

# Entre a força e o sentido: arte e psicanálise diante da dor dos outros

Sílvia Nogueira de Carvalho

**Nota** Trabalho originalmente apresentado na 13ª Jornada do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos – *Pulsações políticas, movimentos desejantes* – de maio de 2014. Versão atualizada por ocasião do evento *Entretantos 2: 30 anos de Psicanálise e Política*, do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, set. 2016.

**Resumo** Diante da dor dos outros interrogamos a atualidade de nosso ofício em suas diferentes escalas: o trabalho clínico, a transmissão da psicanálise e a crítica do mal-estar na cultura. No entrelaçamento estético dos poderes da letra e da imagem encontramos objetos de entusiasmo portadores de força e sentido de ligação, capazes de reconfigurar nossos lugares vitais na clínica e na cidade.

**Palavras-chave** Arte e psicanálise; psicanálise e política; clínica psicanalítica contemporânea; estranho romance do cidadão.

**Sílvia Nogueira de Carvalho** é psicóloga, analista institucional, psicanalista. Membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, interlocutora da equipe editorial de seu *Boletim Online* e professora do curso *Clínica Psicanalítica: Conflito e Sintoma*. Membro do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos – EBEP e de seu grupo de Arte e Psicanálise, em São Paulo.

**Nota de edição** Os links ativos que dão acesso às obras dos artistas mencionados neste artigo podem ser encontrados no site da revista (<http://revistapercurso.uol.com.br>).

- 1 L. Davis, “Questões gramaticais”, in *Tipos de perturbação*, p. 36.
- 2 R. Barthes, *Aula*, p. 14.

Em *Tipos de perturbação*, a escritora Lydia Davis ficciona as questões gramaticais que lhe ocorrem diante da iminente morte do pai: “Agora que ele está morrendo, será que posso dizer, ‘É aqui que ele vive’? Se me perguntarem, ‘Onde ele está vivendo agora?’; será que eu deveria responder, ‘A verdade é que ele não está vivendo, está morrendo?’”<sup>1</sup>

Em sua magistral *Aula*, Roland Barthes abordou a língua – e suas questões gramaticais – como o objeto em que, desde toda eternidade humana, se inscreve o poder. Como desempenho de toda linguagem, ele dirá, a língua “não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”<sup>2</sup>.

Por isso Barthes pensa que só nos resta trapacear com a língua, trapacear a língua – trapaça salutar que permitiria escutá-la na revolução permanente com a qual ele identificará a literatura. Literatura que faz girar os saberes, sem fixá-los ou fetichizá-los, que trabalha nos interstícios da ciência, que encena a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la.

Esse lugar de resistência, campo de batalha contra os discursos da arrogância, nós o encontramos em nossa *ciência do desejo*, a psicanálise – entendendo-a aqui, ainda com Barthes, como ciência da imprevisão, na fragilidade essencial do que se designa ciências humanas. Assim como a literatura, a psicanálise sabe algo das coisas, sabe muito sobre o homem cujo pai está morto e que incessantemente precisa reinventar configurações cênicas para a realização do que Jacques Rancière designou *partilha do sensível*:



o conceito de “partilha”,  
de J. Rancière,  
é político, pois tem  
a força da convocação  
de uma redistribuição dos lugares  
e competências que podem  
caber a cada um na relação  
com o comum

Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas<sup>3</sup>.

O conceito é político, pois tem a força da convocação de uma redistribuição dos lugares e competências que podem caber a cada um na relação com o comum – por exemplo, em decorrência do fato de se ter essa ou aquela ocupação.

### Sobre a redistribuição dos lugares na cena da análise

Neste recorte dos tempos e dos espaços, como se inscreveria na atualidade o ofício do psicanalista? Para Platão, os cidadãos que são artesãos não podem participar da vida comum porque eles não têm tempo para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Assim perguntamos: de fato, ainda hoje, a nós caberia o exclusivo trânsito entre as oficinas em que artesanalmente se desenvolve nossa interminável formação e o estúdio em que nos dedicamos à psicanálise clássica?

Considero que nossa potência cotidiana de desfazer a estrutura que nos lança nessa exclusiva circulação implica tanto a sustentação do compromisso específico que o método psicanalítico solicita, na condução de um tratamento – qual seja, nossa abstinência como sujeitos – quanto a rearticulação de três diferentes escalas das relações entre analista, analisante e o trabalho coletivo do pensamento<sup>4</sup>.

