



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA**

**TESE DE DOUTORADO**

**A ARTE DE FRIDA KAHLO: O *SAVOIR-Y-FAIRE* COM AS PEÇAS SOLTAS**

**ALÉSSIA SILVA FONTENELLE**

Rio de Janeiro  
Novembro 2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA**

**A ARTE DE FRIDA KAHLO: O *SAVOIR-Y-FAIRE* COM AS PEÇAS SOLTAS**

**ALÉSSIA SILVA FONTENELLE**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Teoria Psicanalítica.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Angélica Bastos de Freitas Rachid Grimberg

Rio de Janeiro  
Novembro 2019

**A ARTE DE FRIDA KAHLO: O *SAVOIR-Y-FAIRE* COM AS PEÇAS SOLTAS**

Aléssia Silva Fontenelle

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Teoria Psicanalítica.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Angélica Bastos de Freitas Rachid Grimberg (UFRJ)  
Orientadora e Presidente da Banca

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Anna Carolina Lo Bianco  
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro interno

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marcela Antelo  
Instituto de Psicanálise da Bahia. Membro externo

---

Prof. Dr. Marcelo Frederico Augusto dos Santos Veras  
Universidade Federal da Bahia. Membro externo

---

Prof. Dr. Marcus André Vieira  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Membro externo

Rio de Janeiro  
Novembro 2019

F683	<p>Fontenelle, Aléssia Silva.</p> <p>A arte de Frida Kahlo: o savoir-y-faire com as peças soltas / Aléssia Silva Fontenelle. Rio de Janeiro, 2019. 211f. : il.</p> <p>Orientadora: Angélica Bastos de Freitas Rachid Grimberg.</p> <p>Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, 2019.</p> <p>1. Psicanálise. 2. Corpo humano – Aspectos psicológicos. 3. Imagem corporal – Aspectos psicológicos. 4. Psicanálise e arte. I. Bastos, Angélica. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia.</p> <p style="text-align: right;">CDD: 150.195</p>
------	--

Talvez atrás dos olhos, quando abertos,  
Uma cinzenta luz de madrugada  
Ou vago sol oculto entre névoa.

O resto é escuridão, onde se esconde,  
Entre colunas de ossos e arcadas,  
Como animais viscosos, palpitando,  
A soturna cegueira das entranhas.

O resto se compõe de fundas grutas,  
De abismos insondáveis que  
demonstram,  
Ao compasso do sangue e da memória,  
As medidas do tempo irrecusado.

Tudo tão pouco e tanto quando, lenta,  
Na penumbra dos olhos se desenha  
A lembrança dum corpo retirado.

*(Corpo, José Saramago)*

## AGRADECIMENTOS

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Angélica Bastos de Freitas Rachid Grimberg, por acreditar em meu projeto de pesquisa e por sua orientação acolhedora e incentivadora;

Aos amigos de sempre que, cada um à sua maneira, contribuíram nas discussões e caminhos dessa construção;

Aos colegas doutorandos, dentro e fora do programa, pelos momentos, risos e dificuldades compartilhados;

Ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica do Instituto de Psicologia da UFRJ, por fomentar e oportunizar o imprescindível trabalho de pesquisa;

Aos secretários do departamento, Alice e José Luiz, pela cuidadosa assistência nas questões administrativas;

Ao CNPq, pelo fundamental financiamento dessa pesquisa;

Aos colegas do Colegiado de Psicologia da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF), que disponibilizaram o tempo necessário para o desenvolvimento desse projeto;

Aos meus pais, por me ensinarem a *teimosamente* insistir frente aos embaraços e tropeços que se apresentam;

Ao Andrei, irmão querido, por seu atencioso cuidado e suporte nessa jornada;

A Fred, pela incondicional cumplicidade; a Raian e Igor, pelo modo como me afetam em direção ao novo.

## RESUMO

### A ARTE DE FRIDA KAHLO: O *SAVOIR-Y-FAIRE* COM AS PEÇAS SOLTAS

Aléssia Silva Fontenelle

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Angélica Bastos de Freitas Rachid Grimberg

**Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Teoria Psicanalítica.**

A arte toca o real e, sob essa premissa, esta tese propõe fundamentar a função da arte como reescrita corporal. Para isso, almeija-se investigar os autorretratos da artista Frida Kahlo e o modo como testemunham, pela via da criação, uma ancoragem singular ao trauma-acontecimento. Interessa-nos esclarecer a formulação defendida por Freud e Lacan de que os artistas precedem ao analista. Assim, se problematiza o estatuto irreduzível do objeto estético, desenvolvendo considerações sobre a escolha metodológica e a relevância em utilizá-lo como ferramenta investigativa. A fundamentação teórica sobre o traumatismo introduz a discussão sobre a maneira como a artista converte em obra um corpo atravessado pela dor, abandono e lesões. Em seguida, nos servimos da fórmula “o inconsciente é a política” para interrogarmos sobre a articulação do *pathos* revolucionário à obra de arte. Para precisar sobre a noção de corpo, retomamos as construções no ensino de Lacan nas quais se esclarece acerca da unificação corporal e as implicações clínicas quando não opera a costura simbólica sob sua fragmentação. Em seguida, pretende-se estabelecer a diferenciação entre criação e invenção, identificar na arte de Frida Kahlo um possível *savoir-y-faire* (saber fazer com) com o real traumático, sobretudo o modo de delineamento de um laço entre o semblante e a escrita de um corpo. Considerando o *sinthoma*, elucidar sobre a pintura como suporte da escrita do nome próprio. Para finalizar, sustentamos que os autorretratos de Frida Kahlo são uma invenção singular que lhe permitiu uma amarração *sinthomática* do ego e das peças soltas do corpo despedaçado.

**Palavras-chave:** Corpo; Arte; *Savoir-y-faire*; Escrita; *Sinthoma*

## RÉSUMÉ

### L'ART DE FRIDA KAHLO: LE *SAVOIR-FAIRE* AVEC LES ÉCHOS DE DIRE DANS LE CORPS

Aléssia Silva Fontenelle

Directrice d'études: Madame Angélica Bastos de Freitas Rachid Grimberg

**Abstract de la Thèse de Doctorat sumise au Programme de Pós-graduação em Teoria Psicanalytica, à l'Institut de Psychologie de l'Université Fédérale du Rio de Janeiro – UFRJ, comme partie des réquisits nécessaires pour l'obtention du gré de Docteur en Théorie Psicanalytica.**

L'art touche au réel et, dans cette optique, cette thèse de recherche propose de fonder la fonction de l'art dans la réécriture du corps. À cette fin, on vise à enquêter sur les autoportraits de l'artiste Frida Kahlo et sur la manière dont ils témoignent, à travers la création, d'un ancrage singulier dans l'événement traumatisant. Nous sommes intéressés à clarifier la formulation défendue par Freud et Lacan que les artistes précèdent l'analyste. Ainsi, le statut irréductible de l'objet esthétique est problématisé, développant des considérations sur le choix méthodologique et la pertinence de son utilisation comme outil d'investigation. Le fondement théorique sur le traumatisme introduit la discussion sur la façon dont l'artiste convertit en œuvre un corps traversé par la douleur, l'abandon et les blessures. Nous utilisons ensuite la formule «l'inconscient c'est la politique» pour s'interroger sur l'articulation du pathos révolutionnaire avec l'œuvre d'art. Afin de clarifier la notion de corps, l'objectif est de reprendre les constructions dans l'enseignement de Lacan, où celles-ci clarifient l'unification du corps et les implications cliniques lorsque la couture symbolique ne fonctionne pas sous sa fragmentation. Ensuite, nous avons l'intention d'établir la différence entre la création et l'invention, d'identifier dans l'art de Frida Kahlo un savoir-faire possible avec le réel traumatique, surtout la manière de tracer un lien entre le semblant et l'écriture d'un corps. Considérant le *sinthome*, élucider la peinture en tant que complément symptomatique et support pour l'écriture du nom propre. Pour finir, nous soutenons que les autoportraits de Frida Kahlo sont une invention singulière qui lui a permis de nouer de façon symptomatique son ego et les morceaux détachés de son corps brisé.

