da expressão *Coisa* para bordejar isso que há de mais anônimo no corpo do próprio sujeito:

o sujeito verdadeiro, para não dizer o bom sujeito, o sujeito do desejo, tanto no esclarecimento da fantasia [referência ao Imaginário], quanto em seu refúgio fora do discernimento [referência ao Simbólico], *não é nada além da Coisa* [referência ao Real], que é dele o que há de mais próximo, embora lhe escape (Lacan, 1960/1998, p.662, *destaques nossos*).

Mais uma vez, a “essência” do sujeito como aquilo que todos buscam acessar, seja como alma, joia, objeto perdido, mas que não se encontra em nenhum desses lugares. A característica fundante de tudo o que se constitui como objeto *a* é a de ser um objeto *invisível, irrepresentável*. Nada, objeto nenhum, é capaz de obturar esse vazio, esse lugar da *Coisa*, sobre a qual não é possível saber o que é, porque não emite nenhum som e nem tem nenhuma imagem. A *Coisa*, aquilo que não se torna uma *vorstellungen*. Não é nenhum objeto da realidade ao qual algum significante, signo ou significado possa se referir.

*A Coisa (das Ding)*, termo extraído do *Projeto de uma psicologia* (1895),

é um conceito com o qual se esboça a presença, no aparelho psíquico, de uma marca decorrente das precoces e fundamentais experiências de dor e satisfação, mas jamais acessível à dinâmica das *vorstellungen*, ou seja, refratária ao movimento próprio da linguagem e da significação. Nas origens da dinâmica psíquica, portanto, a Coisa é o nome com o qual Freud vai designar uma espécie de resto não-simbolizável decorrente dos primeiros investimentos objetivos do aparelho psíquico, e que se instaura no curso de sua diferenciação funcional. (Rocha, 2010, nota de rodapé, pp.66-7).

Independente do nome que se tente dar à essa dimensão incógnita do corpo, o que interessa discutir é o que é possível (ou se é possível) que um sujeito faça diante dessa dimensão de si mesmo, desconhecida, informe, que por um instante contingente possa lhe surgir. Surgir-lhe seja a partir da visão de uma garganta inflamada, como o foi para Freud; através de sonhos com órgãos em exoscopia; no percurso de uma análise, quando esta toca um nível de fragmentação do corpo do sujeito; ou exposto na arte, tal como parecem fazer Ethel Braga e Monica Piloni, ou, ainda, no final do desfiladeiro da busca incessante de fazer-se olhar, por constatar o intransponível  $S(A)$ . O de que se trata é se questionar o que fazer, ou como fazer, com um corpo vazio.

*(Sobre o que não sublima)*

Rocha (2010) evidencia, ao recuperar o desenvolvimento dos termos na teoria psicanalítica, que a *Coisa* “é um resíduo inassimilável a quaisquer esforços de simbolização” (Rocha, 2010, p. 195). É nesse sentido que a sublimação – enquanto ato que poderia, supostamente, fornecer um acesso à esse Real – não permite, de fato, ver a Coisa em si, *das Ding*, “mas sempre objetos mais ou menos banais que são elevados à dignidade da Coisa. [...] a parada da sublimação nos coloca em presença de objetos *a*, que têm tanto poder de evocar a Coisa quanto de recobri-la, de velar-lhe” (Rocha, 2010, p. 204). Quer dizer, um primeiro *saber-fazer* diante da Coisa, do Real do corpo, se constitui via sublimação. Um esforço de “elevar um objeto à dignidade da Coisa”. Parece ser o que faz a arte. Eleva um objeto, uma obra, a um nível de *invisível, irrepresentável*. Uma imagem sem imagem propriamente dita. Tal como faz Piloni ao expor, com seu corpo em fragmentos e com suas cabeças ocas, vazias, “a presença dessa imagem que parece representar a própria ‘destruição do Imaginário’ (Safatle, 2006, p.287 citado por Rocha, 2010, p.198).

Aqui é preciso certa cautela e alguma dose de instrução malevichiana. O objeto que faz advir a dignidade da Coisa é um objeto transfigurado, um objeto que padeceu de um

processo real de perda, de extração, sob esses diversos níveis apontados por Baas, utilitário, pulsional e discursivo. Mas, na qualidade de signo sensível de manifestação da Coisa, esse objeto responde à exigência sublimatória de ser um móbil, um catalisador do movimento da pulsão e do pensamento para fora da fixidez que lhes impõe o imaginário. (Rocha, 2010, pp.223-4).

Ou seja, em outras palavras, o que se faz, via sublimação, é a exposição do que Didi-Huberman solicita: a forma de um vazio, algo que rompe com a determinação de que uma “imagem” deve ser vista, deve ser uma representação acessível ao olhar. No lugar dessa fixidez, o que se apresenta nas artes do sublime é sempre transfigurado, desfigurado, representado como *sfumato*. O avesso das imagens, o avesso da forma. São as obras estranhas, sem uma nomeação ou de nomeação incompreensível. Arte diante da qual o espectador não sabe dizer o que é, é apenas “*uma coisa*”.

## **5.2. O que a arte faz ver: um corpo constituído a partir do vazio**

Esta última obra de Monica Piloni parece configurar-se como uma exposição, diria Lacan, uma sublimação de uma certa Coisa. “Uma mulher que beira o sobrenatural” (Moura, sem data). Onde está o seu rosto? Três vezes a mesma face que não existe. Por detrás da máscara simbólica que o espelho constitui para todos nós, Monica escancara a falência do alfabeto, do significante, em atingir o âmago Real de seu corpo, feminino de todos os corpos, e expô-lo. Esculpida uma cabeça vazia. Ato similar ao que Lacan certa vez fez ao recorrer ao vaso – metáfora da materialidade do corpo – para esclarecer a relação que este tem com o homem. O que o psicanalista esclareceu com sua alegoria do vaso é que essa Coisa, que até então é sempre representada, via sublimação, por um vazio, não pode mesmo ser representada de outra maneira (Lacan, 1959-1960/2008, p. 158).

Ao dizer do vaso, ou do corpo, que é feito de significantes, Lacan vai sinalizar que a olaria desse recipiente é feita pelas mãos do sujeito que, ao fazê-lo, o constitui “em sua forma encarnada, aquilo que caracteriza o vaso como tal. É justamente o vazio que ele cria, incluindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo” (Lacan, 1959-1960/2008, p.147). Quer dizer, para Lacan, o vaso, ou o corpo, não passa de uma construção feita a partir, ou sobre, essa dimensão de vazio. Nesse sentido, um corpo, ao ser constituído, evidencia não só sua formatação significante e imagética mas também o que permanece concernido em si e que não pode ser destacado: a Coisa/carne, o vazio, o Real.

Ora, 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, como um *nihil*, como nada. E é por isso que o oleiro, assim como vocês para quem eu falo, cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo. (Lacan, 1959-1960/2008, p. 148).

Na torção que Lacan parece propor aqui, o incógnito, que antes pareceria ser uma condição mítica, sobre a qual os sujeitos – e a Psicanálise – criam incançavelmente metáforas e fantasias para dizer o que o concerne, furta-se desse lugar, ascendendo a ser – enquanto incógnito, Real – a essência de todos os corpos, aquilo em torno do qual um corpo se constitui. Por essa perspectiva, é o próprio corpo em suas dimensões simbólica e imaginária que passa a ser resultado de uma criação mítica que o próprio sujeito – a partir do Outro – produz ao entorno, bordejando, essa condição primeva, o vazio, Real.

Um corpo constituído a partir do furo, em um movimento de contorná-lo, de produzir sobre ele uma borda. Se é do vazio, do furo, que um corpo é constituído, vê-se logo a impossibilidade de que seja apartado dessa dimensão. Nesse sentido, a tentativa de todo o sujeito de obturar o vazio do Real com significantes, constitui-se, de fato, como uma tentativa determinada pela falência. Não é possível exterminar aquilo que se faz essência, o vazio, sem que se extermine também o corpo, o sujeito. O vaso não existe sem o que lhe concerne, sem seu oco.

Em alguma medida, parece ser esse o recado que Piloni nos dá, com sua arte. Suas cabeças vazias nos olham até o âmago, perturbando nossa capacidade de olhá-las serenamente, na medida em que elas nos evidenciam o corpo que “perdemos”, que tentamos metonimica e desesperadamente extirpar, tamponar. Essas cabeças em seus vazios nos olham e impõem à nós *a imagem impossível de ver* daquilo que concerne aos nossos próprios corpos. Essas cabeças não fazem nada menos do que nos revelar a tal essência da qual somos constituídos. Nos escancara que qualquer tentativa de colocar aí, nessa dimensão, uma letra, um significante, ou um falo, ou uma flor, joia qualquer, é impossível. O que há para além do vaso que constituímos em corpo é, tal como sinaliza Piloni, uma caixa feita para não guardar objeto nenhum, um sileno impossível de ser receptáculo do *agalma*. O que essa obra nos desperta “é a angústia de olhar no fundo – o *lugar* – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir” (Didi-Huberman, 1992/2010, p. 38).