A primeira escala é a que respeita a contemporânea distribuição de lugares no interior da sessão – na qual somos convocados a dispor não apenas a acolhedora neutralidade de nossa atenção flutuante, à escuta da conflitualidade pulsional que marca o sofrimento do sujeito, mas também deixamos entrar em cena processos imaginativos pelos quais contribuimos com o pouco de nós mesmos necessário à nossa função libidinizante, diante da dor que o analisante não pode representar. Assim, vale dizer que, entre analista e analisante, a *associação livre* circula.

A segunda escala é a que solicita a transmissão de nossa clínica – pois o que não se encerra nas interpretações, construções e nos atos analíticos persiste pegado à nossa pele como um floco de sonho do qual precisamos despertar, e o fazemos sempre por intermédio de um terceiro, real ou simbólico, ao qual nos referimos. Também por isso escrevemos, por isso falamos aos colegas do que fazemos, transversalizamos teorias<sup>5</sup> e associações psicanalíticas<sup>6</sup> e recolhemos, nos saberes de outros campos, elementos para a análise de nosso próprio saber – conjunto que identifico ao que Widlöcher designou *supervisão generalizada*.

Por fim, a terceira escala presentifica a psicanálise no mundo através dos ditos e escritos sustentados pelos analisantes no espaço público, a partir do que Joel Birman nomeou *transferência generalizada* – seja no âmbito do “encontro da história pessoal e familiar com a História”<sup>7</sup> em que identificamos o apelo ao estrangeiro, seja nos testemunhos de trabalho psíquico que encarnam a presença do estrangeiro em experiências culturais simbólicas, marcadas pela *elaboração imaginativa*. Vale dizer, portanto, que vez por outra a cultura é o sítio

do estrangeiro<sup>8</sup>, lugar de articulação do efeito sujeito da psicanálise que nos convoca coletivamente.

A proposição dialoga com a realização fotográfica do artista Cao Guimarães, *Cama para sonhar* (2000)<sup>9</sup>: à esquerda, travesseiro e lençóis desfeitos sobre a cama de madeira encostada na parede em verde lavado, parede em que se desenhavam rachaduras em ramos, recobertas por massa branca; à direita, do escuro, vivaz vegetação pulsa pela janela. Tal disjunção – entre as formas daquelas rachaduras incidentais e desses ramos vivos – nos convoca à reinvenção de destinos abertos à sideração e ao desejo. E é desse modo, na interlocução com as artes visuais, que localizamos nosso ponto de partida para interrogar, naquelas diferentes escalas, nossa posição psicanalítica diante da dor dos outros.

Da observação ao olhar, diante da dor dos outros

Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag reperi-toria o fracasso cultural dos investimentos que creditaram à nítida *observação do horror* o imperativo de sua suspensão – cujo paroxismo foi

foi por meio de um tema específico – os sofrimentos padecidos por uma população civil nas mãos de um exército em furor – que, no século XVII, ingressaram na história das imagens os sofrimentos atrozes a serem deplorados e, se possível, evitados

alcançado pela publicação do álbum *Guerra contra a guerra*, de Ernest Friedrich, em 1924. Contendo mais de 180 fotos principalmente retiradas dos arquivos militares e médicos da Alemanha – consideradas impúblicáveis durante a 1ª Guerra – *Guerra contra a guerra* foi vendido em múltiplas edições e traduzido para muitos idiomas. Como sabemos, 15 anos depois veio a 2ª Guerra.

Foi por meio de um tema específico – os sofrimentos padecidos por uma população civil nas mãos de um exército em furor – que, no século XVII, ingressaram na história das imagens os sofrimentos atrozes a serem deplorados e, se possível, evitados. A essa tradição pertencem *Os desastres da guerra*, que Francisco de Goya elaborou no começo do século XIX<sup>10</sup>. A série numerada de 83 gravuras é entretanto curiosamente legendada – não através da identificação das cenas, mas pela inserção de comentários curtos diante das atrocidades perpetradas pelos soldados de Napoleão ao invadir a Espanha em 1808.