**Mots-clés:** Corps; Art; *Savoir-y-faire*; L'écriture; *Sinthoma*

**ABSTRACT****FRIDA KAHLO'S ART: THE *SAVOIR-Y-FAIRE* WITH LOOSE PIECES**

Aléssia Silva Fontenelle

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Angélica Bastos de Freitas Rachid Grimberg

**Abstract of the thesis submitted to the Graduate Program in Psychoanalytic Theory, Psychology Institute, Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ, as a requirement to earn the title of Doctor in Psychoanalytic Theory.**

Art touches the real and, under this premise, this thesis research proposes to ground the function of art in the rewriting of the body. To this end, it aims to investigate the self-portraits of artist Frida Kahlo and the way they witness, through creation, a singular anchorage to the trauma-event. We are interested in clarifying the formulation defended by Freud and Lacan that artists precede the analyst. Thus, the irreducible status of the aesthetic object is problematized, developing considerations about the methodological choice and the relevance of using it as an investigative tool. The theoretical grounding on trauma introduces the discussion about the way the artist converts into work a body pierced by pain, abandonment and wounds. Then we use the formula “the unconscious is politics”, to inquire about the articulation of the revolutionary pathos to the work of art. In order to clarify the notion of body, the objective is to resume the constructions in Lacan's teaching, where they clarify about the body unification and the clinical implications when the symbolic seam does not operate under its fragmentation. Next, we intend to establish the differentiation between creation and invention, to identify in Frida Kahlo's art a possible *savoir-y-faire* (knowing how to do with) with the traumatic real, above all, the way of delineating a bond between the semblant and the writing of a body. Considering the *sinthoma*, elucidating about painting as a symptomatic supplement and as a support for the writing of the proper name. Finally, we argue that Frida Kahlo's self-portraits are a unique invention that allowed her to symptomatically tie her ego and the loose pieces of her shattered body.

**Key-words:** Body; Art; *Savoir-y-faire*; Writing; *Sinthoma*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
CAPÍTULO I – A ARTE E A PSICANÁLISE: UMA RELAÇÃO POSSÍVEL? .....	19
I.1. Nomeando com a arte o que não pode ser visto.....	21
I.2. Artíficos com o vazio: o vaso, o amor cortês e as caixas de fósforos.....	36
I.3. Arte e modos de gozo contemporâneos .....	42
CAPÍTULO II – DA CONTINGÊNCIA DE UM ENCONTRO À ITERAÇÃO DO AUTORRETRATO .....	51
II.1. O furo e suas ressonâncias.....	52
II.2. A ficção e seus enganches .....	61
II.3. Um encontro com o inassimilável .....	73
II.4. A arte de Frida Kahlo: um <i>Pathos</i> revolucionário? .....	91
II.5. <i>Troumatisme</i> .....	98
CAPÍTULO III – A ESCRITA DE UM CORPO.....	115
III.1. Corpo, o estranho contemporâneo.....	116
III.2. O corpo fragmentado: o espelho e seus efeitos .....	119
III.3. Do corpo unificado às peças soltas.....	130
III.4. Operar com a letra: a escrita <i>sinthomática</i> com as peças soltas .....	137
CAPÍTULO IV – AUTORRETRATO: CRIAÇÃO OU INVENÇÃO? .....	146
IV.1. Os vestidos: tecendo semblantes.....	147
IV.2. Autorretratos: um <i>savoir-y-faire</i> .....	163
IV.3. Artífice de uma escrita .....	178
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	194
REFERÊNCIAS .....	199

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Os meus pais, os meus avós, e eu. ....	67
Figura 2: Pintando <i>Las duas Fridas</i> .....	74
Figura 3: Frida em Fotografia de Família.....	99
Figura 4: O Acidente .....	108
Figura 5: O Meu Vestido Está Ali Pendurado ou <i>New York</i> .....	158
Figura 6: Autorretrato com Vestido de Veludo .....	165
Figura 7: Auto-retrato com os Cabelos Cortados .....	171
Figura 8: Hospital Henry Ford ou A cama voadora .....	175
Figura 9: Nó Borromeano, com destaque ao objeto <i>a</i> .....	179
Figura 10: Nó Olímpico.....	181
Figura 11: Nó Borromeniano 2.....	183
Figura 12: A Coluna Partida.....	186
Figura 13: Eu sou a desintegração .....	189

## INTRODUÇÃO

As coordenadas inéditas do século XXI, e suas consequências, deixam ainda mais evidente que o princípio de funcionamento de um real é sem lei<sup>1</sup> (MILLER, 2014). Assim, cada vez mais nos deparamos com o traumatismo generalizado de nossa época, um traumatismo que, tanto no âmbito coletivo como no singular, permanece exterior às representações simbólicas, impotente para ler os acontecimentos. Com efeito, o furo que o trauma produz no interior do simbólico pode ser nomeado de opacidade do saber. Não é incomum que esse ponto de real, inassimilável, se apresente como angústia e, em um sentido mais amplo, inclua a angústia traumática (LAURENT, 2014a). Nesse contexto, recolhemos na clínica atual os efeitos do encontro estrutural da linguagem que traumatiza o corpo do ser falante, como também aqueles decorrentes da irrupção do real que, ao presentificar um sem sentido, produz injunções no campo das pulsões e coloca o corpo em primeiro plano.

Uma dificuldade de antemão se apresenta quando pretendemos ter como ponto de partida o estudo do momento atual da civilização, pois o simples fato de nela estarmos incluídos nos confronta com uma opacidade radical. Inspirados na máxima freudiana, retomada por Lacan, sobre a precedência do artista em relação aos outros mortais, escolhemos nos aproximar da pintora contemporânea Frida Kahlo e do seu modo singular de tratar o sofrimento, o trauma, pela via da obra de arte. Ainda que sob os efeitos dessa opacidade, trataremos a seguir da criação estética contemporânea e seu *savoir-y-faire*<sup>2</sup> com o real.

Como resposta a esse “real sem lei” (LACAN, 1975-76/2007, p.133), observamos um empuxo à descrição científica do mundo, à busca por fazer existir uma causalidade determinista universal e, em contrapartida, o que é da ordem do contingente, do impossível de programar, enfim, tudo que representa um risco importante à existência do *parlêtre*<sup>3</sup> [falasser] é experimentado como traumático

---

<sup>1</sup> Questão posta por Jacques-Alain Miller na Conferência de abertura do tema do XI Congresso da Associação Mundial de Psicanálise (AMP): *Um real para o século XXI*, para abordar a prevalência, em nossa época, do real sem ordem e sem sentido. Trata-se da insistência do real que, marcado pela contingência, apresenta-se desconectado de qualquer relação de causa e efeito.

<sup>2</sup> Um *saber fazer com* que aponta para a invenção, o singular do ato.

<sup>3</sup> *Parlêtre* é um neologismo que condensa os termos parler [falar], lettre [letra] e être [ser]. Lacan cria esse termo para substituir a noção de “sujeito” pela de ser de fala e letra. Nas publicações do campo Freudiano está traduzido por “ser falante” ou “falasser”, mas optamos em manter sua versão em francês por considerarmos que comporta uma riqueza de sentidos que se perde no português.

(LAURENT, 2014a). É na vertente desse novo estatuto do trauma que renasce, com toda sua atualidade, o texto freudiano *O mal-estar na civilização* (FREUD, 1930 [1929]/1987) agora vinculado ao que Laurent (2014) definiu como a época da generalização do trauma, da desordem que se inscreve no corpo de cada um e convoca à invenção. Assim, cada *parlêtre* precisará encontrar uma forma radicalmente única que o permita se inserir num mundo em que o ordenamento simbólico se apresenta em franca desmontagem, em que a figura do Outro se mostra dispersa em várias insígnias, sendo substituído pelas mais diversas soluções *sinthomáticas*.

