

## O SUJEITO NA PSICANÁLISE E NA ARTE CONTEMPORÂNEA<sup>1</sup>

Tania Rivera\*

### RESUMO

Na arte, o sujeito se perfila como nada além de um efêmero efeito, surgindo em um circuito que necessita do outro e só com ele se completa. Ora, tal efeito é tomado por Freud como um dos pilares da teoria psicanalítica, a partir do momento em que ele apela para o *Édipo-Rei* para sustentar sua teoria do sujeito. Tal ligação nos permite ressituar a aproximação entre arte e psicanálise e fazer dela uma estratégia teórico-crítica para ambos os campos na contemporaneidade.

Palavras-chave: sujeito, objeto, arte contemporânea, psicanálise

### ABSTRACT

#### SUBJECT IN PSYCHOANALYSIS AND CONTEMPORARY ART

*In art, the subject displays itself as nothing but a fleeting effect, emerging in a circuit that requires the other and is only complete with it. Such an effect is taken by Freud as one of the pillars of psychoanalytic theory, from the moment he appeals to King Oedipus to support his theory of the subject. This connection allows us to re-situate the convergence of psychoanalysis and art and to turn it into a theoretical-critical strategy for both fields in contemporaneity.*

*Keywords: subject, object, contemporary art, psychoanalysis*

*A poesia: procura dos outros, descoberta da outriedade.*

Octavio Paz (1982: 319)

---

\* Psicanalista; Doutora em Psicologia pela Universidade Católica de Louvain (Bélgica); Professora da Universidade de Brasília; Membro do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise (Seção Rio de Janeiro); Pós-doutora pela Escola de Belas Artes (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

## DOR

Em 1984, a artista francesa Sophie Calle recebeu uma bolsa para uma temporada no exterior e partiu rumo ao Japão. Ao cabo de três meses, seu companheiro deveria encontrá-la em um hotel na Índia. Ele não chega, e Sophie vive o pior momento de sua vida, a dor mais terrível que já havia experimentado. Após várias horas de tentativas, ela consegue falar com ele ao telefone e fica sabendo que ele encontrou outra mulher.

De volta a Paris, ela resolve contar a história deste rompimento, mais do que a de seu périplo pelo oriente. Como uma forma de “conjuração”, Sophie narra durante 99 dias, a cada dia, essa história a amigos ou desconhecidos, perguntando-lhes em seguida: “Quando você mais sofreu?”. Esta troca cessaria, diz a artista, quando ela tivesse esgotado sua história de tanto contá-la, ou quando tivesse “relativizado sua dor face à dos outros” (Calle, 2003: 202-203).

“O método”, afirma Sophie, “foi radical: em três meses estava curada” (Calle, 2003: 203). Com medo de uma recaída, porém, ela abandona esse projeto artístico. Apenas quinze anos mais tarde ela o retoma e lança o livro intitulado *Douleur exquise*, documentação fotográfica e textual de sua viagem sob o prisma desta ruptura. A primeira parte do livro traz fotografias da viagem e cartas enviadas a seu amor ou por ele enviadas, sempre marcadas pela contagem regressiva do dia do não-encontro. Após o instante da ruptura, fixado na imagem fotográfica do telefone vermelho sobre a cama do quarto de hotel, temos a cada dia uma pequena reprodução desta foto, seguida do relato de Sophie, a cada vez ligeiramente diferente, dessa história. No alto da contrapágina, há também uma pequena foto, cada vez diferente, seguida do relato anônimo de uma situação de extremo sofrimento. Os relatos de Sophie vão pouco a pouco tornando-se mais curtos e literalmente apagados (as letras brancas vão apresentando menos contraste em relação ao seu fundo negro). No dia número 99, não há mais texto sob a foto do telefone, que permanece, contudo – curiosamente –, intacta. Esta imagem nítida torna-se aí uma espécie de resto da ruptura entre Sophie e seu companheiro. Algo fica, mas se perdeu nesse objeto que liga para o outro, nos liga ao outro, chama o outro (às vezes em vão, sem resposta). Na contrapágina, o texto continua nítido, mas não parece, como os demais, um relato. Parece antes tratar-se de uma pequena fabulação de Sophie – ou de qualquer um, mantendo o caráter anônimo dos demais. Ele conta uma notícia lida no jornal: no dia 28 de março, uma senhora de sessenta e dois anos, Maria G., teria sido acusada por um vigia de supermercado de roubar um potinho de creme de leite e teria sido revistada diante dos outros clientes. O texto prossegue:

Maria voltou para casa. Ela não falou de sua desventura com ninguém. No dia 10 de abril, ela foi ver o túmulo de seus pais. Na volta, passou perto do canal no qual acabam de repescar e identificar seu corpo. Ela havia deixado um bilhete para seu filho: “Roland, eu não cometi o roubo do potinho de creme do qual me acusam os pilantras do supermercado. Juro sobre a cabeça de meus netos. Diante da morte, não minto. Tua mãe” (Calle, 2003: 275).

## EFEITOS DE SUJEITO

O trabalho de Sophie Calle não pode ser rapidamente tomado como paradigma da arte contemporânea. Mas ele nos interessa aqui por apresentar de forma inequívoca algo que é central à arte, mas muitas vezes se apresenta de forma dissimulada: sua potência de convocação do sujeito. *Douleur exquisite* mostra que tal convocação visa justamente o que é mais próprio ao sujeito, sua dor. E o gozo que a acompanha, misterioso e terrível – belo, às vezes, sublime –, surgimento do sujeito sob o primado da pulsão de morte. O adjetivo francês *exquis* refere-se, comumente, ao que de mais sofisticado e sutil pode-se conceber nas delícias gastronômicas. Ele tem a mesma origem latina de “esquisito”, mas designa algo refinado, raro, delicado, precioso. No vocabulário médico, *douleur exquisite* tem a significação, citada por Calle, de dor viva e nitidamente localizada. A dor é preciosa e pode ser bela. Ou, ainda: em toda beleza há dor, na dor pode haver alguma beleza sutil e preciosa. Como diz o filósofo irlandês Edmund Burke em 1757, “tudo que é de alguma maneira capaz de excitar idéias de dor e perigo [...] é uma fonte do sublime, ou seja, pode produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir” (Burke, [1757] 2004: 86; tradução nossa). Essa é a posição romântica do sublime. E não deixa de ser a posição de Freud, sublime herdeiro do Romantismo, quando afirma, no belo ensaio “Sobre a transitoriedade”, que “o doloroso também pode ser verdadeiro” (Freud, [1915] 1946: 358-359; tradução nossa). A iminência da perda, do inverno, torna mais bela a natureza primaveril.

Calle concebe seu trabalho artístico como uma espécie de tratamento analítico ou psicoterápico, e nisso ela radicaliza a relação entre arte contemporânea e psicanálise, em geral bem mais matizada ou mesmo francamente problemática. Sua obra se apresenta como radicalmente subjetiva, e nisso poderia ser tomada como pertencendo a uma espécie particular, dentro de uma pretensa classificação de gêneros artísticos. Porém parece-nos que há aí algo de fundamental ao diálogo entre arte e psicanálise, algo que se enoda na passagem para o século XX e que

constitui, hoje, um importante motor para a reflexão nos dois campos: ambos visam despertar *efeitos de sujeito*.

Tal efeito de sujeito não diz respeito à presença do autor, do artista, em uma obra. O artista designa-se por sua obra e não antes dela, ele não preexiste como artista a seu trabalho. Por mais que uma obra apresente-se como francamente autobiográfica, ela distancia-se do eu que a enuncia em prol de uma universalidade. Freud afirma que a verdadeira arte poética residiria na conjuração do que é estritamente pessoal em prol de um laço com o outro, o espectador ou leitor (Freud, [1908] 1976). No entanto, não deixam de ser as fantasias do sujeito seu ponto de partida. As fantasias são próprias ao sujeito, ou melhor, ele com elas se forma, constituindo-se ao tornar suas as fantasias do Outro, que a ele preexistem. Mas tais fantasias devem, para enlaçar o outro, tornar-se, diríamos, *impróprias*: convite à apropriação, ou seja, capazes de (re)convocar o sujeito a fantasiar, (re)constituindo-se como a elas assujeitado. Assim, a dor de Sophie nos relança a questão de nossa própria dor. Sua história nos é endereçada e é um convite para que se refaça a nossa. Em outro trabalho de 1979 (*Les Dormeurs*), Sophie já havia convidado amigos e desconhecidos (*nos* convidado) a dormir em sua cama. Ela olhava e fotografava esses dormidores de empréstimo, tentando talvez captar o que não se deixa ver: seus sonhos.