O procedimento produz um efeito paradoxal: enquanto a imagem convida a olhar, a legenda insiste na dificuldade de olhar, por exemplo, ao registrar: *Tristes pressentimentos do que há de acontecer. Duro é o passo! E não há remédio. Não concordo.*

3 J. Rancière, *A partilha do sensível: estética e política*, p. 7.

4 O desenvolvimento que segue é a forma modificada de minha leitura do mapeamento efetuado por Octavio Souza (2013), publicada no *Boletim Online 27* do Departamento de Psicanálise do Sedes, novembro de 2013. Disponível em: <[http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/index.php?apg=b\\_visor&pub=27&ordem=4](http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/index.php?apg=b_visor&pub=27&ordem=4)>.

5 Com G. Barembliitt (1978), vale rastrear o sentido histórico-epistemológico das persistentes disputas travadas no campo psicanalítico nas três direções fundamentais apontadas pelo autor: a extensão técnica da psicanálise; sua articulação interdisciplinar; sua sociopolitização.

6 Como representante do Departamento de Psicanálise do Sedes no Movimento Articulação das Entidades Psicanalíticas Brasileiras, Ana Maria Sigal (2016) refere às políticas da diferença não oposicional e ao conceito de diversidade o êxito continuado na aproximação entre associações psicanalíticas tão heterogêneas.

7 R. Zygouris, “Après-coup”, in *Ah, as belas lições!*, p. 257.

8 Em referência à afirmação em que Fédida ensina que a situação psicanalítica é o sítio do estrangeiro.

9 C. Guimarães, 2 fotografias (díptico). 140cm x 100cm e 80cm x 80cm. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/foto/cama-para-sonhar/>>.

10 Disponível em: <[http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx\\_gbgonline\\_pi1%5Bgocollectionids%5D=27](http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=27)>.





*em 1944, um grupo  
do Sonderkommando  
no campo de concentração de  
Auschwitz-Birkenau contrabandeou  
uma máquina fotográfica com  
o apoio da Resistência polonesa  
e, com o aparelho escondido  
num balde, um prisioneiro  
anônimo conseguiu  
fazer quatro imagens*

30

PERCURSO 58 : junho 2017

*Sepultar e silenciar. O mesmo em outros lugares. Não se pode olhar. Que coisa forte! O que mais há de se fazer? Tampouco...*

Impossível deixar de pensar na *inelutável cisão do ver* que foi situada por Georges Didi-Huberman ao propor que o que vemos só vale, só vive em nossos olhos pelo que nos olha. Seria preciso que o ato de ver distinguisse, da imagem do inimigo, o vestígio de sua humanidade, para experimentarmos que “o que vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda”<sup>11</sup>.

Na re-partilha do sensível, afirmamos que esse trabalho visual, pelo qual o autor nos convida a pousar os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte, também nos concerne como psicanalistas, ofício que nos requer a disposição subjetiva de sermos espantáveis, de nos deixarmos afetar pelo real transmitido por nossos analisantes.

Fato inédito, em vez de deitar-se no divã, ela se senta na poltrona à minha frente, dizendo precisar calcular quantas sessões são devidas. Fato recente, encontra dificuldades para sustentar o pagamento de sua análise desde que consumou sua separação conjugal. Feitas suas

contas, anuncia que não virá na semana que vem, e se deita. *Por que precisou falar-me sentada?* Porque fui invadida num lugar muito especial. E passa ao eloquente relato da viagem para a praia que costuma frequentar, onde encontra amigos. O lugar de proteção, que não se adentra de sapatos, de repente mudou para um filme de terror, no assalto violento que a fez tremer dos pés à cabeça – como voltava a lhe ocorrer ali, agora.

Em nenhum momento olhou para os caras armados – principalmente não quis, porque, dos assaltos que teve, por muito tempo não conseguiu esquecer a fisionomia da pessoa. Na repetição da cena sangüínea, ela estaria ‘sempre no lugar errado na hora errada’ ou isto seria ‘a realidade tão estranha de nosso país?’. Tem agora tanto medo das pessoas que, alguém fala mais alto, já acha que é assalto. Fica se lembrando daquela máscara... *E se sentou pra anunciar que não viria na próxima sessão? Só se me disser que se sentou pra olhar meu rosto, e colocar a imagem do meu rosto no lugar da máscara que te assombra...* Afinal chorou a valer, o choro mais inteiro que testemunhei.

Fato raríssimo, acordei sobressaltada no meio daquela noite – no jogo de imagens daquela sessão, eu havia mesmo me interposto entre a mulher e o homem mascarado.