Ou seja, pela arte, a sublimação parece se constituir como maneira de forjar essa “imagem desprovida de imagem”, algo no lugar da dimensão Real. Se a Coisa não é vista, o

*sfumato* entra em seu lugar, como técnica sublime que lembra ao sujeito que nem tudo pode ser visto e dito. Um objeto conciliado com o vazio. Mas isso se dá, desta maneira, no cenário da arte. Para os artistas, o ato a ser feito é esse, constituir algo desprovido de imagem. Uma cabeça oca. Mas e fora da arte? Como um sujeito se vira com esse impossível?

Diante desse encontro com o S(A) o que se dá é a falência de todos os semblantes, das insígnias que tentam obturar esse vazio, notados a partir desse encontro, como insuficientes. Encontro com o feminino. Feminização do sujeito. Mas se o *eu* do sujeito, seu corpo, é feito exatamente desses significantes que se constituem e organizam em semblante, máscara, que atribui ao sujeito a possibilidade de existência – relembrando que antes dessa constituição o sujeito é um “não-ser” -, qual o destino desses corpos diante desse encontro com o feminino, S(A)? Para que o ser não se decomponha, “de maneira sensacional, entre o seu ser e seu semblante, entre si mesmo e esse tigre de papel que ele dá a ver” (Lacan, 1964/1988, pp.104-5), o que é preciso fazer?

### **5.3. O ato necessário para um saber-fazer-se: assentir**

A presente pesquisa, sustentada pela arte, justifica-se por buscar aí, nos poetas/artistas, (tal como Freud indicou) o acesso a uma “verdade”. No percurso feito até aqui, o que se demonstrou é que há, no interior da relação que um sujeito tem consigo mesmo, um vazio, incógnito. A realidade psíquica, a “realidade” de um corpo, se constitui (ao mesmo tempo em que ignora) por uma perda. Consonante a isso, o acesso de um sujeito à sua verdade está impedido pela divisão que incide sobre ele, fazendo haver partes conscientes e outras inconscientes, “perdidas”, e pelo discurso que ao mesmo tempo em que tenta o dizer *todo*, o separa de sua “essência” oca. Nesse sentido, para que um sujeito acesse uma verdade de seu corpo é preciso que essa divisão se torne menos consistente, possibilitando um acesso ao que se esconde, ao incógnito.

Como já dito, a realidade que um sujeito constitui, ou percebe, de seu corpo comporta um *equivoco*. É preciso então que essa realidade, suposta, de um corpo unificado – em simbólico e imaginário – seja revisada. É preciso que uma outra realidade de corpo seja constituída, acessada.

Azzi (2007) lembra que Freud utilizou dois termos para dizer da realidade: *Realität* e *Wirklichkeit*. O primeiro termo utilizado para se referir a uma “realidade regida pelo princípio do prazer e seu correlato princípio de realidade” (Azzi, 2007, p.247). Já o segundo, *Wirklichkeit*,

era utilizado por Freud para se referir a algo do “fora da representação”, “realidade que, inicialmente, se apresenta em sua teoria como traumática, mas que pouco a pouco vai sendo assimilada ao funcionamento da estrutura como aquilo que aponta algo da verdade do sujeito e da qual ele não quer saber” (Azzi, 2007, p.247).

Para além dessas duas modalidades de uma realidade, o que Freud destaca é que a realidade do sujeito é sempre alucinada, por definição. Quer dizer, jamais corresponde a algo factual. É o mesmo que Lacan sugere ao dizer dos elementos do Simbólico, o signo e o símbolo, que nunca dizem, de fato, de algo externo, de algo que existe em sua materialidade. Qualquer realidade que o seja, seja a que se limita ao reflexo do espelho, seja a que inclui a dimensão do que não se vê, só é possível se sustentada por uma crença. O sujeito precisa crer na realidade que constitui para si, de seu próprio corpo.

A realidade, enquanto realidade singular, passa a dizer então de “uma ordem, ou razão, de estabilidade lógica, à qual o sujeito está assentido, ou seja, crê, sem explicação, e que depende de um princípio de ordenação discursivo, que só pode se exercer se não for questionado pelo sujeito” (Azzi, 2007, p.245). Não pode ser questionado porque tal ordenamento, tal realidade *criada*, não tem comprovação factual. Um sujeito crê, portanto, em um primeiro momento, que tem um corpo *todo*, contudo não o tem. Um sujeito crê que a imagem que vê refletida no espelho diz de sua unicidade corporal, que os nomes que possui dizem de si, mas nada disso se comprova.

O que a arte nos impulsiona a concluir é que para que se tenha um acesso à verdade do corpo, é preciso que um sujeito faça um movimento de uma realidade à outra. Da *Realität* para a *Wirklichkeit*. Que faça essa primeira crença de corpo decair para que outra emergja. Uma outra realidade, *Wirklichkeit*, tem que aos poucos ser “despertada”. Uma outra realidade, “a do furo”, “uma realidade fora do significante” a “que Lacan denominou ‘real’” (Azzi, 2007, p.245).

O que Azzi (2007) conclui em sua pesquisa é que um sujeito pode constituir, para si, diferentes realidades. Seja esta a *Realität* do corpo do espelho, seja a *Wirklichkeit* que soma à primeira a dimensão do vazio. O que importa é que ele creia. É preciso que o sujeito constitua para si uma “base ilógica do assentimento, que é uma crença, uma apreensão, um ato, que exige do sujeito a adesão a uma norma que não demonstra razão de ser” (Azzi, 2007, p.261). Em outras palavras, o sujeito deve assentir, seja com uma realidade suposta total de si próprio, de seu próprio corpo, ou com uma outra versão deste, como uma *forma que comporta um vazio*. O que interessa é que tanto para uma realidade de corpo como para a outra é preciso que o sujeito

creia, assinta com ela. *O sujeito teria de estar assentido, ou seja, crer, para que a realidade e a verdade lhe estejam garantidas* (Azzi, 2007).

Ao apontar o assentimento a um corpo como forma que comporta um vazio, como ato necessário para que um sujeito acesse uma verdade de si, se torna indispensável compreender melhor de como esse ato se configura.

*(Assentir ao feminino, S(A))*

Parece ser possível dizer que ao encontrar, vislumbrar o S(A), o movimento de fazer incidir um olhar sobre esse vazio que constitui um corpo, produz efeitos sobre a realidade que um sujeito crê que seu corpo tem. De uma realidade *Realität*, aquela que crê no corpo do espelho, o sujeito constitui uma outra, *Wirklichkeit*.

É preciso então que o sujeito, diante de um encontro com o feminino<sup>43</sup>, diante da deposição das máscaras e semblantes - que se propunham como uma tentativa de fazer ver ou de imiscuir um objeto no lugar da dimensão Real de seu corpo *não-todo* -, constitua para si um novo *saber-fazer-se*. Uma nova maneira de constituir sua realidade de corpo, semblante, advertido de que, na *verdade*, essa construção é apenas um véu, sempre interminado, sobre a dimensão Real, vazia. É preciso assentir com essa condição de corpo *não-todo*.

Em seu livro *O Fim da Cadeia de Razões: Wittgenstein, crítico de Freud*, o psicanalista Frederico Zeymer Feu de Carvalho (2002), ancorado nas teorizações de Wittgenstein e Freud, nos ajuda na compreensão do assentimento enquanto ato que se relaciona, em alguma medida, com a interpretação. Feu esclarece que uma “boa interpretação é aquela que interrompe o processo interpretativo, quando não tenho mais vontade ou motivo de prosseguir” (Carvalho, 2002, p.95). Quer dizer, uma interpretação satisfatória seria aquela que conduz o sujeito a um ponto onde este se percebe satisfeito e não mais solicita, angaria ou acumula descrições ou explicações acerca do fato em questão. O que se sugere a partir daí é que há um ponto de estofo, ponto onde a interpretação, a cadeia de associações, se interrompe.