A psicanálise vem ressaltar algo antigo, talvez, no universo artístico: o fato de que a autoria implica uma certa subversão do sujeito. Na poesia, poderíamos dizer com Rimbaud, o eu é um outro.

## EFEITOS DA TRAGÉDIA, EFETIVIDADE DO ÉDIPO

Com seu enunciado de que “o eu não é mais senhor em sua própria casa” (Freud, [1917] 1944: 295; tradução nossa), de que ele é *outro* e seus atos dão prova de uma determinação inconsciente, a psicanálise nasce no contexto mais amplo da violenta crítica à mimesis explorada pela arte moderna. A organização mimética do campo da arte data do Renascimento e tem seu paradigma no esquema perspectivo, que pressupõe uma relação homogênea e simétrica entre o homem e o mundo. O homem torna-se a partir daí o ponto fixo que organiza a representação de forma inequívoca e bem estruturada em nome de um naturalismo que esconde seu caráter convencional. A arte talvez não deixe nunca, apesar de se construir sobre estes alicerces, de relançar para o sujeito a questão de seu lugar (ou falta de lugar) no mundo. De forma um tanto grosseira, pois não nos cabe aqui estender-nos no terreno da História da Arte, podemos dizer que é na passagem para o século XX, porém, que a ilusória simetria especular entre homem e

mundo é radicalmente posta em questão, ao mesmo tempo com a psicanálise e a arte moderna. “No século XX”, como diz Francis Ponge falando da obra de Picasso, “os espelhos voaram em pedaços” (citado por Gagnebin, [s.d.]: 39; tradução nossa).

Questionado fortemente em seus próprios fundamentos, o homem não pode mais ocupar a posição de garantia fixa da representação, que começa então a ser retrabalhada sob outras bases que não a mimética (Rivera, 2006). Subvertem-se homem e arte, em um mesmo movimento crítico que vivemos até hoje.

É importante que se note que a teoria da arte voltou-se recentemente para a psicanálise de forma gritante, com representantes do peso de um Georges Didi-Huberman (1998), na França, ou ainda de Rosalind Krauss (1993) e Hal Foster (1996), nos Estados Unidos. Como chega a afirmar este último, a história da arte necessitaria de uma teoria do sujeito, o mais adequado sendo, portanto, tomarmos o “mais sofisticado modelo do sujeito que existe, o psicanalítico” (Foster, 1996: 28; tradução nossa).

Ora, se a História da Arte precisa de uma teoria do sujeito, é porque escapa à abordagem historiográfica isso de que se trata na arte: o sujeito. Não é à-toa que Freud concede à arte (mais especialmente, como sabemos, à literatura) um papel de peso na própria fundação da psicanálise. O contato entre teoria freudiana e arte não se restringe a uma utilização erudita de obras, privilegiadamente literárias, como belas ilustrações da teoria. Ele se revela um verdadeiro entrelaçamento que, aliado à clínica psicanalítica, constitui um momento originário da psicanálise e uma mola propulsora que permite que esta se expanda para além dos limites da psicopatologia, para além da terapêutica da histeria, para atingir um registro universal, da constituição do sujeito. “A interpretação dos sonhos” (Freud, [1900] 1999) nos apresenta este momento fundante em que o Complexo de Édipo se engendra através e na companhia da célebre Tragédia de Sófocles.

Se *Édipo Rei* afeta (*erschüttern*) tanto uma platéia moderna quanto fazia com a platéia grega da época, a explicação só pode ser que seu efeito (*Wirkung*) não está no contraste entre o destino e a vontade humana, mas deve ser procurado na natureza específica do material com que esse contraste é exemplificado. Deve haver algo que desperta dentro de nós uma voz que está pronta a reconhecer a força compulsiva do destino no *Édipo* [...]. E há realmente um fator dessa natureza na história do Rei Édipo. *Seu destino nos toca* (*ergreifen*) *apenas porque poderia ter sido o nosso* – porque o oráculo lançou sobre nós, antes de nascermos, a mesma maldição que caiu sobre ele (Freud, [1900] 1999: 262-263; itálicos nossos).