### Sobre os impasses culturais da imaginação

Em 1944, um grupo do *Sonderkommando* – comando especial formado por prisioneiros judeus forçados a trabalhar nas câmaras de gás – no campo de concentração de Auschwitz-Birkenau contrabandeou uma máquina fotográfica com o apoio da Resistência polonesa e, com o aparelho escondido num balde, um prisioneiro anônimo conseguiu fazer quatro imagens, despachadas para fora do campo em um negativo escondido em um tubo de pasta de dentes. As fotos retratam homens caminhando entre pilhas de corpos incinerados ao ar livre e um grupo de mulheres nuas sendo conduzido para o crematório.

Em 2011, em visita ao Museu criado em 1947 na área dos antigos campos, Didi-Huberman se

espanta ao ver três fotografias do prisioneiro anônimo reproduzidas em totens enormes, em versões modificadas: as sombras foram eliminadas, tornando o enquadramento mais regular e inclusive os corpos das mulheres foram retocados. A quarta foto, um borrão, sequer foi incluída no memorial. Diante disso, pergunta: “Cumprir então simplificar para transmitir? Embelezar para educar? Radicalizando, poderíamos dizer: temos de mentir para dizer a verdade?”<sup>12</sup>.

Nessa visita, ele arranca três cascas de uma bétula, coloca-as sobre uma folha de papel e olha para elas como quem olhasse três lascas de tempo, essa coisa não escrita que ele tenta ler. Bétula em alemão se diz *Birken*; prado de bétulas é *Birkenau* – o lugar escolhido pelos dirigentes de Auschwitz para exterminar populações judaicas da Europa. Mas o filósofo lembra que *Birkenau* é também o nome que porta o sufixo *au*, que corresponde à mais espontânea interjeição do sofrimento – como quando dizemos *ai!* em português.

Por mentiras e brutalidades, de acordo com Didi-Huberman, a sensação do inimaginável – esse impasse da imaginação – foi precisamente uma das grandes forças estratégicas do sistema de extermínio nazista. Assim, cumpre dizer com ele: “Isto é inimaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo”<sup>13</sup>.

Num questionamento contíguo, Rancière problematiza as condições sob as quais seria possível declarar certos acontecimentos ou situações como irrepresentáveis pelos meios da arte. O autor questiona tanto o *improder* da arte – que tornaria impossível a presentificação do caráter essencial da coisa em questão, pela ausência de um representante à altura – quanto seu poder, ou seja, as três seguintes *propriedades características da apresentação artística*: 1) o excesso de presença – que trairia a singularidade do acontecimento ou da situação; 2) o *status* de irrealidade – que

»  
a sensação  
do inimaginável – esse  
impasse da imaginação –  
foi precisamente uma  
das grandes forças  
estratégicas do sistema  
de extermínio  
nazista

subtrairia da coisa representada seu peso de existência; 3) o endereçamento a jogos de afetos – incompatíveis com a gravidade da experiência que ela contém<sup>14</sup>.

Adverte então que tais limites concernem especificamente ao regime de pensamento das artes que designou *representativo*, regime baseado em três regulagens: na suposta dependência do visível em relação à palavra; numa hierarquia estabelecida entre saber e não saber e entre agir e padecer; na pretensa fronteira entre acontecimentos e sentimentos, entre ficção e verossimilhança, entre palco e plateia. Vale dizer, portanto, que seria precisamente nesse regime representativo que o irrepresentável existiria.

Emancipadas dessa tríplice obrigação, decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte fundaram um *regime estético* em que o visível não faz ver, mas impõe presença. A arte se distingue então por um modo de ser sensível que é próprio a seus objetos, desobrigado de toda e qualquer regra específica... Esse sensível é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo – que transforma saber em não saber, que abre a possibilidade de

11 G. Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 34.

12 G. Didi-Huberman, “Cascas”, *Serrote* n. 13, p. 120.

13 G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 111.

14 J. Rancière, *O destino das imagens*, p. 119 et seq.



para seguir na vertente  
do entrelaçamento  
paradoxal entre  
os poderes da letra  
e da imagem  
diante da dor dos outros,  
apreciamos a potência  
estética de recentes  
trabalhos de  
Dora Longo Bahia

intenção do inintencional<sup>15</sup>. Não é difícil perceber a proximidade desse regime específico de pensamento da arte com a psicanálise, cujas condições culturais de existência Rancière de fato assimila à configuração, no século XIX, de um *inconsciente estético*. Mas também, “em toda a parte em que se pode fazer coincidir uma identidade entre sentido e sem sentido com uma identidade entre presença e ausência”<sup>16</sup>. Desenham-se, portanto, mais possibilidades de construir equivalências simbólicas e de assim nos colocarmos à altura da exigência ético-política de superar a hipérbole do irrepresentável.