Tais constatações e as dificuldades que se oferecem aos analistas fomentaram a elaboração desse projeto que se propõe a investigar o real do trauma a partir de seus efeitos polimorfos, imprevisíveis, e em sua função na história e do modo sintomático de cada um. Para nos interrogarmos sobre as soluções singulares que se apresentam como resposta ao real, tomaremos as indicações que outros saberes, especificamente a arte, nos demonstram em ato sobre a passagem de um impasse à contingência de uma invenção.

Em sua orientação, a Psicanálise defende essencialmente “a reivindicação, a rebelião do *não como todo mundo*, o direito a um desvio experimentado como tal, que não se mede por nenhuma norma” (MILLER, 2012, p.36). Do mesmo modo, podemos inserir a arte como expressão subversiva, singular, através da qual os objetos inovam, escandalizam, inscrevem outras possibilidades estéticas no Outro da cultura, rompendo assim com os paradigmas de uma época. O artista, ao criar, reconstrói sua relação com o real e subverte a função de uso do objeto, fazendo-o emergir em uma renovada dignidade (LACAN, 1959-60/1997).

Com efeito, nas fronteiras do inapreensível, no limite ingovernável do real, a arte aponta para um *savoir-y-faire* com o vazio, insere-se como possibilidade de tratamento do real impossível. E aqui, a criação artística “começa onde o que não pode ser dito pode ser mostrado [...] e, inclusive, exibido<sup>4</sup>” (MILLER, 1986-87/1988, p.321). Nessa perspectiva, pretendo compreender nesta pesquisa a função da arte na vida e obra da artista Frida Kahlo, partindo da premissa de que sua produção artística se configura como uma invenção singular para operar com o traumático.

---

<sup>4</sup> Tradução nossa.

A atual investigação surge a partir da minha experiência clínica, fundamentada pela psicanálise de orientação lacaniana, e está diretamente associada à temática sobre o qual venho me debruçando ao longo do meu percurso formativo: o trauma, suas ressonâncias no corpo e sua relação com a invenção artística. Na interface entre psicanálise e arte, pretende-se precisar os conceitos de real impossível, acontecimento contingente e as diversas possibilidades de inscrições ou respostas que o *parlêtre* pode estabelecer numa situação traumática. E nessa direção se propõe o estudo, em hipótese, da experiência da arte como uma forma de amarração do corpo, do gozo e do simbólico, uma invenção que faz laço social a partir de uma marca de gozo absolutamente singular. Para alcançar tal intento, almeja-se como objetivo fundamental *analisar a incidência do trauma na obra da artista Frida Kahlo e verificar, a partir do último ensino de Lacan, a função da arte como suplência.*

O trauma é aqui compreendido como a via pela qual o real se inscreve no “destino” de cada um, fixando o sujeito em uma experiência de vida na qual a palavra se demite. Trata-se de uma fratura, furo, *troumatismo*, de uma desordem, um pedaço sem efeito de sentido que emerge como um estigma que “a nada se liga” (LACAN, 1975-76/2007). Trauma e real são referências fundamentais para a clínica psicanalítica e sustentaram sua relevância ao longo da teorização lacaniana. Tal como propõe Lacan, o real apresenta-se como imprevisível, sem lei prévia, desarmônico e, nessa perspectiva, o *troumatismo* se insere como uma escrita corporal, como furo a partir do qual o sujeito inventa um truque, um sintoma como resposta ao real traumático. Aqui o sintoma seria uma invenção do inconsciente em resposta ao furo do real.

Conhecendo os efeitos da prevalência do real em nossa época, é preciso apostar na invenção. A esse propósito, apresenta-se a questão: Como a psicanálise se insere frente à clínica do real do trauma e suas ressonâncias no corpo falante? Como ela se insere sobretudo nos processos contemporâneos, em que o real se instala em experiências inéditas de horror, de desgarramento e angústia, evidenciando a não operatividade do Outro, a degradação da palavra e a mais radical precariedade subjetiva cuja irrupção de seus efeitos podemos presenciar na arte? Numa tentativa de elucidar as soluções singulares que o *parlêtre* constrói em resposta ao excesso de nossa época, interessa-nos discutir o *savoir-y-faire* do artista e o que ele nos ensina sobre o entrelaçamento radical entre trauma e corpo.

E, nessa lógica, se insere o projeto de investigar os múltiplos autorretratos da artista Frida Kahlo e o modo como estes testemunham, pela via da criação, de uma ancoragem singular ao trauma-acontecimento de corpo. Essa leitura franqueia a questão sobre os modos pelos quais pode servir-se da experiência estética no delineamento de uma solução autônoma, uma suplência ao rompimento do imaginário corporal. Lança, portanto, a interrogação sobre a função da expressão artística como modo de tratamento à clínica do real.

Em seu esforço em formalizar uma epistemologia científica, Freud (1915/2013) recorre a outras fontes e experiências no intuito de ampliar e redefinir o objeto de pesquisa da psicanálise. Adverte-nos, entretanto, que no início dessa atividade investigativa encontramos certa indefinição dos conteúdos e, à medida em que estes fenômenos são descritos à exaustão, “podem-se apreender de forma mais precisa seus conceitos científicos fundamentais e progressivamente modificá-los, de modo que eles se tornem utilizáveis em larga medida e livres de contradição” (FREUD, 1915/2013, p.15). Assim, na fronteira entre o campo epistemológico da psicanálise e a experiência da arte, o delineamento desse projeto e sua escrita foram paulatinamente circunscrevendo possibilidades e limites ao desenvolvimento da investigação, culminando por organizar o trabalho em quatro capítulos, além desta introdução, das considerações gerais e das referências.

O primeiro capítulo, intitulado *A arte e a psicanálise: uma relação possível?*, versa sobre questões metodológicas pertinentes à aproximação da psicanálise e a arte. Como complemento à introdução, almeja-se elucidar a relação marcadamente dicotômica em que se delineam confluências e sobreposições entre estas duas experiências de produção de saber. Em sua tentativa de delinear a fronteira entre estética e epistemologia psicanalítica, Freud transita entre uma compreensão da atividade artística e da obra de arte e a utilização de criações estéticas como matriz para a formulação de sua teoria e do fazer psicanalítico.

Interessa-nos, portanto, esclarecer a formulação defendida por Freud e Lacan de que, em seu *savoir-y-faire*, os artistas precedem ao analista (LACAN, 1965/2003). Essa perspectiva já havia sido anteriormente sinalizada por Freud (1907 [1906]/1986) no texto *Delírios e sonhos de Gradiva de Jensen*, entretanto, ainda permanecia entre os pós-freudianos uma tendência em interpretar a obra e a vida do artista como formações do inconsciente. Lacan discorda desse movimento e transforma esse posicionamento em

método, como podemos observar em *Joyce, o Sinthoma*. A arte está localizada, assim, no avesso da psicanálise, um avesso que é o *savoir-y-faire* do artista e não o discurso do mestre (MILLER, 2005b).

Em vista disso, pretende-se problematizar o estatuto irreduzível do objeto estético, desenvolvendo considerações sobre a escolha metodológica e a relevância em utilizá-lo como ferramenta de pesquisa e, a partir disso, sustentar a premissa de que sua formalização suportaria as especificidades próprias à clínica psicanalítica contemporânea. Tendo em vista esse modelo conceitual, objetiva-se tecer convergências entre a obra da artista Frida Kahlo e as soluções singulares que possibilitam ao *parlêtre* tratar o real traumático pela via do *sinthoma*.

No segundo capítulo intitulado *Da contingência de um encontro à iteração do autorretrato*, pretendemos fundamentar que o *traumatismo* resulta do encontro inassimilável com a linguagem e essa desarmonia originária de *lalíngua* não pode ser reparado. A partir do trauma, se introduz a discussão sobre a maneira como cada *parlêtre* pode responder a essa contingência. Frente a isso, defendemos que cada um, à sua maneira, converte o traumatismo da *lalíngua*, e as ressonâncias que padece, em obra. Assim, pretendemos interrogar a arte de Frida Kahlo e seu possível testemunho sobre um *savoir-y-faire* com o irreduzível do encontro com o real.