O que propulsiona a universalidade do Complexo de Édipo, para além dos limites da sintomatologia e etiologia da psicose, é um certo “efeito”, ou uma certa “efetividade” artística. Édipo torna-se o efetivo princípio organizador da subjetividade, graças à ligação subterrânea, porém tenaz, aí efetuada entre a teoria psicanalítica e este monumento da Arte ocidental que é o *Édipo Rei*.

Freud não definirá tal “efeito” produzido pela tragédia de Sófocles, não é seu interesse aí refletir sobre a contemplação artística ou outros assuntos clássicos da Estética. Interessa a ele se apoiar na força da tragédia para fazer de Édipo um “complexo” – e, ao fazê-lo, é o próprio núcleo da Psicanálise, ficção estruturante do sujeito, que ele implica irremediavelmente à arte.

Se Freud não se debruça sobre o “efeito” produzido pela arte, ele não deixa de trazer a seu respeito indicações preciosas. Em primeiro lugar, a de que é ao próprio núcleo da constituição subjetiva, o Édipo, ficção que efetiva a perda, a dor, a castração, que se refere tal efeito. Em segundo, a de que se trata, quando somos “tocados” por uma obra, de uma verdadeira *captura* (*Ergreifung*). A dor de Sophie não convoca a de seu interlocutor, dando voz à dor deste – assim como, fora do livro, à nossa? Uma obra seria então uma espécie de armadilha para o sujeito, uma captura deste que estaria, com sua dor e beleza, escondido de si mesmo. Captura do outro no eu, comemorando seu nascimento sempre doloroso, traumático mas *efetivo*.

## POR UMA TEORIA-SUJEITO

A arte é capaz de descentrar um tanto a psicanálise ao lembrar sua posição de produto cultural, fruto de uma época e seus destinos. Após alguns exageros interpretativos por parte do próprio Freud e de alguns de seus seguidores, a psicanálise retoma uma posição de destaque na reflexão crítica acerca da cultura, ao mesmo tempo que se deixa questionar e transformar pelo saber acerca do sujeito transmitido pela arte.

Sabemos que a psicanálise influenciou de forma marcante a produção artística de seu tempo, sobretudo com os surrealistas (Rivera, 2002). Em retorno, o surrealismo marcou as elaborações psicanalíticas de Lacan de uma maneira ainda pouco reconhecida por boa parte dos lacanianos. Mais do que a crença quase ingênua em uma surrealidade capaz de unificar o mundo dos sonhos e o da realidade, os surrealistas contribuem para fragmentar as convenções artísticas de maneira a recolocar de forma potente a questão do sujeito. Notadamente, a escrita automática de Breton e Aragon subverte o princípio da autoria em prol do surgimento da poesia como “acaso objetivo”, encontro fortuito que é emer-

gência fugaz do sujeito. No domínio da teoria psicanalítica, não seria também necessário um método semelhante para tentar furar o discurso do eu, em prol de um surgimento do sujeito em sua potência disruptiva – e perlaborativa? Não seria uma marca do ensino de Lacan, em seus seminários como em seus escritos, uma tentativa de operar uma subversão do sujeito no âmbito do próprio pensamento teórico?

Buscar tornar a teoria fiel ao que realiza uma análise é, sem dúvida, o maior desafio da teorização psicanalítica. Poderia o pensamento psicanalítico performar o efeito de sujeito? A teoria não é capaz de substituir nem de longe a experiência analítica, mas estaria ela condenada a não chegar nem perto desta, a passar ao largo do essencial, do que efetiva sua prática? A teoria é limitada e lida sempre, como diz Freud, com analogias. Isso não é assim tão extraordinário, dá-se o mesmo em outros campos do saber. Mas em psicanálise “temos que estar constantemente a modificar essas analogias, pois nenhuma delas nos dura bastante” (Freud, [1926] 1976: 23). Buscando ressuscitar sua “magia” original (Idem: 214) – suscitar um efeito de sujeito –, a palavra deve aí se reinventar para não se tornar letra morta. Análise interminável, teoria interminável – elaboração sem fim, repetida mas minimamente diferente, a que estamos submetidos, sob o primado das pulsões. Fazer da psicanálise *letra viva*, capaz de convocar o sujeito um tanto dolorosamente, intensamente, *eficazmente*: tal é a aposta que guia nossa convocação da arte para com ela dialogar.