Nesse sentido é notável o modo como Goya, desde o interior do regime representativo, antecipa possibilidades que virão a habitar o regime estético das artes. Para seguir na vertente do entrelaçamento paradoxal entre os poderes da letra e da imagem diante da dor dos outros, apreciamos a potência estética de recentes trabalhos de Dora Longo Bahia, particularmente da série *Farsa* (2013), que identificam a insistência de imagens da história da arte no contemporâneo fotojornalismo de guerra. Assim, entre outros<sup>17</sup>, o díptico *Farsa–Picasso*<sup>18</sup> aproximou a imagem de *Guernica* (1937) depois do bombardeio aéreo alemão durante a Guerra

Civil Espanhola a uma fotografia da destruição de Bagdá; numa espécie de reversão das desaparecimentos humanas sofridas nessas cenas de guerra, a artista pintou, com tinta acrílica e esmalte sobre lona verde, a luz das imagens projetadas da pintura e da fotografia, para depois colocá-las lado a lado e poder vandalizar suas próprias telas de lona, jogando tinta vermelha sobre elas.

Totem e tabu: entre a força e o sentido, o intervalo que resta

A transformação social que vai da horda paterna ao clã de irmãos corresponde ao percurso traçado por Freud em *Totem e tabu* (1913) – um ano antes da universalização da guerra que teria posto fim à impressão de acaso da morte. Diz ele: “Inicialmente a *horda paterna* é substituída pelo *clã fraterno*, garantido pelo laço de sangue”<sup>19</sup>. Se o banquete totêmico liga assim os irmãos, o texto freudiano não deixa de lembrar que se trata de uma comunidade de sangue – “identidade de substância que seria preciso periodicamente renovar”<sup>20</sup> –, antecipando, de certo modo, a perspectiva hobbesiana que ele explicitará em *O mal-estar na cultura* (1930), ao assumir que o homem é o lobo do homem – posto que os irmãos que se juntaram para liquidar o pai “eram animados, individualmente, pelo desejo de tornar-se como o pai, e exprimiram tal desejo pela incorporação de parte de seu sucedâneo, na refeição totêmica”<sup>21</sup>. No dizer de Eugene Enriquez, o crime ronda entre os irmãos que, como o pai, se transformam em “o que é bom para matar”<sup>22</sup>.

Com Rancière, encontramos importantes elementos para retratar a atualidade política dessa ambivalência no discurso dominante que celebra a vitória da *razão consensual* – ainda quando estejamos diante do retorno da velha irracionalidade da lei do sangue, presente nas formas mais brutais e arcaicas da guerra étnica, da exclusão, do racismo e da xenofobia.

A fim de demonstrar que a racionalidade da política é o *dissenso*, constituição polêmica de um

mundo tornado comum pela própria divisão, ele aponta para o recalque da carga simbólica da palavra *democracia*, nome que foi inicialmente um insulto, inventado não pelos democratas mas por seus adversários para designar os pobres. Pobres são as pessoas reais, as que não possuem nada, nenhum poder de dominação: nem o poder da *diferença* no nascimento – os nascidos antes, nascidos de outro modo, mais bem nascidos, sobre os que nasceram mal –, nem o poder *indiferente* da riqueza que ordena a sociedade segundo seus modos de produção, as funções e as partes que ela define. A política se apoia, portanto, num fundamento paradoxal, que é a ausência de todo fundamento da dominação: ninguém possui título para governar e o poder não pertence ao nascimento ou à sabedoria, à riqueza ou à antiguidade – é pura contingência. Ao sublinhar assim o princípio da igualdade de qualquer ser falante com qualquer ser falante, Rancière afirma que ele só tem efeito através da ruptura nas formas sensíveis da comunidade, ou seja, ao interromper uma lógica de dominação suposta natural.