Talvez não seja possível dizer que se trata de um ato racional, conclusivo, lógico, visto que o acesso ao feminino [S(A)] do corpo não é algo consciente ou racionalmente apreensível. Diante do encontro contingente e fugaz com o Real de seu próprio corpo, a um sujeito não é possível qualquer formalização lógica acerca disso. É nesse sentido que Carvalho (2002)

---

<sup>43</sup> E aqui faz-se lembrar que esse encontro é sempre contingente e evanescente, visto o vislumbre do Real ser condicionado à lógica do *não cessa de não se escrever*.



diferencia o assentimento do consentimento. O consentimento se dá diante “da verdade de uma proposição a partir de inferências racionais que me levam a adotá-la como tal, sem que isso implique uma adesão subjetiva.” (Carvalho e Barros, 2017, p.123). Ou seja, é possível que um sujeito consinta com algo ainda que seu desejo seja oposto a esse ato, pelo simples fato de que esse “algo” ao qual se consente é sustentado por inferências racionais. Por outro lado,

O que conta substancialmente no ato de assentimento é mais “o efeito da verdade *sobre* o agente” (ASSOUN, 1990, P.36) do que o movimento do espírito em direção ao conteúdo de verdade de uma representação segundo sua racionalidade, como o que se revela, por exemplo, em uma demonstração matemática. O assentimento seria, nesse sentido, “a marca da representação subjetiva de uma representação” (ASSOUN, 1990, p. 36, citado por Carvalho e Barros, 2017, p. 123.).

No que tange ao assentimento, portanto, não se trata de um acesso a verdade de uma proposição, “cujo modelo é a proposição científica” (Carvalho, Barros, 2017, p.123), mas a relação que um sujeito estabelece com uma proposição que se apresenta como verdade, não enquanto atrelada à uma razão, mas porque tal proposição é tomada como verdadeira pelo sujeito. Traduzindo, o assentimento não diz do acesso à verdade de uma proposição. O assentimento é o ato de tomar uma proposição como verdadeira (ainda que não seja, factualmente).

De fato, podemos assentir a uma proposição, como “a Terra gira em torno do Sol”, não porque nossa percepção a confirma, mas porque “isso é o que a ciência diz ser verdade”. É a crença na ciência ou o argumento de autoridade que comanda aqui o assentimento. O assentimento designa, enfim, uma precipitação do sujeito em direção a uma afirmação tomada por verdadeira, sem que se faça necessária uma argumentação lógica, tendo afinidade com um ato da vontade que impele o sujeito a aderir à proposição em causa. (Carvalho, Barros, 2017, p.123).

Em outros termos ainda, trata-se de assentir quando um sujeito adere “à uma nova forma de dizer e a reconhece, prontamente, como expressão do que se queria dizer” (Carvalho, 2002, p. 105), sem se preocupar se esta seria a maneira racionalmente mais correta ou lógica. Nesse ponto, Carvalho (2002) sinaliza uma correspondência em Freud, para o qual uma interpretação jamais se impõe a um paciente apenas por seu conteúdo. No decorrer de seu exercício clínico, diante de seus analisantes, Freud notou que uma aceitação – à interpretação ou intervenção feita pelo analista – puramente intelectual não exerce quaisquer efeitos no psiquismo dos sujeitos, de nada vale (Carvalho, 2002, p.105).

Carvalho e Barros (2017) indicam o Cardeal Newman (1946) como o teórico do assentimento mais relevante, no que este parece ser apontado como o desenvolvedor de uma *gramática do assentimento*. Na direção dessa gramática, Newman estabelece uma oposição entre duas formas de assentir: a *nocional* e a *real*.

O assentimento real repousa sobre uma experiência individual ou de um estado de alma única. Ele depende do caráter particular e especial desta experiência, razão pela qual não pode ser transmitido, fazendo obstáculo à relação intersubjetiva. “Ele é, por assim dizer, fechado em si mesmo, constitui seu próprio testemunho e sua própria medida. (Newman, 1870:542). O assentimento real é mais convincente que uma apreensão nocional (conceitual) e vai além desta, pois ele encontra o próprio real de seu objeto. O assentimento nocional é comparativamente menos vigoroso, na medida em que se refere a uma ideia abstrata, faltando-lhe esta concretude da presença do objeto. É o caso da credence, da opinião, da conjectura e da especulação. Em se tratando de assentimento real há um suporte na realidade a partir das imagens que ela imprime em nós. O assentimento real é ao mesmo tempo raro e potente, ao contrário do assentimento nocional. A imagem não constitui, entretanto, garantia da existência dos objetos que ela representa; apesar da força com a qual o assentimento real se impõe, não há um objeto exterior ao qual podemos remetê-lo (Newman, 1870:539, citado por Carvalho, 2002, p.109).

Portanto, quanto ao assentimento real, o mais importante é essa indicação de que há um objeto, que não necessariamente existe em uma realidade concreta, mas ao qual, por um ato de “conclusão irreduzível à explicação” ocorre uma “aquiescência completa do espírito que encontra a própria coisa” (Assoun, 1988:39, citado por Carvalho, 2002, p.109). Ou seja, tal como indica Carvalho (2002), esse assentimento acontece quando um sujeito é tomado por um *objeto* irreduzível a qualquer formulação racional e de sentido – e que talvez, em última instância “não exista”.

A questão ao assentimento foi, assim, deslocada por Freud, do reconhecimento ou aceitação do *Eu*, ponto onde ela é colocada por Wittgenstein, para uma *confirmação indireta* advinda do inconsciente (Freud, 1937:298). É o momento preciso e evanescente em que a linguagem parece dizer mais do que se queria dizer, mostrando que o *usuário* se distingue do *ser falante*. São esses fenômenos de divisão que fornecem o critério freudiano do assentimento, acentuando assim o seu caráter inconsciente em detrimento do consenso intersubjetivo. (Carvalho, 2002, p.123).

Nesse sentido, na visão freudiana, o assentimento é o ato, inconsciente, que se configura em direção à verdade do objeto recalcado, e não à uma construção. O assentimento, em termos wittgensteinianos provém de um *ato* diante do ponto em que a articulação linguística, racional,

lógica não opera. “Se esgotei as justificações, então atingi a rocha dura e minha pá entornou. Estou então inclinado a dizer: ‘é assim que eu ajo’ (PI:§217)”. (Carvalho, 2002, p.130).

Nessa direção, quanto mais um sujeito faz vacilar as tentativas simbólicas e imaginárias de forjar uma tessitura sobre o Real feminino de seu corpo, mais se faz necessário assentir à essa sua própria condição corporal de ser uma forma que comporta um vazio. “*É nesse ponto de falta que o sujeito tem que se reconhecer.*” (Lacan, 1964/1988 p.255, *destaques nossos*).

Quer dizer, se trata no assentir do ato de um sujeito de crer, quanto ao seu corpo, que “toda a verdade, é o que não se pode dizer. É o que só se pode dizer com a condição de não a levar até o fim, de só se fazer semi-dizê-la (Lacan, 1972-1973/1985, p. 124), assim como A Mulher.

“O que sucede não é que este símbolo não possa mais ser interpretado, mas: eu não interpreto mais. *Não interpreto porque eu me reconheço na presente imagem.* (Z: §234).” (Carvalho, 2002, p. 95, *destaques nossos*). Em outras palavras, o que sucede é que um sujeito não tenta mais forjar um único objeto no lugar do seu vazio, não tenta mais porque se reconhece como corpo-forma que comporta um vazio. Cria para si uma nova realidade de corpo, na qual não precisa obturar nenhum obscuro com um objeto último, e crê nela. Um sujeito assente, então. Se reconhece na “*presente imagem*”, a mesma que Monica Piloni oferece. Não porque olha, de fato, o vazio, mas porque assente com o fato de que de seu corpo é impossível dizer, ou ver todo. Assente com a dimensão de vazio que o constitui. Vazio feito para não comportar objeto algum, em definitivo. Nenhum objeto, em imagem ou linguagem, é potente o bastante para obturar esse oco fundante do corpo. É preciso então que o sujeito o tome, seu corpo, em suas três dimensões e o reconheça pela essência de cada uma delas.

Que o sujeito assinta que é um corpo feito de linguagem, constituído pelo Outro que lhe imiscui uma infinidade de significantes, insígnias. Um corpo também feito de uma imagem que o anuncia como unificado. E mais, para além do significante e da imagem, assinta com um corpo que porta e inclui um vazio, oco. Não mais um oco aterrorizador, mas sim um que lhe abre um universo de possibilidades (Lacan já o dizia, as mulheres são um conjunto aberto ao infinito). Sobre esse vazio, um infinito de possíveis máscaras, semblantes. Mas não mais tão rígidos, na proposta de se fazerem constituir um corpo *todo*. Mas sim um corpo que suporta todas e quaisquer construções simbólicas e imaginárias que um sujeito desejar, exatamente por se constituir em uma essência *não-toda*,  $S(A)$ . Quer dizer, que um sujeito, a partir do ato de assentir, construa um *saber-fazer-se*; que saiba fazer para si um novo, outro corpo. Um corpo

em três dimensões, o seu corpo, reintroduzindo o nada no coração de sua imagem. Uma outra realidade de corpo, *Wirklichkeit*.