Servirmo-nos da fórmula *o inconsciente é a política* para discutir sobre a forma como seu *savoir-y-faire*, permanecendo no limiar entre a estética da modernidade e da pós-modernidade, lhe permite constituir um laço que se articula ao Outro. Ali, onde real traumático *não cessa de não se escrever*, ela articula o *pathos* revolucionário à obra de arte. Nesse sentido, rearticula o resto irreduzível de sua história produzindo laço social. Para finalizar esse capítulo, discutiremos os pontos de ilegibilidade de acontecimentos que se apresentam como traumáticos. Ou melhor, o real que está em jogo no modo como converte em obra um corpo atravessado pela dor, intervenções cirúrgicas, aparelhos ortopédicos e extensos períodos de recuperação na cama.

Ao nomear esse encontro como traumático, Frida mergulha na contemplação de sua própria imagem e, entre o visível e o invisível, se introduz de forma desconcertante em suas telas a representação do real do corpo. Sem nunca pintar a cena do acidente, exceto por um desenho em seu diário, Kahlo repete à exaustão os reflexos do corpo feminino mutilado, compondo telas que apresentam fragmentos de corpos, fetos, aparelhos ortopédicos, órgãos. Sob a captura do olhar, essas imagens se aproximam, à

sua maneira, desse impossível de representar. Entretanto, vale salientar que na representação algo resta, permanece fora de qualquer representatividade, ou em outras palavras, a verdade material do acontecimento *não cessa de não se escrever*.

No terceiro capítulo, denominado *A escrita de um corpo*, objetiva-se retomar as construções no ensino de Freud e Lacan, no que estas esclarecem acerca da constituição do *parlêtre* a partir da percepção de seu próprio corpo unificado. A força da imagem do *eu* opera uma costura simbólica que constitui um véu sob a fragmentação corporal e, desse modo, fazer-se um corpo falante implica um trabalho de subjetivação, de apropriação da carne. Assim, através da aquisição da imagem especular e da produção fantasmática, ordena-se o gozo e se faz do corpo o lugar da libido, transformando o gozo alienado da carne em satisfação do corpo. Quando isso falha, o sujeito precisa tornar objeto qualquer coisa extraída de sua própria imagem especular e, com isso, dar (se) algo de consistência.

No quarto capítulo, denominado *Autorretrato: criação ou invenção?*, pretende-se estabelecer a diferenciação entre criação e invenção, identificar na arte de Frida Kahlo um possível *savoir-y-faire* (saber fazer com) com o real traumático. Em resposta ao encontro traumático, Frida delineia um laço entre o semblante e a escrita de um corpo. Assim, tece uma imagem através de roupas vistosas, preferencialmente trajes mexicanos nativos, com saias, anáguas, laços, tranças, fitas e jóias que escondiam seu corpo mutilado e seus espartilhos ortopédicos. No esforço de formalização, retomaremos algumas telas da artista nas quais supomos o testemunho de uma *autoimagem* que não se sustenta pelo Um que o espelho reflete. Denunciam, desse modo, que o corpo falante seria antes o resultado da fabricação, de uma bricolagem de peças avulsas de gozo e linguagem (MILLER, 2013c).

Efetivamente, o campo da sublimação ganha novos contornos a partir da elaboração lacaniana acerca da experiência de Joyce sobre a perda de sua imagem corporal. Em função disso, Lacan define *parlêtre* como o sujeito marcado por perdas no corpo que o constituem pela incorporação da linguagem. Ao se dedicar à análise da escrita de Joyce, identifica que haviam “outras foraclusões diferentes daquela que resulta da foraclusão do Nome-do-Pai” (LACAN, 1975-76/2007, p.117). O *sinthoma* é desenlaçado do inconsciente, se constituindo como o quarto elo que amarra os três registros: Real, Simbólico e Imaginário. Ao fazer de si mesmo um *sinthoma*, Joyce pôde

construir uma obra que tem dimensão de nomeação, sua versão para o pai, uma pai-versão (*père-version*).

Assim, ante a limites cada vez mais ténues entre a neurose e psicose, o sintoma se define como prótese, uma bricolagem. Essa clínica, que Miller (2012b) nomeia de fluida (*floue*), se opõe à descontinuidade diagnóstica e está orientada para os distintos modos de se fazer/inventar um corpo. Confere, assim, um certo “todos iguais”, uma vez que a invenção se generaliza. Com efeito, a clínica nodal comporta um certo desenganche do Outro e, nesse contexto, o *sinthoma* seria uma montagem que permite o reenodamento desse laço (SCHEJTMAN, 2015). Trata-se de uma invenção, de uma suplência na qual falta um saber. Entretanto, nem toda criação artística constitui, necessariamente, uma amarração do *parlêtre*, ou mesmo, um tratamento do real. Portanto, nem toda invenção é suplência, assim como nem toda suplência é *sinthomática*.

Assim, na fronteira do inassimilável, objetiva-se identificar na arte de Frida Kahlo um possível *savoir-y-faire* com o traumático, uma vez que, sem excluir o fora do sentido, sem recorrer aos efeitos de unidade e da estética do belo, sua arte desvela a face real do objeto, presentificando sua estranheza e completa desnaturalização. Elucidar, especialmente, o uso singular do autorretrato como uma possível suplência ou sustentação de ego e, desse modo, permitindo reinventar sua consistência corporal, sua existência. Mais precisamente, pensar a obra como suporte da escrita do nome próprio. E, para finalizar, gostaria de ressaltar que essa tese se sustenta na aposta de que “é renovando laços com a arte e a criação artística que poderemos retomar a via de reinvenção na psicanálise” (DIDIER-WEILL, 2014, p.30).

## CAPÍTULO I – A ARTE E A PSICANÁLISE: UMA RELAÇÃO POSSÍVEL?

O discurso psicanalítico encontra-se marcado pela tentativa de estabelecer uma relação possível entre a psicanálise e a arte desde três pontos nodais: o artista, a obra e o espectador. O entrelaçamento desses dois campos não decorre apenas do fascínio do psicanalista vienense por temas próprios ao campo da cultura, da mitologia e da arte, mas antes por seu imensurável empenho na aplicação de seu método aos mais variados domínios da vida psíquica. Para o que nos interessa, tomarei como coordenada norteadora para esse capítulo o fato de ambas, a psicanálise e a arte, ocuparem-se das oscilações discursivas de cada época.

Nesse sentido, propomo-nos a percorrer os rastros teóricos deixados ao longo da obra de Freud e Lacan sobre o objeto da arte e o *savoir-y-faire* do artista. Antes de retomarmos as indicações e as formulações que organizam esse tema, algumas questões se impõem e orientam esse capítulo que são: Por que submeter a criação artística à investigação psicanalítica? Qual metodologia é utilizada por Freud em sua aproximação com a arte? Por que interrogar a arte sobre a subjetividade de uma época? E, mais ainda, por que fazer do objeto de arte uma bússola para o psicanalista?

A despeito de não se colocar em continuidade epistemológica com nenhum saber, é preciso levar em conta que a psicanálise é contemporânea ao pensamento moderno e teve como matriz as ideias de intelectuais e artistas do século XVIII e início do século XX. Neste período, o terreno das obras de arte e da literatura encontrava-se especialmente marcado por determinada concepção de “pensamento inconsciente” – ideia esta ancorada na distinção entre pensamento e não-pensamento<sup>5</sup> –, tornando possível “pensar os estudos “estéticos” de Freud como marcas de uma inscrição do pensamento analítico da interpretação no horizonte do pensamento estético” (RANCIÈRE, 2009, p.11).

Com efeito, o próprio advento da psicanálise configura-se como um acontecimento para o pensamento e para a cultura, delimitando uma fronteira entre o que se deixa ver e um *mais além* que permanece inacessível nos seres humanos. E, nesse ponto de opacidade absoluta, Freud e, posteriormente, Lacan, estabelecem instrumentos teóricos e clínicos na tentativa de cingir esse impossível que, embora

---

<sup>5</sup> Não-pensamento – um pensamento presente fora de si mesmo.

inapreensível, impõe sua presença, sua insistência. Nessa fronteira, Freud (1913/1987d) recorre aos escritores e aos artistas por acreditar que *estes precedem* ao homem da ciência, buscando, no campo da estética, legitimar e circunscrever o espaço epistemológico da psicanálise.