Convida-nos, portanto, a desnaturalizar tanto o modelo aristotélico do animal político sociável<sup>23</sup>, quanto o modelo hobbesiano da luta

»»

*ao sublinhar assim  
o princípio da igualdade  
de qualquer ser falante  
com qualquer ser falante,  
Rancière afirma que ele  
só tem efeito através da ruptura  
nas formas sensíveis  
da comunidade, ou seja,  
ao interromper uma lógica  
de dominação suposta natural*

de todos contra todos e do contrato que põe fim a ela. Para nós, psicanalistas, o convite se estenderia à reinterpretção das origens da comunidade política, pensando-a menos a partir da totêmica identificação ao pai, e mais a partir da democrática “identificação primeira de seu todo a um nada”<sup>24</sup>? Poderíamos assim *transmentir* o mito<sup>25</sup> – atravessar sua fantasmagoria – na direção de nosso anseio? Como um clá que efetuasse o luto e assumisse, com a morte do pai tirânico, a perda de uma possibilidade que, sendo sua, não será reencontrada jamais?

Seria assim que o investimento libidinal de coletivos heterogêneos<sup>26</sup> em torno desse vazio aproximaria a arte do espaço comum, através da incessante invenção de novos alvos para as pulsões?

O jogo do esvaziamento e os objetos que nos engajam

Em *Além do princípio do prazer*, Freud transita da crueldade da guerra à brincadeira da criança que descobre saber fazer com o real ao jogar a perda, o esvaziamento, a alternância da aparição-desaparição. Faz sentido acompanhá-lo nessa passagem de

15 J. Rancière, *A partilha do sensível*, p. 32.

16 J. Rancière, *O destino das imagens*, p. 133.

17 O díptico *Farsa – Delacroix – La liberté guidant le peuple – o MST guiando o povo* (2013); o díptico *Farsa – Goya – Fusilamientos del 3 de Mayo de 1808 – Fuzilamentos de 27 de agosto de 1979* (2013); o tríptico *Farsa – David – Marat assassiné – Edson Luiz assassinado – Che assassinado* (2013).

18 Disponível em: <[http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/DORA%20LONGO%20BAHIA\\_bx.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/DORA%20LONGO%20BAHIA_bx.pdf)>.

19 S. Freud, *Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos* (1912-1914), p. 223.

20 S. Freud, *op. cit.*, p. 211.

21 S. Freud, *op. cit.*, p. 226.

22 E. Enriquez, *Da horda ao Estado – psicanálise do vínculo social*, p. 34.

23 Encontramos a referência a essa conceitualização aristotélica em S. Freud, *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos* (1920-1923), p. 79.

24 J. Rancière, “O dissenso”, in A. Novaes, *Crise da razão*, p. 371.

25 O termo é retirado da inovação proposta por Freud, *op. cit.*, p. 102, em referência à realização atribuída ao primeiro poeta épico.

26 A concepção de coletivos heterogêneos de enunciação se distingue do destino de submersão no homogêneo que, para Le Bon, define a massa psicológica como um ser composto de elementos heterogêneos que se soldaram. Cf. Freud, *op. cit.*, p. 18.



se não é rara a invocação  
de referências a trabalhos da arte nas  
associações livres no interior  
da sessão de análise,  
na transmissão da psicanálise  
e em seu pronunciamento aberto  
ao mundo, é porque, no regime estético  
da arte em que vivemos,  
as obras consentem com subjetivantes  
articulações entre  
palavra e visualidade

uma cena à outra, tendo em mente sua insistência, a partir de então, na natureza semelhante entre o processo cultural da humanidade e o processo de constituição subjetiva, particularmente quando temos como meta a ligação com a comunidade.

Que objeto era aquele que o menino tinha em mãos? Em interlocução direta com a psicanálise, Didi-Huberman o descreve: um objeto concreto, *exposto* ao olhar do menino; um objeto *agido*, ritmicamente agido; “é uma massa e é um fio – um traço vivo” que, ao “*repor em jogo o pior* [...] revela ao mesmo tempo um ato de simbolização primordial [...] o carretel *joga* porque pode se desenrolar, desaparecer, passar debaixo de um móvel inatingível, porque seu fio pode se romper ou resistir [...] ele é frágil, ele é *quase*”<sup>27</sup>.