Por isso dissemos que a verdade se desdobra em outros registros, que ela não se revela não se demonstra. O lado da Mulher mostra a possibilidade da invenção, de uma forma de operação com o *semblant* de *a*, esse *semblant* privilegiado que nos permite trabalhar a partir de um real com a estrutura de ficção, ao ocupar o lugar deixado pela impossibilidade do todo da língua. A verdade é, assim, como mulher e, por isso, concordamos com Miller quando ele diz que ‘a verdadeira mulher é a que não tem, mas faz alguma coisa com esse não ter’ (Miller, 2002, p.19). Assim, não podemos prescindir na noção de verdade porque é com ela que interpelamos a relação do sujeito com o real. O simbólico encontrado no real após a análise permite a certeza e, por isso, continuamos a precisar da lógica. Mas além disso, para que a certeza se mostre verdadeira, é necessária a subjetivação, é necessário que o sujeito se aproprie desse encontro com o real para torná-lo (o encontro) verdade. (Pinto, 2008, p. 140).

*“Pois bem, a que nos leva tudo isso? Ao vaso. Será que o vaso feminino está vazio ou está cheio? Não importa, uma vez que ele se basta, mesmo que seja para se consumir burramente, como se expressa minha paciente. Não lhe falta nada. (Lacan, 1962-1963/2005, p. 209, destaques nossos).*

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

S(A).

*Querer ultrapassar esse limite seria ceder a uma espécie de pulsão filosófica de dizer onde não se pode mais dizer. É o dilema em que se encontra Wittgenstein ao final de sua Conferência sobre a Ética (LC:141). A conferência termina com a constatação da impossibilidade de obedecer a este limite, a esta pulsão (Trieb) que constitui o sintoma filosófico e que nos impede de parar de filosofar. (Carvalho, 2002, p. 130, destaques nossos).*

Trinta anos não foram suficientes à Freud para que ele cessasse suas investidas à serviço de saber dizer algo sobre o corpo de uma mulher. Mais alguns outros anos com Lacan e ainda parece que a Psicanálise não se deu por satisfeita. Ainda é preciso tentar dizer algo, cercear esse S(A), dizer se no que tange ao corpo, o Real é Coisa, ou é carne. O que é o vazio? É possível dizer de um nada do corpo? Teorias, várias, incontáveis.

Na presente pesquisa, a clássica pergunta “o que quer uma mulher?” conduziu-nos não a uma maneira de respondê-la, mas a outras elaborações para decodificá-la. E tal como o próprio Freud em algum momento indicou, pesquisamos ao lado de artistas. Duas. Questionamos aquelas que supostamente se anunciavam como guardiãs de um certo enigma, e “descobrimos” algo de todo o sujeito.

Como observadores atentos, em uma galeria, vimos um corpo de mulher se lavar, se desfazer, escorrer em significantes. Um corpo que buscava acessar algo de si para além do que lhe vinha do Outro e que lhe fazia em imagem e nomes. A busca de um se encontrar, em essência, em *alma*, em um outro corpo. Uma outra mulher se desfez de sua suposta unicidade corporal como quem pergunta a si mesma, e ao outro, se essa dimensão de si pode se tornar vista. Um corpo aos pedaços que se oferece ao olhar. Mas não vimos se cumprir a possibilidade de enxergar o que se faz de invisível. “Ele não é aí sem tê-lo, mas, em outro lugar, lá onde ele é, isso não se vê” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 101). Nem um alfabeto inteiro pode dar algum nome para o invisível, ou a-visível.

Em um ímpeto científico, de tentar propor elaborações teóricas, recorreu-se à Freud, Lacan, Miller, Quinet, Soler, Wittgenstein. Ao lado do movimento da arte – com Ethel, Piloni, Sousa, Rocha, Matta-Clark, Holbein -, uma proposta teórica, conceitual. A castração, um corpo feito em três, a estrutura da linguagem, o grande Outro e sua pretensa e suposta potência, um

espelho que na verdade oferece uma imagem deformada, um estranho que assombra, uma mulher que não existe, um olhar automutilador, uma máscara.

Mas para além de um discurso pretensamente científico, se a arte é um modo do sujeito de lidar com o vazio, com o enigma de seu corpo – e aqui o tomamos pelo viés do que nomeamos incógnito –, essa se dá ao desnudar, nas obras, a precariedade do simbólico, pela ruína da linguagem e da imagem. O que se viu, pela e na arte, foi um ato de tratar o vazio, o Real, pelo avesso da operação do espelho, ou seja, o tratando não pelo seu velamento, mas sim pela imaginarização do que seria seu escancarar, como uma tentativa de tratar a angústia em causa.

Se Ethel Braga indicou, no avesso de sua performance, um corpo feito em tela branca, vazio, Monica Piloni apontou o dedo das esculturas de si mesma nessa direção. O furo, vazio, o mesmo que teoricamente se tentou indicar aqui como uma topologia que funda o corpo. Um corpo feito de um furo, oco, vazio. Pela arte, na teoria, o percurso que se construiu foi o de dizer de um corpo, como um tecido de palavras e imagens que ao ser esgarçado evidencia os furos que definem sua costura.

Retomemos aqui o percurso feito nesta pesquisa para que seja possível um derradeiro ato: recolher as migalhas teóricas de nossa interpretação da arte.

A questão “O que quer uma mulher?” denunciou esses sujeitos como ancorado em um corpo que era tomado por Freud, sempre, como guardião de um enigma. No encaixe de desmistificar esse corpo, o primeiro ato. Viu-se como um corpo é constituído de três dimensões, ainda que uma delas permaneça mais ou menos elidida. Esta que assombra o sujeito como parte obscura, sem imagens e palavras, de si mesmo. Nesse mesmo passo se evidenciou que o olhar e as palavras do Outro é o que permitem que um sujeito se reconheça como *eu* e, por essa razão, o assombro de haver uma dimensão *êxtima* constitui-se como ameaça de dismantelar um sujeito em um *não-ser*. Por essa razão, a primeira saída que um sujeito vislumbra aí é tentar acessar esse “pedaço” de si. Incluir a dimensão Real de seu corpo na soma que constitui seu *eu* consciente.

Após a elucidação do corpo e do desejo que se traduz como um querer ver um corpo como um todo unificado, no Entreato voltamos nosso olhar para a mulher. Esse ser estandarte de um segredo, de um *obsuro*. Recolhemos da teoria que uma vagina, supostamente, não se inscreve como parte da representação, da imagem do corpo. Ou, em outras palavras, que há no corpo de uma mulher algo que não é assinalado pelo significante. Tratou-se da castração como ação do simbólico sobre os corpos, evidenciando que há partes de um corpo que são inscritas

no inconsciente e outras não. Diante disso, foi esclarecido: homem é aquele que crê ter um corpo todo inscrito, apartado de qualquer parte indizível e sem imagem. Mulher é aquela que percebe que tem um corpo *não-todo* inscrito e que, por isso, passa a ser representada, na Psicanálise, como barrada,  $\bar{A}$ . Uma mulher torna-se ícone daquilo que escapa ao discurso: não a vagina em si, mas a dimensão Real de todos os corpos. O desejo de “incluir a dimensão Real de seu corpo na soma que a constitui” é refinado: o que há é um desejo de forjar um significante “no lugar da vagina”, da “falta do pênis”, da falta do falo. Que seja forjado um **significante** que faça com que seu corpo seja *todo* submetido a uma inscrição.

No segundo ato, mais uma vez a aposta do que pode ser o desejo de uma mulher, ou de um sujeito, se refina. Se no simbólico falta um significante que diga do Real, o que uma mulher/sujeito busca é uma outra saída diante do Outro: ser olhada. Nesse intento, esses sujeitos forjam no espaço vazio Real de seus corpos um objeto para atrair um olhar. Surge o objeto *agalma*, objeto *a*, parcial. Objetos que tentam se fazer em semblante para obturar o espaço vazio, incógnito dos corpos. Mas o que um sujeito percebe, afinal, é que nenhum objeto oblitera de fato esse furo. Que surja então um olhar outro, um *olhar-a-mais*. Que o Outro ascenda a sua maior capacidade e possa ver algo além do que não se pode ver. Nessa incursão, o que, contudo, se desmistifica é que não é que falte algo no corpo, no sujeito. Falta algo na capacidade discursiva, nominativa do Outro. Falta um significante no Outro. Há uma mancha, um escotoma no reflexo que oferece. Mas constatar tal furo no espelho ( $\bar{A}$ ) no qual um sujeito se mira, parece se configurar como ameaça de fazer com que todo o espelho se quebre. Em outras palavras, a tentativa de um sujeito de fazer-se todo visto é mortífera. O que se encontraria aí seria um olhar de morte.