Os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1907 [1906]/1987c, p.18).

Em sua formalização, o marco inicial do discurso da psicanálise, *A interpretação dos sonhos* (1900/1987b), inscreve-se no contexto inovador da revolução estética cujos expoentes são os escritos de Schelling, Hegel e dos irmãos Schlegel. Decorre daí uma modificação neste campo e, deste modo, entende-se como *estética do pensamento da arte* determinada configuração na qual o pensamento da arte e o conhecimento confuso se identificam, ou seja, faz da “arte um território de um pensamento fora de si mesmo” (RANCIÈRE, 2009, p.13). Através dessa transformação o artista seria, segundo Rancière (2009), um arqueólogo ou um geólogo que percorre os emaranhados de uma civilização (*logos*) ou do eu (*pathos*) e, com isso, recolhe os vestígios que testemunham a verdade de uma época ou os vestígios da dor ou do sem-sentido de existir.

Nessa concepção de que “tudo fala”, analista e artista recolhem, em seu fazer, os detalhes mais insignificantes, dos vestígios mais triviais aos rejeitados pela cultura e, sem estabelecer qualquer hierarquia representativa entre eles, reconhecem que o banal, o obscuro, os dejetos trazem em si as pegadas de uma fantasmática. Freud recolhe vestígios como letras, levando sentido aí onde não há. Nessa abordagem, podemos identificar o espírito positivista da ciência que o mantinha numa posição diametralmente oposta a qualquer tendência irracionalista ou intuicionista. A originalidade de seu método, diz-nos Lacan (1955-56/1985), vem do recurso ao literal, ou seja, do papel fundamental de traços do significante na estruturação do inconsciente, pois é o significante que suporta a ruptura, os despedaçamentos e as transmutações do desejo humano. Segundo ele, a longa tradição literária, literalista, da qual Freud dependia, possibilitou-o descortinar a ordem positiva do significante.

Entre suas inúmeras divagações e reflexões sobre a relação da psicanálise e a arte, são reconhecidas por Freud duas questões pertinentes ao psicanalista, sendo a primeira o enigma do talento do artista, enigma diante do qual o analista “tem que depor

suas armas” (FREUD, 1928[1927]/1987, p.205) e, a segunda, o valor e o efeito de suas obras (FREUD, 1930/1987o). Assim, apesar das aproximações importantes, não podemos afirmar que exista uma equivalência entre o inconsciente estético e o inconsciente freudiano, visto que Freud (1907[1906]/1986) não se propõe desvelar a natureza da criação, mas o que a arte pode ensinar ao psicanalista.

Se Freud se interroga sobre o sentido fantasmático implicado no processo de criação artística, Lacan, por sua vez, investiga tanto a função da criação como o modo como esta se insere no mercado e no laço social. Com a difusão da arte, na contemporaneidade, a obra de arte se tona objeto de cobiça, coleção, compra, venda, roubo, falsificação, evidenciando, desse modo, sua inscrição no campo do gozo. Não daremos prosseguimento aqui a essa discussão, optando por retomá-la num outro momento deste trabalho. Contudo, parece-nos fundamental destacar que, embora em alguns pontos do percurso teórico possam ocorrer distanciamentos, tanto Freud quanto Lacan, defendiam que o artista precede ao analista.

Antes de enveredarmos pelos caminhos e descaminhos da sublimação contemporânea que, desprovida da barreira do Belo, desvela-nos o arrebatamento pulsional e as devastações corporais, optamos por realizar um importante e sintetizado percurso acerca da *função da arte no ensino de Freud e de Lacan* e, a partir deste, defender que a arte é o avesso da psicanálise.

### **I.1. Nomeando com a arte o que não pode ser visto**

Em sua iniciativa de estabelecer um método e uma formulação conceitual que pudessem esclarecer a contingência da causa do desejo dos seres humanos, delineam-se para Freud limites e pontos de inapreensibilidade do objeto investigado que rompiam com sua almejada objetividade científica. Diante da impossibilidade de uma abordagem puramente epistemológica desse campo, Freud ousa se aproximar de outras áreas do conhecimento, entre elas a experiência da arte e o que esta nos testemunha sobre a própria condição humana.

[...] ainda me causa estranheza que os relatos de casos que escrevo pareçam contos e que, como se poderia dizer, falta-lhes a marca de seriedade da ciência. Tenho que consolar-me com a reflexão de que a natureza do assunto é evidentemente a responsável por isso, e não qualquer preferência minha. A verdade é que o diagnóstico local e as reações elétricas não levam a parte alguma no estudo da histeria, ao passo que uma descrição pormenorizada dos processos mentais, como as que estamos acostumados a encontrar nas obras

dos escritores imaginativos, me permite, com o emprego de algumas fórmulas psicológicas, obter pelo menos alguma espécie de compreensão sobre o curso dessa afecção (FREUD; BREUER, 1983/1987, p.172).

Coube a Freud, portanto, reinventar os contornos do campo clínico, engendrando um método investigativo que incorpora a arte e a utiliza na fundamentação teórica, além dos constructos da clínica, também a filosofia, a criação literária (drama, poesia), as artes cênicas (teatro, cinema), as artes plásticas (pintura, escultura), a história da civilização e a arqueologia. Suas fontes são as mais diversas, mas fundamentalmente podemos assinalar, entre os pré-socráticos, Empédocles, Aristóteles, Demócrito, Espinoza, Schopenhauer e Kant; na literatura greco-romana: a Odisseia de Homero, o Édipo-Rei Sófocles, o Banquete de Platão (Timeu, Fedro); na literatura latina: Dante, Émile Zola, Dostoiewsky, Goethe, Heinrich Heine; na pintura: Luca Signorelli, Leonardo da Vinci; na escultura, o Moisés de Michelangelo; no teatro: as peças de Shakespeare (em particular Hamlet), a visão romântica do mundo de Schelling, Hoffmann, Henrik Ibsen, Schnitzler.

Desse modo, podemos afirmar que o diálogo que se estabelece com outros saberes, e especificamente com a arte, produz ressonâncias significativas na investigação clínica freudiana? Numa primeira análise são reconhecidos dois campos de exposição dos fenômenos metapsicológicos que legitimariam o saber analítico, que são a clínica e as produções culturais. Percebemos, entretanto, certa tensão discursiva entre esses dois campos, de forma que Freud transita entre a atração e a resistência; entre a admiração pelo artista e o desprezo por sua suposta irracionalidade; entre uma compreensão da atividade artística e da obra de arte e a utilização de criações estéticas como matriz para a formulação de sua teoria e do fazer psicanalítico.

A despeito disso, ele não se absteve de nos indicar, no texto *O estranho* (1919/1986b, p.275), por onde começar essa aproximação ao afirmar que “só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir”. O psicanalista, ele ressalta, opera com outras instâncias da vida anímica que pouco têm a ver com os conteúdos psíquicos e, ao serem inibidos em seus objetivos, constituem o material da estética. Entretanto, em *A Etiologia da Histeria* (1896), insiste na existência de um campo até então inacessível da estética, no qual o analista deveria transitar para além dos restos visíveis.