Noto que, em seu terceiro tempo, esse jogo rítmico, paradigmático da obra psicanalítica, é ao mesmo tempo ato de palavra – *Fort-Da* – e *quase-corpo*, jogo de formas visuais<sup>28</sup>. Assim, penso que ele nos ensina algo sobre um objeto de entusiasmo<sup>29</sup>, portador de força e sentido de ligação nos coletivos, afeito à circulação sensível nos territórios em que, como psicanalistas, nos aventuramos, independentemente da escala a que nos referirmos.

Trata-se por fim de assumir que, se não é rara a invocação de referências a trabalhos da arte nas associações livres no interior da sessão de análise, na transmissão da psicanálise e em seu pronunciamento aberto ao mundo é porque, no regime estético da arte em que vivemos, as obras consentem com subjetivantes articulações entre palavra e visualidade – que têm a potência cotidiana de reconfigurar nossos lugares vitais: na clínica e na cidade.

Pessoas reais são perigosas?

Se os estragos da vida não são iguais para todos, Gabriel García Márquez propôs que, ao determinar “cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas”, nossa desaforada realidade latino-americana levou-nos a “pedir muito pouco à imaginação, porque o maior desafio para nós tem sido a insuficiência dos recursos convencionais para fazer crível nossa vida”. Seria este o nó da solidão de poetas, mendigos, músicos, profetas, guerreiros, malandros...

Solidão que Carmela Gross fustigou em 2008, na *Scape Bienal de Arte em Espaço Público* na Nova Zelândia, ao instalar 300 lâmpadas fluorescentes na estrutura de aço da passarela de pedestres da Colombo street, compondo as palavras *Real People* e, em descontinuidade espacial, planejar incluir o resto da frase – *Are Dangerous* – noutra passarela similar, em Kilmore street. *Dangerous*. Vale dizer que a palavra então contou como coisa: tal explicitação da retórica do medo na grande cidade foi considerada *perigosa* e a segunda parte do trabalho de Gross foi censurada!<sup>30</sup>

Nó da solidão que Vladimir Safatle procurou deslindar ao preferir o *desamparo* como afeto que nos abre para os vínculos sociais – em seus circuitos de estranhamento, vulnerabilidade, incredulidade – ao invés de reiterar a temporalidade da expectativa, constituinte do medo e de sua clássica contraparte, a esperança. *Desamparo* que freudianamente se distingue das experiências

de desencantamento, insegurança e decepção – prova dos nove da alegria de prazeres transitórios e destinos femininos, tal como na lírica abertura da *Lembrança de maio* de Adélia Prado: “Meu coração bate desamparado onde minhas pernas se juntam. É tão bom existir!”.

Desamparo que afinal, desde nossa discreta solidude, também partilhamos nos *estranhos romances do cidadão* que hoje vivemos:

A mulher esperaria mais do que o habitual para ser atendida à porta naquele começo de tarde. Chovera forte na capital paulista e, desde a noite da véspera, o fornecimento de energia havia sido maquinalmente cortado, “sem previsão de retorno”. Custaria crer que, sob tais condições, a fibra de internet também caducara e, não fosse a relíquia de um obsoleto aparelho a fio, nenhum som telefônico vibraria a massa de ar quente de março?

A repetição uniforme da falta de luz em si imprimiria assim certo caráter patético a qualquer início de sessão de análise. A analista estivera à beira de abrir a porta da casa na hora exata, mas estancara à vista de ninguém na soleira. De lá pra cá, retornava então a passos rápidos diante da vultuosa sombra que substituiria o familiar *ding dong*.

Falaram de suas respectivas esperas – pois, mais além da livre fantasia, a força dos acontecimentos é que de fato solicita a vivacidade das palavras. A partilha levou a mulher ao riso e, ato contínuo, à análise da cena que a ocupara durante a chuva: um homem prestes a ser atropelado caíra

»  
*falaram de suas respectivas  
esperas – pois, mais além  
da livre fantasia, a força dos  
acontecimentos é que de  
fato solicita a vivacidade  
das palavras. A partilha levou  
a mulher ao riso e,  
ato contínuo, à análise  
da cena que a ocupara  
durante a chuva*

sobre seu carro que aguardava diante do sinal vermelho. Se bêbado ou em surto ela não sabia, mas o cidadão inteiramente de preto chamava, incessante, Luiz Inácio Lula da Silva Luiz Inácio Lula da Silva Luiz Inácio... Ela entendeu que o homem precisava de ajuda e chamou por socorro. Ao telefone a atendente anotou pressurosa a solicitação de cuidado, tranquilizando a mulher de sua efetividade. Mas ela só sossegou, à beira da alegria, quando soube que mais alguém, pouco antes, fizera o mesmo pedido. Sentiu-se afinal menos sozinha.