Trata-se, portanto, de uma posição metodológica que, partindo do nó freudiano entre teoria psicanalítica e arte, busca assegurar à elaboração teórica a incitação da alteridade de um outro campo. O motor da análise, a transferência, não deveria ser também o princípio impulsionador da elaboração teórica psicanalítica? Com Outro domínio da produção cultural, pode-se talvez realçar e vivificar este ponto efêmero onde se traça algo comum à arte e à psicanálise: o efeito de sujeito.

## OBJETOS

Isso que a psicanálise teoriza e promove, o descentramento do sujeito, a produção artística o efetua, em seu próprio campo, e mais agudamente (ou com outro relevo) a partir das décadas de 50-60. De modo que não se trata mais de tomar o artista em oposição complementar ao espectador, mas de conceber o *sujeito* como algo que se produz fugidamente entre os dois, graças a um certo arranjo situacional que é sempre um arranjo simbólico. Seja ele um dispositivo, uma ação, um conceito ou certa presença de um corpo, um objeto ou um lugar, ele deve estar em medida de convocar o sujeito e reconfigurar suas relações ao objeto.

No jogo do *Fort-Da* do netinho de Freud, essa brincadeira que o menino de 18 meses inventa fazendo desaparecer um carretel que ele segura por um fio, trata-se do surgimento do sujeito, na alternância do desaparecimento do objeto e do eu. Esse jogo mostra a Freud que o menino realiza um grande feito cultural ao refazer ativamente a partida da mãe. Ao fazer desaparecer o carretel, o menino pode nomeá-lo, emitindo um “óooo” que seus familiares reconhecem como “fort”, algo como “longe”, em alemão. E pode, então, convocá-lo de volta, rejubilando-se com um “aaaa” entendido como “dá”, “aí está” (Freud, [1920] 1976). Isso que o menino vivia traumáticamente, ele pode então, ao repeti-lo, tornar-se dele minimamente senhor – assim como da linguagem.

A mãe, tornada objeto, carretel, pode cair, desaparecer. Mas isso não reafirma o menino em seu eu. Freud nota, em uma nota de rodapé, que o menino um dia recebe as pessoas com a surpreendente fala “bebê óooo” (Freud, [1920] 1976: 27, n. 1). Percebe-se, então, que ele havia encontrado a maneira de se fazer “ir embora”, desaparecer, ao agachar-se diante de um espelho que não ia até o chão. Ele joga, portanto, também com sua própria imagem no espelho, fazendo-se desaparecer, perder de vista – fazendo de seu próprio eu, também, um objeto perdido. Por um lado, jogar com o objeto de maneira a separar-se dele e, por outro, distanciar-se da alienação de sua imagem no espelho: é na articulação entre esses dois atos que se aloja, efemeramente, o grande feito cultural da criança. Ela não é exatamente o que o espelho lhe mostra: ela está além e surge, como sujeito, em um lugar incerto e móvel.

O efeito de sujeito se dá graças a um certo jogo entre eu e o objeto onde um se apresenta em sua perda para convocar o outro, por sua vez, a cair. O objeto pode, portanto, materializar-se fortemente, em sua presença, de modo a pôr em xeque a presença e a localização do sujeito. É graças a essa constatação (não teórica, mas poética) que Tony Smith um dia manda construir um cubo preto em aço, de seis pés (aproximadamente 182,4cm) de lado, a que dá o título *Die* (“Morra”). Nada além de um cubo. Nenhuma figura onde o homem possa se reconhecer. Um objeto deste tipo, um ícone do Minimal Art, nega de forma vigorosa qualquer problemática, digamos, “subjetivista”. Este objeto não deixa ver algo da vida de Smith, tampouco deixa reconhecer algo das nossas e qualquer figura ou “sentimento”. Ele nega também a dimensão da fatura, da mestria do artista em seu fazer. Smith o encomenda passando as medidas por telefone, qualquer um de nós poderia fazê-lo seguindo rigorosamente suas instruções.