Nessa conferência, para argumentar sobre o método de ab-reação de Breuer, Freud recorre à metáfora do pesquisador cujo interesse é despertado por uma extensa área de resíduos arqueológicos formados por restos de paredes, fragmentos de colunas e lápides com inscrições ilegíveis. Para o autor, a investigação do material pode se restringir a *inspecionar o que está visível*, ou seja, a inspecionar o campo, a interrogar a população local sobre o significado e a história dessas ruínas. Outra estratégia seria recorrer a instrumentos (pás, enxadas, picaretas) que o possibilitassem escavar no intuito de encontrar os traços e as inscrições, ou, melhor dizendo, a encontrar a verdade sepultada. Freud é muito incisivo ao afirmar que o pesquisador:

(...) pode partir para as ruínas, remover o lixo e, começando dos resíduos visíveis, descobrir o que está enterrado. Se seu trabalho for coroado de êxito, as descobertas se explicarão por si mesmas: as paredes tombadas são parte das muralhas de um palácio ou de um depósito de tesouro; os fragmentos de colunas podem reconstituir um templo; as numerosas inscrições, que, por um lance de sorte, talvez sejam bilíngües, revelam um alfabeto e uma linguagem que, uma vez decifrados e traduzidos, fornecem informações nem mesmo sonhadas sobre os eventos do mais remoto passado em cuja homenagem os monumentos foram erigidos. *Saxa loquuntur*<sup>6</sup>! (FREUD, 1896/1987a, p.180)

Nessa sugestiva analogia, ele alega que as *pedras falam* [*Saxa loquuntur!*] ao arqueólogo, do mesmo modo que a arte fala ao psicanalista. Sustenta, portanto, a exposição desse material a uma procura arqueológica de sentido, aqui compreendido como a motivação causal do fenômeno artístico. A princípio ele seria tomado como manifestação do inconsciente, uma vez que, por trás do conteúdo manifesto haveria fantasias, desejos inconscientes do artista que escapariam ao recalçamento através da obra, num constante movimento entre a repetição e o novo. Na realidade inconsciente, os vestígios precisam de um suporte onde se escrever (ANTELO, 2001b). Todavia, Freud não desenvolveu conceitos metapsicológicos que possibilitariam responder sobre a capacidade que apresentam alguns sujeitos, em detrimento de outros, para responder ao conflito pulsional pela via da produção do objeto de arte. E, quanto a isso, afirma de forma contundente que “de onde o artista retira sua capacidade criadora não constitui questão para a psicologia” (FREUD, 1913/1986b, p.222).

Essa perspectiva nos leva a interrogar: qual o lugar estratégico ocupado pela interpretação de textos e obras de arte – oriunda da escultura, da pintura e da literatura – na apreensão da subjetividade humana? Aliás, que tratamento metodológico

---

<sup>6</sup> As pedras falam!

possibilitaria à psicanálise, pela via da criação artística, ascender à compreensão da dinâmica psíquica do homem contemporâneo? Nesse ponto, a articulação entre a arte e a psicanálise apresenta algumas dificuldades e exige rigor para que se possa constituir como um campo efetivo de pesquisa. O próprio Freud reconhecia que a investigação científica de cunho positivista não poderia realizar tal empreendimento e recorre a um modelo epistemológico baseado na interpretação de detalhes marginais e irrelevantes que permitiriam “saltar de fatos aparentemente insignificantes, que podem ser observados, para uma realidade complexa” (GINZBURG, 1991, p.99).

Algumas contribuições essenciais a essas interrogações são apresentadas por Ginzburg (1991) quando discorre sobre o paradigma indiciário que, nessa época, surge discretamente no âmbito das ciências humanas. Para tanto, retoma o método científico proposto pelo crítico de arte Giovanni Morelli com o objetivo de estabelecer a autenticidade de obras de arte. Morelli, segundo esse autor, propunha que a autoria deveria ser definida a partir da apreciação de pequenos detalhes, de minúcias triviais que não despertavam atenção, tais como: lóbulos de orelhas, formatos de unhas, pés, etc. Controverso e duramente criticado, não problematizava o que se refere ao âmbito da estética, mas, antes, aos problemas relativos à filologia. Para ele, a apreensão de traços sutis, quase inconscientes, apontaria para algo da singularidade, algo da essência mais íntima do artista.

A ideia de Morelli era desentranhar do interior de um sistema sógnico culturalmente determinado as convenções da pintura, signos que, como os sintomas (e como a maioria das pistas), eram produzidos involuntariamente. Não apenas isso: nesses signos involuntários, nos “detalhes mínimos – um calígrafo os chamaria floreios” tais como as “frases e palavras favoritas” dos quais “a maioria das pessoas lança mão, falando ou escrevendo, mesmo sem querer ou sem se dar conta de que o está fazendo” –, Morelli situou a mais segura pista para a identidade artística (GINZBURG, 1991, p.121)

Ele observa que esse modelo de conhecimento tem raízes remotas, sendo utilizado desde sempre por caçadores, médicos e historiadores que “reconstroem”, através de indícios, de signos quase imperceptíveis, uma realidade não francamente cognoscível. Nos primeiros anos do século XVII, o surgimento do paradigma científico galileano estabelece noções de rigor e de ciência que fundamentam a ciência natural moderna. Contudo, nos finais do século XIX, o campo das ciências humanas e, entre elas, a psicanálise, é claramente marcado pelo modelo epistemológico indiciário ou semiótico que não se insere nesses critérios de cientificidade. Esse autor argumenta que elas estavam “relacionadas com o quantitativo, com a singularidade, com o acaso ou a

situação ou o documento enquanto individualidade, o que significa que sempre haveria um elemento de acaso em seus resultados” (idem, p.104).

Entretanto, em sua visão, o rigor elástico das ciências humanas possibilitaria uma modalidade diferenciada de construção de conhecimento que, sem aplicar regras rígidas de decodificação, incluiria fatores que não podem ser mensuráveis. Em seu artigo intitulado *Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Homes*, Ginzburg (1991) estabelece um paralelo entre a metodologia de Morelli, a série inglesa Sherlock (2010-2014) e a proposição freudiana do método interpretativo. Demonstra como, na obra dessa tríade com formação médica – Morelli, Conan Doyle e Freud –, os “minúsculos detalhes proporcionam a chave para uma realidade mais profunda, inacessível por outros métodos. Esses detalhes podem ser sintomas para Freud, ou chaves de mistérios para Sherlock, ou caracteres distintivos de pintura para Morelli” (idem, p.98).

A psicanálise, sem dúvida, foi inventada a partir dos pequenos detalhes, da busca pela verdade do detalhe. Assim, a investigação analítica se dirige não ao todo, mas aos pequenos e aparentemente insignificantes detalhes que desfazem, fundamentalmente, a continuidade da intenção de significação (MILLER, J.-A., 2011d). O detalhe é atroz, esclarece-nos Daniel Arasse (1996), e especialmente quando fascina. Na tela, para além do sentido, ele rompe com a harmonia cartesiana da obra de arte e denuncia sua familiaridade com o objeto obscuro do desejo.

A irrefutável influência do método indiciário morelliano, sobre a técnica psicanalítica, pode ser confirmada no texto intitulado *O Moisés de Michelangelo*, escrito em 1913 e encaminhado de forma anônima à Revista *Imago*<sup>7</sup>. Neste, Freud se refere explicitamente ao método de investigação de Giovanni Morelli, médico italiano que utilizava o pseudônimo de Ivan Lermolieff e cujos ensaios foram publicados em alemão entre 1874 e 1876, antes mesmo do seu interesse pela psicanálise. Morelli, com sua inovadora técnica de reconhecimento da autenticidade da obra, seria responsável por uma verdadeira revolução no campo das artes. No entendimento de Freud, o método de investigar os pequenos detalhes, os dejetos que escapam à observação superficial, apresentaria semelhanças com a técnica psicanalítica.

---

<sup>7</sup> Em uma nota de rodapé, Freud destaca que os editores apenas aceitaram a publicação do artigo por se tratar de um autor conhecido e próximo ao círculo psicanalítico e, cujo modo de pensar, se assemelhava significativamente à metodologia da psicanálise. Sua real autoria só foi revelada em 1924.

Ele realizou isso, na medida em que abstraiu a impressão geral e os grandes traços de um quadro e destacou o significado característico de detalhes subestimados, de pequenos aspectos tais como a formação das unhas, dos lóbulos das orelhas, das auréolas dos santos e outras coisas não levadas em consideração, que o copista imitou com descuido e que, de fato, cada artista executou de uma maneira especial. Mas considerei muito interessante quando soube que, por trás do pseudônimo russo se escondia um médico italiano de nome Morelli. Ele morreu em 1891 como Senador do Império Italiano. Acredito que seu procedimento está muito próximo da técnica da Psicanálise praticada por médicos. Também a Psicanálise está acostumada a partir de traços subestimados ou não observados, do refugo – o *refuse* – para intuir o misterioso e o escondido (FREUD, 1914/2015, p. 197).