27 G. Didi-Huberman, *O que vemos...*, p. 80-81.

28 Na clínica psicanalítica, o *quase-corpo* pode figurar como articulador de intervenções que respondem às cenas em que somos corporalmente convocados diante da dor dos outros, dando lugar à presença do estranho *em* e *entre* nós. Nesse sentido, remeto aos artigos “Arte e Psicanálise: A.dor.nos femininos” e “Dança à capela”, em que as obras de Nazareth Pacheco e de Laura Vinci são presenças sensíveis na invocação de experiências clínicas e perlaborativas da autora. Cf. S. Nogueira de Carvalho, 2011 e 2012.

29 S. Freud (*op. cit.*, p. 33) relaciona o fenômeno do entusiasmo à possibilidade de significativas realizações grupais.

30 *Real people are dangerous*. Disponível em: <[http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/GROSS\\_bx\\_0.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/GROSS_bx_0.pdf)>.

## Referências bibliográficas

- Baremlitt G. (1978). *Progressos e retrocessos em psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Global Ground.
- Barthes R. (1977/1978). *Aula*. São Paulo: Cultrix.
- Birman J. (1996). *Por uma estilística da existência*. São Paulo: Ed. 34.
- \_\_\_\_\_. (2010) Governabilidade, força e sublimação: Freud e a filosofia política. *Psicol. USP* [online]. vol. 21, n. 3, p. 531-556.
- Davis L. (2013). *Tipos de perturbação*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Didi-Huberman G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Cascas*. Serrote n. 13. São Paulo: Instituto Moreira Salles, mar.
- Enriquez E. (1990). *Da borda ao Estado – psicanálise do vínculo social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Fédida P. (1991). *Nome, figura e memória*. A linguagem na situação psicanalítica. São Paulo: Escuta.
- Freud S. (1913/2012). *Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1915/2010). Considerações atuais sobre a guerra e a morte. In *Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1920/2006). Além do princípio do prazer. In *Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume II: 1915-1920*. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_. (1921/2011). *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1930/2010). *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM.
- García Márquez G. A solidão da América Latina. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/index.php/IMEA-UNILA/article/download/251/247>>.
- Nogueira de Carvalho S. (2011). Arte e Psicanálise: A dor nos femininos. In N. V. A. Leite; J. G. Milán-Ramos (orgs.). *entreAto: o poético e o analítico*. Campinas: Mercado de Letras.
- \_\_\_\_\_. (2012). Dança à capela. In N. V. A. Leite; J. G. Milán-Ramos; M. R. S. Moraes (orgs.). *De um discurso sem palavras*. Campinas: Mercado de Letras.
- Prado A. (1991). *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano.
- Rancière J. (1996). O dissenso. In A. Novaes, *Crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte.
- \_\_\_\_\_. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34.
- \_\_\_\_\_. (2009). *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34.
- \_\_\_\_\_. (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- \_\_\_\_\_. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Safatle V. (2015). *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Sontag S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Souza O. A. (2013). As relações entre psicanálise e psicoterapia e a posição do analista. In L. C. Figueiredo; B. B. Saviotto; O. A. Souza (orgs.). *Elasticidade e Limite na Clínica Contemporânea*. São Paulo: Escuta.
- Zygouris R. (1995). *Ah, as belas lições!* São Paulo: Escuta.

## Between force and meaning: art, Psychoanalysis and the pain of others

**Abstract** Facing the pain of others we interrogated the actuality of our craft in its different scales: the clinical work, the transmission of psychoanalysis and the critique of cultural malaise. On the aesthetic interlacing between the letter and the image powers we found objects of enthusiasm that bear both force and sense of connection and are capable to reconfiguring our vital places in the clinic and in the city.

**Keywords** Art and psychoanalysis; psychoanalysis and politics; contemporary psychoanalytic clinic; strange citizen's novel.

**Texto recebido:** 05/2017

**Aprovado:** 05/2017