No entanto, tal objeto de grande dimensão, em sua materialidade exposta ao máximo, sem fio possível que nos possibilite fazer dele um carretel como o do menino de Freud, não deixa de carregar um apelo ao sujeito. Seis pés remetem aproximadamente ao tamanho de um homem. “Seis pés”, afirma o artista, “sugere

que se está morto. Uma caixa de seis pés. Seis pés sob a terra” (citado por Didi-Huberman, 1998: 91). O objeto apresenta-se como tal, ele se recusa a estender ao homem um espelho onde este possa se reconhecer, e com isso ele quase o mata. Há aí um forte apelo ao sujeito, justamente quando se realiza um desaparecimento do eu – implicitamente conjugado a uma denúncia de sua finitude.

Esses objetos “específicos”, como defende Donald Judd ([1965] 2006), um de seus maiores nomes, negam o homem como seu par, destacando-se da representação mimética. Eles são quase “entidades” autônomas, não são imagens de nada, mas “puros” objetos. Eles levam a um ponto radical a alternância entre sujeito e objeto, apresentando-se quase como senhores de um fio na ponta do qual corremos talvez o risco de nos tornar meros carretéis. Eles quebram nosso espelho e nos convidam então a um *retorno do sujeito*, não mais senhor da representação, mas radicalmente limitado, subvertido, e tanto mais fortemente presente em sua radical efemeridade (Rivera, 2007). Após ter sido desalojado de sua “própria casa”, o sujeito encontra-se convocado a retornar de forma fragmentada, disseminada em não mais que súbitos efeitos. Tal convocação está ligada ao que o crítico e teórico da arte americano Hal Foster (1996) chama de “retorno do real”: uma mudança de concepção “da realidade como efeito da representação para o real como uma coisa de trauma” (Foster, 1996: 146; tradução nossa).

O potinho de creme da personagem de Calle já nos mostrou o quanto um pequeno objeto, quase nada, pode ser o pivô de uma tragédia, levando o sujeito a se precipitar – cair, perder-se, suicidar-se até. É sobre o fundo de uma terrível angústia provocada por esta “coisa de trauma” (para falar como Foster) que o cubo de Smith nos tira o tapete, nos faz quase cair nesse caixão preto, nos descentra violentamente. Onde estamos? Com esse retorno, esse giro, todo o espaço ao redor desta escultura passa então a fazer parte da obra, tendo como ponto agudo, quase doloroso, nossa (falta de) posição em relação a ele. Diante do cubo de Smith, diz Georges Didi-Huberman, “nosso ver é inquietado” (Didi-Huberman, 1998: 95), pois somos postos diante do que Mallarmé chama de “calmo bloco caído de um desastre obscuro” (citado por Didi-Huberman, 1998: 116).

*Die* é um convite ao deslocamento, ao descentramento, a uma movimentação do sujeito. “As três dimensões são principalmente um espaço para mover-se”, já reconhecia Judd em seu fundamental *Objetos específicos* (Judd, [1965] 2006: 102).

## A TEORIA E SEU OUTRO

Mover-se. Subverter-se. Entrar em movimento entre si e o objeto, sendo tomado então de uma certa vertigem (a vertigem do carretel). Re-tornar-se: convocação analítica, convocação artística.

Lacan refere-se a um “gesto”, como o de passar uma página, que seria capaz de mudar o sujeito (Lacan, [1967-1968] 2001). Simples gesto sem objetivo, gratuito, que vem matizar o ato chamado analítico, unidade mínima, essencial, de um processo analítico, que resultaria no que Lacan chama “efeito de sujeito”. Ora, trata-se de um “ato cujo trajeto de alguma maneira tem que ser cumprido pelo outro” (Lacan, sessão de 20/03/1968 do *Seminário*, transcrição inédita). O sujeito é efeito de um ato que se dá numa trajetória, num circuito que necessita do outro, o convoca e só com ele se completa.