Numa breve introdução a esse texto, Freud (1914/2015) reconhece não ser um exímio conhecedor de arte e confessa que o conteúdo da obra de arte o atraía de forma mais significativa do que suas qualidades formais e técnicas. Dentre as artes, ele admite um maior interesse pela literatura e pela escultura e, numa menor dimensão, pela pintura. Contudo, observa que a música não exerce tal influência sobre ele e acredita que esse limite decorre do seu lado racional ou analítico que não o permite ser afetado sem que possa explicar os sentimentos nele mobilizados.

Uma pergunta lhe ocorre: “Mas por que a intenção do artista não pode ser transmissível e ser compreendida em uma palavra, como qualquer outra atitude da vida anímica?” (FREUD, 1914/2015, p.184). Acreditando que a análise seria capaz de responder a esse enigma, ele recorre à leitura da obra, ou mais especificamente, à estátua de mármore de Moisés esculpida por Michelangelo, com o propósito de interpretar a intenção do artista expressa na obra, supondo que haveria uma similaridade entre os afetos que tomam o espectador diante desta e a força pulsional que o artista transpõe para o ato de criação.

Ao longo do artigo, Freud discorre sobre interpretações contraditórias e inexatas relativas à posição do braço direito da estátua que permanece sobre as tábuas da lei e sua pressão sobre elas, bem como a respeito da mão esquerda que mantém a barba próxima ao corpo. Destaca também a existência de diferentes leituras, dependendo do crítico de arte, sobre os afetos que a fisionomia de Moisés nos transmitiria. Outro ponto interrogado por ele refere-se ao momento da vida de Moisés que estaria imortalizado na escultura e a interpretação, comungada por muitos críticos, de que se trata do momento em que ocorre a irrupção dos afetos e no qual ele estaria pronto para agir contra os adoradores do bezerro de ouro. Assim, essa obra representa tanto as experiências e conflitos internos de Michelangelo, como traços da personalidade do poderoso Papa Júlio II.

Utilizando-se de pequenos detalhes, Freud (1914/2015) chega à conclusão que o essencial para a descoberta do significado e do conteúdo da obra de arte encontra-se oculto por trás dela. De maneira cifrada ou deslocada, a obra tece um véu sobre o trauma ou sobre conflito essencial do sujeito e, desse modo, sustenta a paradoxal função de mostrá-lo e ocultá-lo, ao mesmo tempo. O que parece sem importância toma o lugar de algo fundamental que permanece invisível, modificado ou substituído pelo que ele nomeia de *Outra Cena*. Essa expressão, que toma de Fechner, é utilizada para se referir à cena do inconsciente. Lacan, por sua vez, retoma a ideia de um lugar psíquico para o inconsciente, a *Outra Cena*, para fundamentar o conceito do grande Outro, isto é, Outro como lugar simbólico, como lugar da articulação significante.

Destarte, Freud (1913/1987d) justifica *o interesse da psicanálise do ponto de vista da ciência da estética* ao observar o caráter apaziguador do objeto de arte, seja para o artista ou para o espectador, e fundamenta que os conflitos psíquicos seriam a força motriz tanto da criação artística quanto da neurose. Demonstra, assim, interesse pelas soluções dos conflitos psíquicos por via da criação artística, sem com isso pretender “reduzir a arte a uma economia de afetos” (REGNAULT, 2001, p.83).

Ele se detém um pouco mais nessa questão quando, em *Totem e Tabu* (1913[1912-13]/1987d), aborda as modalidades sublimatórias – a arte, a religião e a filosofia – e seu padecimento nas neuroses, melhor dizendo, faz um paralelo entre estas e os mecanismos psíquicos ao argumentar “que um caso de histeria é a caricatura de uma obra de arte, que uma neurose obsessiva é a caricatura de uma religião e que um delírio paranóico é a caricatura de um sistema filosófico” (ibid., p.95). Se as construções fantasmáticas, religiosas, científicas são compreendidas como processos que se articulam ao princípio de prazer, a criação artística, por sua vez, presentifica um *mais além* do princípio de prazer, algo da ordem do impossível.

Entendemos, dessa forma, que o próprio Freud (1920/1986d), no texto *Além do Princípio do Prazer*, inicia uma reviravolta na “arte interpretativa” quando responde aos impasses da prática clínica com a formalização do conceito de pulsão de morte. A descoberta de uma ruptura na cadeia associativa e a manutenção do *não-senso*, decorrente da invasão pulsional no corpo, permitem que Freud se distancie de uma prática sustentada pela metáfora arqueológica para lidar com a tendência destrutiva do psiquismo e se aproxime da experiência de criação, sendo a arte seu principal expoente (KUPERMANN, 2014).

Nessa perspectiva, Freud (1930[1929]/1987) afirma que, embora desde o início a vida e o funcionamento do aparelho psíquico estejam articulados ao *princípio do prazer*, o ser humano encontra-se ameaçado em sua busca pela felicidade por três fontes de sofrimento, a saber: o nosso próprio corpo em sua ameaça de decadência e dissolução; o mundo externo e a possibilidade de sua força de destruição se voltar contra ele; e, por último, o relacionamento entre os homens, sendo essa sua maior fonte de sofrimento.

Na tentativa de encontrar formas para lidar com o mal-estar, utilizamos “estratégias substitutivas” nas quais estão implicadas a renúncia pulsional e certo distanciamento da realidade. E, nesse contexto, as substâncias tóxicas, a religião, o delírio e a sublimação seriam, segundo Freud (1930[1929]/1987m), modos de lidar com o insuportável. Entretanto, destaca a sublimação como um dos modos de satisfação da pulsão na qual não estariam implicadas a castração e a função paterna (FREUD, 1915/2013). Assim, a arte seria uma formação de compromisso, “um caminho que conduz da fantasia de volta à realidade” (FREUD, 1917[1916-17]/1987g, p.438). Ao criar novos modos de gozo pela via de um objeto altamente valorizado, a atividade artística concilia a satisfação pulsional, até então recalcada, com a moral dominante. Há, portanto, na obra de arte, uma dimensão simbólica da transgressão.

A concepção freudiana de sublimação se insere de forma difusa e fragmentada em diversos ensaios que tentam responder às questões relativas à criação e à subjetividade humana e, agregado a essa dificuldade, o *Manuscrito Metapsicológico* exclusivamente destinado ao estudo desse processo encontra-se perdido. Assim, o conceito de sublimação surge como uma promessa de tratamento ao excesso, às exigências de gozo e sua articulação à cultura. Introduzido durante a teorização da sexualidade, no texto *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/1987b), permanece ao longo de sua obra como *desvio da meta sexual* para obras culturais, atividades artísticas e científicas. E, desse modo, este processo estaria presente na constituição dos ideais estéticos e morais.

Assim, a atividade destes impulsos (sexuais infantis) não cessa mesmo durante este período de latência, embora sua energia seja desviada, no todo, ou em grande parte, de seu uso sexual e dirigida para outras finalidades. Os historiadores da civilização parecem unânimes em admitir que poderosos componentes são adquiridos para toda espécie de realização cultural por este desvio das forças instintivas dos objetos sexuais e sua orientação para objetivos novos – processo que merece o nome de sublimação (FREUD, 1905/1987b, p.182).

Aliás, em nota de rodapé acrescentada em 1915, Freud já confere aqui um papel relevante ao belo ao concebê-lo pela perspectiva da sexualidade. Como fonte desse conceito, ele resgata a raiz do termo alemão *Reiz* (que significa ‘estímulo’, ‘encanto’) e nos propõe interpretá-lo como algo “sexualmente estimulante” (Ibid., p.158). Essa reflexão, a propósito do véu (a beleza) que recobre a pulsão, também interessa a Lacan no *Seminário, livro 7* (LACAN, 1959-60/1997).