Por último, a constatação de que o olhar que se busca é um olhar de perda. Um sujeito deve assentir que o que é visível de seu corpo deve ser visto como uma forma que porta em si um traço de algo que inelutavelmente lhe escapa. O enigma dos corpos das mulheres de Freud se desfaz. Uma mulher olha para o interior de sua vagina, de seu *oscuro*, e vê a revelação última do que esse corpo é. *És isto*: um sileno que comporta não um objeto misterioso, mas sim um vazio. Vazio sobre o qual palavra nem imagem incide. Encontro com o  $S(\bar{A})$ .

$S(\bar{A})$  para a Psicanálise, um não realizado para a arte. No mesmo passo que Ethel Braga não alcança o aspecto de tela em branco de seu corpo e Monica Piloni não consegue que seu espectador veja a *alma* de seu corpo. “A arte é um curativo do vazio” (Passeron, 2001, citado por Sousa, 2014[2013], p.788). Sousa (2014[2013]) adverte: que não confundamos o curativo com a ferida. O oco da cabeça de Piloni não nos permite um vislumbre exato do dimensão Real

de seu corpo. O que vemos não passa de imaginarização do que seria esse Real. A Coisa não pode se representar por outra coisa que não o vazio. O que não quer dizer que a Coisa seja, de fato, o vazio. Dizemos então, no percurso desta pesquisa, o que pode e o que não pode a arte. O que pode e o que não pode um sujeito, uma mulher. Esta pesquisa apenas suscita novas questões, na medida em que promove uma visada ao obscuro.

Diante das tentativas de um sujeito de fazer-se *todo visto* ou *todo dito*, como se sua terceira (ou primeira) dimensão, a Real, pudesse ser ascendida a um estado apreensível e finalmente somada às duas outras dimensões de maneira acessível, Lacan questiona, ao lado de todos os sujeitos que se alienam nesse ímpeto, se um corpo poderia se fazer como Um (1964/1988). O que o próprio Lacan responde é que não, pois o que se tem não passa de uma miragem de um corpo unificado, um. No corpo ao qual temos acesso, reside uma falsa unidade. Por outro lado, se se insiste em tomar um corpo em suas três dimensões – tal como propôs-se aqui -, é preciso assentir em um *Um* como atrelado ao *Um* do *Unbewusste* (inconsciente), quer dizer, o *Um* do *Unbegriff* no que este relaciona-se ao conceito da falta. É por esse viés que a falta, a do corpo mesmo, exerce uma função estruturante, na medida em que é ela que inaugura a função do desejo, estabelecida pela falta-a-ser, por essa dimensão do corpo *Um* – na soma de suas três dimensões – que comporta uma falta.

A torção que a pesquisa propõe é que um corpo feminino, em sua relação com o  $S(A)$ , tido como *não-todo*, possa ser assumido (por seu acesso à verdade do Real) como representação de um corpo, ao contrário, *todo*. Um corpo *todo*, *Um*, em tudo o que ele contém: significantes, nomes, imagens, hiências, pluralidades, vazios e faltas. Na esteira desse pensamento, um corpo que assumia uma posição marcada por um menos (-), por ser castrado nas conceitualizações freudianas, passa a ser marcado por um mais (+), na medida em que tem acesso à função estruturante do vazio de si mesma e a partir dele pode constituir os diversos usos possíveis das duas outras dimensões (Ambra, Pedro, comunicação oral, 2017). Fazer-se em palavras, fazer-se em imagens, sem despedir-se daquilo que lhe estrutura, o vazio. Constituir uma realidade outra, *Uma*, de corpo, *Wirklichkeit*.

(*Migalhas clínicas*)

O sujeito que se faz no Outro “não persegue mais que uma metade de si mesmo” (Lacan, 1964/1988, p.178) e parece que é nesse ponto (que as artes de Ethel e Piloni desvendam) que



algo da própria clínica psicanalítica também se anuncia. Como propõe Lacan, o percurso analítico promove uma *feminização* de todo o sujeito. O que exatamente isso quer dizer?

Na conclusão da pesquisa e diante os três atos aqui descortinados no que tange à constituição de um corpo e uma posterior “desconstrução” do mesmo, o que se identificou é que, na análise, um sujeito deve se desfazer da fantasia que o orienta a ser um corpo *todo*. Um sujeito deve identificar o vazio como aquilo que o funda para poder então, finalmente, haver-se com o furo do Outro,  $S(A)$ , e, em reflexo, desvelar a equivalência entre essa falta e o vazio que o constitui, em corpo. Assim se traça algo de uma diretriz clínica, no sentido de que é preciso que um analista tenha em mente que, talvez, o ponto que leva um sujeito ao momento de concluir sua análise, debruça-se sobre a possibilidade de assentir com esse corpo, constituído sobre as bases de um  $S(A)$ , um impossível.

Assentir com o oco, vazio, Real, que lhe constitui, que lhe funda e estrutura. *Saber-fazer-se* em um uso das palavras e das imagens que o Outro lhe oferta. Construir as próprias máscaras, as que quiser, retirá-las e fazer uso de outras. Extrair um novo corpo de seu próprio corpo. Ser, sempre, *não-todo* ao mesmo tempo, no que lhe convir e lhe prestar,  $Um(a)$ , em sua singularidade de poder ser e constituir para si a realidade de corpo que quiser.

Talvez seja esse o acesso indicado por Freud, no início de sua obra, a uma *Wirlichkeit*, pois que “na *Wirlichkeit* não falta nada, mas é um campo articulado ao desejo e à castração, pois parte de uma falta” (Azzi, 2007, p.256). Uma realidade que parte de uma falta, que se acomoda com ela, com a verdade desse corpo, feito de oco, ingócnito, vazio.

Que é então a verdade? Um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que, foram poética e retoricamente intensificadas, transpostas e adornadas e que depois de um longo uso, parecem a um povo fixas, canônicas e vinculativas: *as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais. Metáforas que foram gastas e que ficaram esvaziadas de seu sentido, moedas que perderam o seu cunho e que agora são consideradas não só como moedas, mas como metal* (Nietzsche, 2005, p.13, citado por Azzi, 2007, p.256, *destaques nossos*).

Pelo ato de assentir um sujeito atinge o fundo do poço. Ali onde não se vê nada, *obscur*, continente negro, caixa de joias vazia. Ali onde não há e não se constitui objeto nenhum. Sua pá entorta e não há mais que se esforçar em tentar forjar um discurso, ou um olhar, que lance luz sobre esse buraco. “O simbólico não descreve a verdade”. “Não há verdade a ser descrita pelo simbólico”. (Azzi, 2007, p.256). A verdade não se define em palavras. Elas podem apenas

a definir *não-toda*. “Ela o diz *Autre-ment (avec um grand A)*” (Azzi, 2007, p.258). *Autre-ment*, o Outro-mente. É disso o que se trata o final de uma análise. Perceber que aquilo que o Outro oferece como verdade de um corpo, de um sujeito, é uma mentira. Uma meia verdade, meia mentira. “Concluindo, o sujeito lida com uma realidade precária por estar na linguagem” (Azzi, 2007, p.260). A “verdade” que o Outro oferece ao sujeito, no que tange ao seu ser, ao seu corpo, não passa de enganação. A verdade, de fato, só é acessada pelo sujeito no movimento de esvaziar a palavra que o outro lhe oferece e perceber que um significante, um nome que lhe é atribuído não diz, de fato, de sua *alma*. Um significante é apenas um significante, esvaziado de significado e que não diz, de fato, daquilo ao qual se refere.

Isso nos faz ver que a verdade para a psicanálise é complexa, desdobrada em ficções e não enunciada de forma simples e direta. Como afirmou Lacan em seu texto “A coisa freudiana”, ela exige um percurso, é humilde. Eu acrescentaria que, por essa característica mesma, ela também é soberba, pois é alheia à realidade. Ela é o efeito da inadequação entre a coisa e a representação, entre a vida e a repetição, e superior à ordem dos acontecimentos. Ela se encontra, então, em algum lugar [...] está nas entrelinhas, articulável à linguagem, mas não à palavra. O ato da fala não a diz, a não ser por alusão (Miller, 2002, p.220). (Pinto, 2008, pp.137-8).