E a teoria teria um circuito só seu, ou é capaz de dar à clínica seu lugar de Outro fundador? Será a clínica analítica reconhecida em seu lugar de motor da teoria exatamente da mesma forma que a transferência é motor de análise? Nos autores pós-freudianos, ou a experiência clínica torna-se duplo da teoria, capaz de ilustrá-la, ou é, em geral, deixada de lado. Queremos acreditar que ela esteja sempre presente e, quando não às claras, que esteja implícita em todo trabalho teórico, como uma espécie de rio subterrâneo que brota na superfície apenas em alguns lugares, mas está sempre umidificando o terreno. Mas a clínica opõe à teoria uma resistência, seu caráter, digamos, real, que dificulta a sua presença direta no texto psicanalítico – e lhe assegura o lugar imprescindível de pedra no caminho da elaboração teórica, muito mais do que flui do rio a irrigá-la. Recoloca-se então a questão: o que se passa em uma análise, o que realmente *acontece* em uma análise, o que ali se efetua, os pequenos atos e gestos determinantes para que algo surja revirando o sujeito, isso se deixa transmitir na teoria?

Ora, como nos diz Lacan, não é do próprio “discurso do inconsciente que iremos recolher a teoria que dele dê conta” (Lacan, [1967] 2001: 330). Não há ponto seguro de apreensão do inconsciente, ele não é seu próprio centro, mas remete ao campo do Outro. Ao dele nos aproximarmos, nos descentramos. Para assegurar a necessária resistência real e o pulsante enigma que a clínica oferece à teoria, talvez seja necessário se valer de uma estratégia metodológica, um dispositivo estruturalmente análogo à transferência na clínica analítica. Podemos trazer novamente para o diálogo com a teoria um Outro efetivo, ou seja, um outro terreno de atos (não analíticos, desta vez, mas culturais) que nos obriguem a refazer de forma vívida a torção do sujeito em seu jogo com o objeto. Propor objetos que estão entre o sujeito e o Outro e fazê-los cair, recolocando em vertigem o sujeito. Brincar de *Fort-Da* com eles. Talvez somente a arte possa relançar a psicanálise, em ato, à torção, tão efêmera quanto explosiva, do efeito de sujeito.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Burke, E. (1757). *A philosophical enquiry into the sublime and beautiful*. London: Penguin, 2004.
- Calle, S. (2003). *Douleur exquise*. Paris: Acte Sud.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- Foster, H. (1996). *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. London/Cambridge: MIT Press.
- Freud, S. (1900). *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- . (1908). Escritores criativos e devaneio. *Obras completas, ESB*, v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- . (1915). Vergänglichkeit (Sobre a transitoriedade). *Gesammelte Werke*, v. X. Londres: Imago, 1946.
- . (1917). Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (Conferências introdutórias sobre psicanálise). *Gesammelte Werke*, v. XI. Londres: Imago, 1944.
- . (1920). Além do princípio de prazer. *Obras completas, ESB*, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- . (1926). A questão da análise leiga. *Obras completas, ESB*, v. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- Gagnebin, M. (s.d.). Picasso, L'Iconoclaste. *LArc*, 82, 39-43.
- Judd, D. (1965). Objetos específicos. Em Ferreira, G. & Cotrim, C. (Orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70* (pp. 96-106). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- Krauss, R. (1993). *The optical unconscious*. London/Cambridge: MIT Press.
- Lacan, J. (1967-1968). L'Acte psychanalytique. Compte rendu du Séminaire 1967-1968. Em *Autres écrits* (pp. 375-383). Paris: Seuil, 2001.
- . (1967). La méprise du sujet supposé savoir (Conferência proferida no *Institut Français de Naples* em 1967). Em *Autres écrits* (pp. 329-339). Paris: Seuil, 2001.
- . (1968). Sessão 14 (20/03/1968). *Seminário 15. El ato psicoanalítico*. Transcrição inédita.
- Paz, O. (1982). *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rivera, T. (2002). *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- . (2006). Vertigens da imagem. Sujeito, cinema e arte. Em Rivera, T. & Safatle, V. *Sobre arte e psicanálise* (pp. 137-162). São Paulo: Escuta.
- . (2007). O retorno do sujeito. Ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea. Em *Revista Polêmica* (Revista Eletrônica da UERJ), 18, caderno Imagem. Endereço eletrônico: <[www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18\\_tania.htm](http://www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_tania.htm)> Acessado em 7/8/2007.

## NOTAS

<sup>1</sup> A investigação que dá origem ao ensaio conta com o apoio do CNPq sob forma de Bolsa de Produtividade em Pesquisa.

Recebido em 20 de janeiro de 2007  
Aceito para publicação em 9 de agosto de 2007