É com essas meias verdades, realidades precárias que um sujeito tem que se haver, saber inventar um novo corpo para si. Não um corpo, em uma verdade, que se faça *todo* dito e visto. Não um corpo que, em alguma dimensão deveria ter permanecido oculto mas veio *todo* à luz. Não é possível iluminar todo o vazio, oco, incógnito, Real, buraco. “O buraco é um buraco” (Freud, 1917-1915/1986 citado por Azzi, 2007, p. 261). É preciso se haver com esse corpo, em três dimensões. Abandonar o simbólico e o imaginário, lavar um corpo, o esquartejar em sua imagem, retirar as máscaras e expor o vazio não é o mesmo que alcançar, de fato, o Real. O Real *não cessa de não se escrever*. É isso o feminino, é isso o assentir com o S(A). É preciso *saber-fazer-se*. Se fazer. Um novo corpo. É preciso se virar com as imagens, insígnias e significantes disponíveis, ainda que elas não sejam, não *de todo*, suficientes.

*Minha intenção em pintar meu corpo com aquilo que me foi dito era marcar, delimitar o que eu queria lavar. No caso, escutar essas palavras faziam delas minhas, faziam delas eu. Eu era aquilo do que me chamavam. Até porque, quem somos nós se não estamos em relação? Eu, Ethel, só existo na relação com alguma coisa, quando interajo com alguma coisa, uma pessoa ou um objeto. Então, a Ethel daquele momento era aquela Ethel que me chamavam. Aquelas palavras - leviana - marcaram meu corpo no sentido que passaram a fazer parte da minha existência. Eu sou leviana, portanto, sou. Se eu sou a Ethel, a Ethel é leviana?*

*Bom, pra mim o 'eu' se constituiria em: um corpo e uma consciência. Eu sou essa matéria que me constitui, mas essa matéria, um corpo, por si só, sem consciência, pode ser qualquer um, porque é o que tem dentro que fará com que eu interaja com o mundo como eu interajo, como a Ethel interage.*

*As palavras são a visão dos outros sobre mim. E eu sou, também, o que as pessoas pensam que eu sou. Não existe a Ethel só pra mim mesma. Se o meu 'eu' é formado na interação, o outro faz parte de mim. E se o outro me vê de uma maneira, e, por isso, se refere a mim dessa maneira, eu também sou aquilo. Mas, ainda que eu fosse leviana para a minha mãe, mimada para o meu ex-marido ou gênica para um ex-namorado, eu não queria ser nenhuma dessas coisas pra mim mesma.*

*Ainda que eu quisesse me livrar do peso, da marca, do significado dessas palavras, de forma metafórica e literal, eu acredito que eu não me livro delas. Elas permanecem em mim, só que de outra maneira. Em alguma perspectiva, essas palavras mudaram o sentido, porque agora elas são minhas. Talvez o movimento fosse: lavar-me das palavras para tirar o que não era meu, e fazer delas minhas, apropriar-me delas. Uma vez minhas, eu faço o que quiser com elas.*

*Eu não sei o que é um corpo sem palavras. Um corpo sem consciência ou sem conceitualização? Quando morremos, deixamos de existir - o corpo ainda fica. A matéria resiste um pouco mais. A matéria seria a permanência? Ela é mais forte que a consciência? Eu, sem palavras, acho que não sou ninguém. (Braga, Ethel Corrêa, comunicação pessoal, 30 de agosto, 2017).*

**ANEXO 1 – Freitas e Rocha. (2017). Uma mulher líquida. Inédito.**<sup>44</sup>

Líquido. Já nos dizia o brilhante sociólogo Zygmunt Bauman em sua série: modernidade, amor, vida, tempos. Mas Kelly Crifer e Robson Vieira parecem somar aí algo mais: uma mulher. É essa a primeira sentença escrita na sinopse do espetáculo “*Ensaio para Senhora Azul*”: “Uma mulher líquida. Que despeja, molha, encharca e logo escoar, escorre”. No decorrer das cenas o líquido se faz presente quase todo o tempo. É a água que a atriz carrega em sua sacola e em um balde sobre a cabeça, com a qual brinca e, em um descuido planejado deixa que se esparrame pelo chão. Outrora é a água que encharca o tecido, as vestes, Crifer, que tenta vestir assim - em seu corpo -, em água líquida, uma personagem.

Mas o que há em uma mulher que como líquido não se retém nem em seu corpo, e que é exposto nessa arte? Em uma tentativa de dizer, na qual a loucura parece ser a forma de expressão, em um surto verborrágico surgem “nomes, números, cores, sons, formas, silêncios”, coisas que enlouquecem à todos. Em uma metonímia rápida, quase sem pausas e vírgulas, constitui-se um texto que jorra da boca da artista e inunda os ouvidos da plateia. Plateia que parece ter que se esforçar para conter na represa da compreensão todas as palavras, formas, performances, que tão rápidas, com a mesma intensidade que se apresentam, no instante seguinte deixam de estar, se esvaem, aqui também com(o) água. A pergunta que insiste é se junto com as palavras rápidas e loucas escorre também algo da mulher. Mas antes de “começar”, a personagem, em sua sã loucura, alerta que algo restará sem ser dito, algum pedaço dela mesma. Há o começo: “Eu tenho é muita coisa escrita no meu corpo”, ainda que pareça resistir aí algo mudo, sem traço algum que possa ser lido ou dito.

Porém assistimos a uma peça em o que é mudo não deixa de ser audível, e quem sabe mesmo visível. Num instante de página caída das partituras que compõem esse intrigante ensaio, a Senhora Azul rompe o véu sublime do mutismo indizível e dança. Dança “porque as palavras pedem corpo para dilatar o significado”. E seu bailado exótico invade como a maré indômita os castelos dos sentidos ordinários, com que acessamos a Senhora Azul, mas sem jamais compreendê-la. Nessa coda, a feminilidade informe se expressa como corpo a um só tempo instável e vigoroso. Corpo duplicado, desdobrado, que engendra e encena tantos outros corpos nomináveis, sem em nenhum deles deter-se. Ali a expressão da loucura desloca

---

<sup>44</sup> Fragmentos deste texto foram publicados em Freitas, P. F. & Rocha, G. M. (2017). Uma mulher líquida. In. *Caderno Pensar - Jornal Estado de Minas*. Publicação de 27 de janeiro de 2017, p.1. A resenha trata da peça intitulada *Ensaio para Senhora Azul*, da artista Kelly Crifer, com direção de Robson Machado. Texto em coautoria com Grace Passô e Viviane Ferreira. O vídeo da peça está disponível, como Anexo 1, no CD-DVD anexado à esta dissertação.

brutalmente na plateia a letargia dos conceitos. Dilatam-se os significados, e a consciência do espectador é desmembrada na justa proporção dos gestos e semblantes de Kelly Crifer, a atriz desse ensaio. Coautora do texto de Ensaio para Senhora Azul, Kelly nos mergulha, desde os primeiros instantes, num redemoinho vertiginoso de sensações, em que coexistem sem se contradizerem o belo e o horrível, a memória e o delírio, a mais lúcida forma de afirmação de si e seu abismo inseparável, o eu cuja liquidez fraciona-se em gotas nas quais se espelham suas formas possíveis. E também as impossíveis. E se azul é a cor mais quente, o calor dessa montagem notável se deve à belíssima atriz e ao refinamento estético/cenográfico de sua interpretação. Não bastasse ser coautora – com Grace Passô e Viviane Ferreira – de uma narrativa maior, de um texto impressionante, Kelly Crifer incorpora o enigma do feminino acessando, com precisão e fluidez fulminantes, suas faces e seus disfarces. Atriz madura a despeito de ser jovem, mas cuja senioridade azul se abre em farta palheta de recursos e qualidades no exercício da interpretação teatral.

Através da enxurrada desse texto que parece desconexo e interrompido, a Psicanálise nos ajuda a decifrar do ensaio e de toda essa escrita-corpo que não se constitui em definitivo, o que há de líquido nos sujeitos. O que se anuncia é que é exatamente a insistência de algo fluido, impossível de dizer de si, que apresenta-se como trava destrancada, ou desencadeadora, da loucura da personagem de Kelly Crifer. Nessa medida, o texto da peça se torna mais do que apenas um ensaio sobre a loucura. O que artisticamente aqui se expõe é um ensaio sobre a mulher e sobre algo dela e de seu corpo que por não poder traduzir-se em nomes, números ou cores, enlouquece.

Em resumo – a Psicanálise é quem diz – todo sujeito é constituído, em corpo e em si, na correnteza da linguagem. Se é aquilo que dizem que é. Em uma imagem: é como se palavras, nomes, fossem sendo gradativamente depositados sobre um corpo, o constituindo, dando forma e definição. No fim, esse corpo em escrita é o que se reconhece como “eu”. Mas acerca de uma mulher o psicanalista Jacques Lacan revelou um “não-toda” e, se presente na sala do teatro onde se ensaia a Senhora Azul, diria que os responsáveis pela peça o entenderam, na medida em que traduzem, em um ato, a insuficiência da linguagem, do simbólico que faz corpo, para se dizer de uma mulher em todos seus pedaços. Assim, na continuação desse ensaio, se viessem outras mulheres – como vêm – de todas elas restaria uma parte sem ser dita, pois que é líquido, e escoar. Para Lacan não se podia escrever A Mulher, em maiúsculo, como sinal lógico de que não existe nenhuma que não esteja submetida a algo de si que não pode ser dito. Nem que se molhe por inteiro um corpo em água, ou em palavras. Pois que a água seca e as palavras emudecem. Talvez

por isso sobre a Senhora Azul, apesar de nomear a peça, seja de quem não se diz. Dessa que é toda água, toda líquida, só há ensaio, nunca uma peça. Não se pode mesmo sê-la, ou sabê-la, dizê-la. Nem que se junte uma multidão de mulheres – a Madalena, a Viva, Célia, a que anda para trás, etc -, pois que nem com uma soma de todas elas se faz, ou se diz, da Senhora Azul, da Mulher. Não há medida ou referência para ser dita por inteiro.

O que resta é uma indagação quase enlouecedora: “O que é ser mulher?” “Não sei, não sou homem, não sou mulher, sou parangolé”. É o parangolé que se desenrola na cena. Pois se não é possível ser A Mulher, nem mesmo acessar diretrizes, nomes, recortes, sons, cores, números que determinem, em decidido, o que é ser mulher, parece mesmo só ser possível ser um parangolé, uma mistura, meio louca, de várias medidas, de várias cores, de vários pedaços de várias outras. Talvez então, o que a Psicanálise diga é que o que se mostra nesse teatro é um amontoado desordenado de tentativas de uma mulher de ser, em si. Uma mais que se perdeu na falência da nomeação e na impossibilidade de um encontro definitivo – sempre encharcado, molhado - com a Senhora Azul. Não é chaleira, nem lesma, nem inteligente – pois aqui nem o nome recebido do pai obtura o buraco do “não” em ser toda dita. E na soma de várias que faz, parece mesmo se perder e se resumir, enfim, em um diagnóstico louco. Loucura de querer se manter sempre molhada, em água e palavra. Mas nada disso importa. O que importa é que sentimos o cheiro da Senhora azul. “O perfume corporifica a alma”, escrevem as autoras, “corporifica e passa rápido”. A Senhora Azul, cuja tragédia aos poucos se anuncia, é aquela que passa e desaparece. Seu perfume todavia, signo sensível de sua natureza esquiva, desaparece mas fica.

Onde estará a Senhora Azul? Cujos aromas impregnados na memória de quem a encontrou envelopa o registro múltiplo e atordoador de sua passagem? A Senhora Azul secou, passou, perdeu-se? Num silêncio sem despedidas, ela mergulha. Revelando-nos, no espelho turvo das águas em que se abisma o mosaico de espectros que é o nosso em si. “Quem sabe você não é a Senhora Azul? Não? Gostaria de sê-la?”. Os parangolés de Helio Oiticica vestiam, indistintamente, ator e público rompendo, num gesto revoltado, o espaço suposto entre a arte e a vida. A Senhora Azul é o pedaço de uma lucidez opaca, ou de uma loucura transparente, que habita sem encaixar-se nos corpos de todos nós.

“O fato é que eu achava que eu ia dar conta. A gente sempre acha isso”. Uma mulher sempre acha que vai, finalmente, se dizer toda, que vai aprender a controlar as crises da loucura diante o indecível e insuficiente do amontoado de cores, números, nomes. Mas essa matéria é líquido fácil. Crifer, em cena, fala do sangue e da lágrima. A Psicanálise e Bauman, em sua

sociologia, diriam: a linguagem, para dizer de uma mulher em definitivo, decididamente, não passa de líquido. Tal como a água que escorre, seca, o encontro com a Senhora Azul – que de alguma maneira parece encarnar para a personagem a promessa de uma medida do ser mulher - é apenas momento contingente. Escorre. O fio da meada se perde quando uma mulher diz de si, porque ela nunca se mantém dita por inteiro. A Senhora Azul não existe, é apenas um vislumbre, uma miragem. Parece mesmo loucura dizer Dela. Por isso é apenas um ensaio, porque o ser de uma mulher não jorra, pinga. E ainda que se passe a vida – ou a cena – para juntar tudo isso, seca.

O que o discurso quase desconexo de Crifer evidencia então é a insanidade do sujeito em sua tentativa de ser, ou de constituir, A Mulher ou A Senhora Azul – se lhe inventamos um nome. Diante o impossível líquido do feminino – que no mesmo tempo que encharca, seca – uma mulher pode encontrar várias maneiras de suportar a parte de si que não é dita: uma arte, uma invenção, um nome que demore mais para escorrer, ou a loucura de ensaiar sempre em encontrar, ou em ser, a Senhora Azul.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbagnano, Nicola. (1971) *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Agamben, Giorgio. (2014). *Nudez*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Ambra, Pedro Eduardo Silva. (2017). Comunicação oral realizada em 24 de novembro de 2017, como intervenção acerca do trabalho *Uma mulher e o desejo de um olhar impossível* (Freitas, Pâmella, inédito), apresentado na XVII Jornada Corporealinguagem e IX Encontro Outrarte: a anatomia E o destino. Campinas, 2017.
- Antunes, Maria Cristina da Cunha. (2002). *O discurso do analista e o campo da pulsão: da falta de gozo ao gozo com a falta*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.
- Azzi, Izabel Cristina de Souza. (2007). Realidade: uma razão que não se explica, mas se crê. In. *Ágora* (Rio de Janeiro) v. X, n. 2, jul/dez 2007, pp.245-263.
- Barreto, Francisco Paes. *Curso Introdução à Topologia dos Nós. Primeira parte: introdução geral à topologia lacaniana. I. A estrutura é a estrutura da linguagem*. Apostila. Sem data.
- Barthes, Roland. (1981). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Compilado por Roland Barthes.
- Carvalho, Frederico Zymer Feu de, & Barros, Romildo do Rêgo. (2017). Semiologia do pensamento e da linguagem: do juízo de realidade ao delírio universal. In. *Psicopatologia lacaniana I: semiologia*. Org. Antônio Teixeira e Heloisa Caldas. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. Pp. 121-144.
- Carvalho, Frederico Zymer Feu de. (2002). *O fim da cadeia de razões: Wittgenstein, crítico de Freud*. São Paulo: Annablume. Belo Horizonte: Fumec. 2002.



Coppus, Aline Nogueira Silva. (2013). O lugar do corpo no nó borromeano: inibição, sintoma e angústia. [Versão eletrônica]. *Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, V.45, n.1. Disponível em < <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tpsi/v45n1/v45n1a02.pdf>>.

Costa, Marcelo Fernandes da; Oliveira, André Gustavo Fernandes; Bergamasco, Niélsy Helena Puglia & Ventura, Dora Fix (2006). *Medidas Psicofísicas e Eletrofisiológicas da Função Visual do Recém Nascido: uma Revisão*. In. *Psicologia USP*, 17(4), 15-33. [pp.16-17]).

Demes, Jacqueline Reis; Chatelard, Daniela Scheinkman & Celes, Luiz Augusto M. (2011). *O Feminino como metáfora do sujeito na psicanálise*. In *Revista Mal-Estar e Subjetividade: Fortaleza*. Vol. XI, nº 2, pp. 645-667.

Didi-Huberman, Georges. (1992). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, 2ª ed.

Dobberahn, Friedrich Erich (2010). Daniel 5.25: A parábola da balança da história mundial. In. *Estudos Teológicos*. São Leopoldo. V.50, n.2, pp.319-332, jul/dez. Disponível em < [http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos\\_teologicos/article/viewFile/105/97](http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/viewFile/105/97)> Acesso em 13/10/2016.

Freitas, Pâmella Fernandes & Rocha, Guilherme Massara. (2017). Uma mulher líquida. In. *Caderno Pensar - Jornal Estado de Minas*. Publicação de 27 de janeiro de 2017, p.1.

Freud, Sigmund. (1895[1900]). O Método de Interpretação dos Sonhos: Análise de um Sonho Modelo. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume IV (1900): A Interpretação dos Sonhos (I). Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.131-155.

Freud, Sigmund. (1896). Rascunho K. As Neuroses de Defesa (*Um Conto de Fadas Natalino*). In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume I (1886-1889): Publicações Pré-psicanalíticas e Esboços Inéditos. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.267-275.

Freud, Sigmund. (1905[1901]). Fragmentos da Análise de um Caso de Histeria. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume VII (1901-

1905): Um Caso de Histeria, Três Ensaio sobre Sexualidade e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.15-116.

Freud, Sigmund. (1914). Sobre o Narcisismo: Uma Introdução. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XIV (1914-1916): A História do Movimento Psicanalítico. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.75-110.

Freud, Sigmund. (1915). Repressão In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XIV (1914-1916): A História do Movimento Psicanalítico. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.145-162.

Freud, Sigmund. (1919). O 'Estranho'. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XVII (1917-1918): História de uma Neurose Infantil. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.233-270.

Freud, Sigmund. (1923). O Ego e o Id. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XIX (1923-1925): O Ego e o Id. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.13-72.

Freud, Sigmund. (1924). A Dissolução do Complexo de Édipo. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XIX (1923-1925): O Ego e o Id. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.189-200.

Freud, Sigmund. (1925). Algumas Consequências Psíquicas da Distinção Anatômica Entre os Sexos. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XIX (1923-1925). O Ego e o Id. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.271-286.

Freud, Sigmund. (1926). A questão da análise leiga. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XX (1925-1926): Um Estudo Autobiográfico, Inibições, Sintomas e Ansiedade / Análise Leiga e Outros Trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.175-248.

Freud, Sigmund. (1933[1932])a. Conferência XXXII: Ansiedade e Vida Instintual. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XXII (1933[1932]): Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.85-112.

- Freud, Sigmund. (1933[1932])b. Conferência XXXIII. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XXII (1932-1936): Novas Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.113-134.
- Freud, Sigmund. (1940[1922]). A Cabeça de Medusa. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XVIII (1920-1922): Além do Princípio do Prazer. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.289-290.
- Greco, Musso. (2011). Os espelhos de Lacan. *Opção Lacaniana online*. [Versão eletrônica]. Ano 2, n.6, novembro de 2011.
- Haddad, Izabel. (2017). *Uma mulher e seus extravios*. 1ª ed. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2017. (Originalmente apresentado como Tese (doutorado) da autora, na Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanadas, 2014).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1807). *Fenomenologia do espírito* (2ª ed.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- Iannini, Gilson. (2017). Arte e Psicanálise. *Revista Cult*. Nº 225, Julho 2017, Ano 20. Editora Bregantini. pp. 28:30. 2017.
- Lacan, Jacques. (1949). O estádio do espelho como formador da função do eu: tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar. pp. 96-103[93-100]. (Comunicação originalmente proferida em 17 de julho de 1949). (1998).
- Lacan, Jacques. (1953) Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, pp.238-324.
- Lacan, Jacques. (1954-1955). *O Seminário: livro 2: o Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Versão brasileira com tradução de Marie Christine Lasnik Penot e Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed, 1985.
- Lacan, Jacques. (1958). A significação do falo (*Die Bedeutung des Phallus*). In. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, pp.692-703. 1998.

- Lacan, Jacques. (1959-1960). *O Seminário: livro 7: a ética da psicanálise*. Versão brasileira Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- Lacan, Jacques. (1960). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: “Psicanálise e estrutura da personalidade”. In. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, pp.653-691[647-685]. (Relatório redigido originalmente na Páscoa de 1960). 1998.
- Lacan, Jacques. (1960-1961). *O Seminário, livro 8: a transferência*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- Lacan, Jacques. (1962-1963). *O Seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- Lacan, Jacques (1964). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1988.
- Lacan, Jacques. (1969). Nota sobre a criança. In. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, pp371-372.
- Lacan, Jacques. (1970). Radiofonia. In. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. pp.400-447.
- Lacan, Jacques (1971). *O Seminário, livro 18: de um discurso que não seja do semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- Lacan, Jacques. (1972-1973). *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Versão brasileira de M. D. Magno. 2ªEd. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1964). *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.

- Miller, Jacques-Alain. (1992)a. *Mulheres e semblantes I*. In. *Opção Lacaniana online nova série*. Ano 1, n.1, março 2010.
- Miller, Jacques-Alain. (1992)b. *Mulheres e semblantes II*. In. *Opção Lacaniana online nova série*. Ano 1, n.1, março 2010.
- Miller, Jacques-Alain. (1994). *A lógica da cura psicanalítica*. *Opção Lacaniana*, n.9, São Paulo, 1994, pp65-75.
- Miller, Jacques-Alain. (1998). *Los signos del gozo*. Buenos Aires: Paidós ed. 1998.
- Miller, Jacques-Alain. (1999). *Elementos da biologia lacaniana*. Belo Horizonte: Publicações Curinga, EBP-MG. Tradução e estabelecimento do texto de Yolanda Vilela. Revisão de Jésus Santiago, Ram Madil e Sérgio Laia. [Conferências proferidas originalmente em 22, 23 e 24 de abril de 1999], 2001.
- Moura, Diógenes. (sem data). Texto disponível no site acervo da artista Monica Piloni <[www.monicapiloni.com.br](http://www.monicapiloni.com.br)>, até o final do ano de 2017. PDP disponível em <[zippergaleria.com.br/media/uploads/artists/arqartista/humano-por-diog.pdf](http://zippergaleria.com.br/media/uploads/artists/arqartista/humano-por-diog.pdf)>. Acesso em 18 de fevereiro de 2018.
- Neves, Brenda Rodrigues da Costa; Vorcaro, Ângela Maria Resende. (2011). Breve discussão sobre o traço unário e o objeto a na constituição subjetiva. [Versão eletrônica] *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v.17, n.2, agosto 2011, p. 278–290. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/per/v17n2/v17n2a08.pdf>>. Acesso em 20/11/2016.
- Piloni, Monica. (2016) Entrevista concedida à Revista Hi-Fructose. Disponibilizada à pesquisa em 30 de novembro de 2016.
- Piloni, Monica. (2017). *Sobre a artista*. Texto cedido à pesquisa em 27 de setembro de 2017.
- Pinto, Jeferson Machado. (2008). *Psicanálise, feminino, singular*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

- Platão. (380a.C.). *Banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural. Ed 5, 1991.
- Quinet, Antônio. (1988). *O corpo e seus fenômenos*. Belo Horizonte: Papéis do Símpósio.
- Quinet, Antônio. (2002). *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2002.
- Rivera, Tânia. (2011). *Cinema, imagem e psicanálise*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rocha, Guilherme Massara. (2008). *Olho Clínico: ensaios e estudos sobre arte e psicanálise*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2008.
- Rocha, Guilherme Massara. (2010). *O estético e o ético na psicanálise: Freud, o sublime e a sublimação*. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- Safatle, Vladimir. (2017). Palestra “O Circuito dos Afetos”. Comunicação oral realizada em 26 de julho de 2017. Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte, FIF 2017: A política das imagens. Realizado pelo Memorial Vale.
- Saliba, Ana Maria Portugal Maia. (2004). *O vidro da palavra: o estranho como objeto-limite entre a literatura e a psicanálise*. Em tese. Belo Horizonte, v.8, pp.29-36, dez 2004.
- Santiago, Jesús. (2017). Conferência “O Inconsciente e a diferença sexual: o que há de novo?”. Comunicação oral realizada em 27 de outubro de 2017. XXI Jornada da Escola Brasileira de Psicanálise – Seção Minas: O Inconsciente e a diferença sexual: o que há de novo?.
- Silva, Marcus Vinícius Neto. Resenha Rank, Otto. (2013). *O duplo: um estudo psicanalítico* (Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz, trad.). Porto Alegre: Dublinense. *Geraiis: Revista Interinstitucional de Psicologia*. 8 (1), jan-jun, 2015, pp. 156-160.

- Soler, Colette. (1991). *O não-toda*. Texto apresentado nas Jornadas de Outono da Escola da Causa freudiana: “Audelà de l’Édipe”, em outubro de 1991. In. Revista A Clínica.
- Soria, Ana Carolina Soliva. (2017). Símbolo e relação simbólica em Freud. In. *Revista Natureza Humana*. São Paulo, v.19, n.1, pp28-56, jan/jul, 2017.
- Sousa, Edson Luiz André (2014). A transgressão que salva. In. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, 17 (3-Suppl.), pp. 787-798, set, 2014. (Trabalho originalmente apresentado no Colóquio Internacional sobre a Metapsicologia da Perversão. Laços Sociais da Perversão, realizado em Recife, PE, nos dias 26.27 e 28 de agosto de 2013).
- Souza, Marcelo Fonseca Gomes de. (2010). *O estatuto do sujeito em Jacques Lacan: o Cogito cartesiano, a ciência moderna e o estruturalismo como operadores nucleares para a formalização do sujeito da psicanálise*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanadas, 2010.
- Valéry, Ambroise-Paul-Toussaint-Jules. (1917). *La Jeune Parque*. Gallimard, 1917. Repris em <Poésie/Gallimard> en 1974.
- Zuliani, Éric, (2016). Carne (e Merleau-Ponty) In. *Scilicet. O corpo falante – sobre o inconsciente no século XXI*. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise, 2016.