Por sua vez, o trabalho *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910), coloca em relevo a conexão entre a vida psíquica do artista e sua obra. Na análise da recordação infantil do artista, Freud articula o desejo primitivo e a intensidade do erotismo da relação mãe-filho à gênese da homossexualidade. Conclui, com isso, que a face investigadora de Leonardo, sua “ânsia de conhecimento”, teria origem na infância e na sexualidade. E, dessa forma, aplica a psicanálise à arte ao interpretar a criação artística e científica como uma resposta à fantasia inconsciente.

A libido escapa ao destino da repressão sendo sublimada desde o começo em curiosidade e ligando-se ao poderoso instinto de pesquisa [*e a arte*] como forma de se fortalecer. Também nesse caso a pesquisa [*e a arte*] torna-se, até certo ponto, compulsiva e funciona como substitutivo para a atividade sexual; mas, devido à total diferença nos processos psicológicos subjacentes (sublimação ao invés de um retorno do inconsciente), a qualidade neurótica está ausente (FREUD, 1910/1987e, p.74).

Freud se interessa pelos possíveis destinos da pulsão e, particularmente, pela luta que se estabelece entre o artista e o investigador. Nesse ensaio, ele levanta a hipótese de que, na sublimação, não haveria recalque das pulsões sexuais e, com isso, numa via contrária à perversão, a sublimação possibilitaria o desvio da meta sexual da pulsão de ver para ligar-se à produção de objetos de elevado valor social. Desse modo, a libido que se subtrai ao recalque teria favorecido as tendências sublimatórias de Da Vinci e, ao final de sua vida, o abandono da criação artística em detrimento da pesquisa. O interesse do autor não estaria na bibliografia ou mesmo em interpretar sua arte, mas em responder sobre o que causou a inibição, o que teria levado alguém, dotado de tamanho talento, a não finalizar suas obras. Apoiado sobre essas indicações, Freud (1910/1987g, p.120) afirma que “a repressão, a fixação e a sublimação desempenharam sua parte absorvendo as contribuições do instinto sexual para a vida mental de Leonardo”, rompendo, assim, a inibição neurótica do pensamento.

Mas uma ressalva irá marcar radicalmente o distanciamento entre a ótica freudiana que toma o objeto de arte como formação do inconsciente (tal como a cena onírica, o sintoma) a ser decifrada e o empenho de Lacan em romper com qualquer

psicologia do autor ou da obra. Opondo-se abertamente ao viés interpretativo, Lacan passa a privilegiar a função da arte para o artista, sua função de *sinthoma*, de amarração.

Freud sempre marcou, com infinito respeito, que ele não pretendia destacar o que, da criação artística, constituía o verdadeiro valor. No que concerne aos pintores, assim como aos poetas, há uma linha na qual ele para sua apreciação. Ele não pode dizer, ele não sabe o que, ali, para todos os que olham ou que ouvem constitui o valor da criação artística. Contudo, quando ele estuda Leonardo, [...] ele procura achar a função que teve em sua criação sua fantasia original (LACAN, 1964/1998f, p.107).

Deixaremos em suspensão, por enquanto, os pontos de divergências entre estes dois autores para retomarmos às contribuições de Freud. A partir dessa suposição de continuidade entre psiquismo do artista e sua obra, a arte é compreendida como uma expressão de desejos sexuais e agressivos que encontram, por intermédio da experiência estética, seu valor no corpo social. Freudianamente, diríamos ainda que o processo de sublimação possibilita que parte de nossa pulsão sexual se transforme em laço social. Este é o caminho percorrido pelo artista que traz, pela via da criação, uma nova possibilidade de tratamento à fantasia inconsciente e, com isso, viabiliza o acesso a seu desejo na realidade. Contudo, o que possibilita ao artista, diferentemente do restante da humanidade, estabelecer esse tratamento ao real pulsional?

Em sua *Conferência XXIII – Os caminhos da formação dos sintomas*, Freud (1917 [1916-17]/19871) faz a distinção entre o modo como os artistas lidam com a realidade e a fantasia, e o modo como lidam aquelas pessoas que não possuem este dom. Ele argumenta que o artista apresenta uma inibição parcial devido à neurose, mas utiliza a obra de arte apoiada na fantasia como “artifício” para ter acesso às suas ambições, como por exemplo, sucesso, poder, riqueza. Contudo, afirma que o artista não é o único que recorre à região equidistante da fantasia e da realidade como meio de encontrar certo alívio e consolo das privações. Para o autor, a atividade artística dependeria de uma intensa capacidade de sublimação e uma certa frouxidão do recalque que possibilitasse o acesso às fantasias inconscientes, sendo estas, a fonte para a criatividade.

O acesso à região equidistante da fantasia e da realidade é permitido pelo consentimento universal da humanidade, e todo aquele que sofre privação espera obter dela alívio e consolo. Entretanto, para aqueles que não são artistas, é muito limitada a produção de prazer que se deriva das fontes da fantasia. A crueldade de suas repressões força-os a se contentarem com esses estereis devaneios aos quais é permitido o acesso à consciência. Um homem que é um verdadeiro artista tem mais coisa à sua disposição. Em primeiro lugar, sabe como dar forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que neles é excessivamente pessoal e que afasta as demais pessoas, possibilitando que os outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios.

Também sabe como abrandá-los de modo que não traiam sua origem em fontes proscritas (FREUD, 1917 [1916-17]/1987I, p.439).

Pode-se dizer que a obra de arte, em sua função representativa, faculta a elaboração e o reconhecimento dos imperativos pulsionais do artista, bem como do espectador, visto que ambos compartilham das mesmas exigências de civilização do gozo. Outro aspecto a ser observado, na citação acima, é a evidência de que o artista testemunha um *savoir-y-faire* com o real, com o real por trás da fantasia, ou seja, o objeto de arte seria uma modalidade de tratamento aos efeitos silenciosos da pulsão de morte. E, esclarecendo um pouco mais, no texto *Escritores criativos e devaneios*, Freud (1908[1907]/1987e, p.158) pondera que, em contraponto ao neurótico, o artista difunde suas fantasias e “nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético”. O que ele destaca como suborno pode ser compreendido como a invenção de um artifício através do qual supera-se o sentimento de repugnância que esses conteúdos mobilizam e, ao mesmo tempo, promove o laço social.

Por outro lado, sabemos que Freud, no texto *O infamiliar* (FREUD, 1919/2019), já sustentava a oposição entre a função ilusionista do artista em sua promessa de dar-nos a pura realidade comum e o trabalho analítico que, com seu ato, faz cessar a repetição sempre faltante em se fazer representar. Segundo Laurent (2016), o sujeito como ser-para-a-morte encontra no vazio de libido o elemento determinante para as diversas declinações desse ponto primeiro do simbólico. E, desse ponto de vista, Freud (1904[1903]/1987b) defende que a experiência analítica possibilita o desvelamento das marcas do imprevisível que se alojam no inconsciente e, com isso, coloca-a rigorosamente no avesso da criação artística.

Com relação às belas artes, o grande Leonardo da Vinci resumiu nas fórmulas: *per via di porre* e *per via di levare*. A pintura, afirma Leonardo, opera *per via di porre*, pois ela aplica uma substância – partículas de cor – onde nada existia antes, na tela incolor; a escultura, contudo, processa-se *per via di levare*, visto que retira do bloco de pedra tudo o que oculta a superfície da estátua nela contida. [...] A terapia analítica, por outro lado, não procura acrescentar nem introduzir nada de novo, mas a retirar algo, a fazer aflorar alguma coisa, sendo que para esse fim se preocupa com a gênese dos sintomas mórbidos e o contexto psíquico da ideia patogênica que procura remover (FREUD, 1904[1903]/1987b, p.270-271).

Esta indicação reforça a ideia que a invenção analítica, assim como a invenção artística, seriam operações distintas para lidar com o imperativo do real. Sob a égide da sublimação, estaria não apenas a renúncia das pulsões e o investimento no mundo externo, mas, sobretudo, o deslocamento da libido para o trabalho psíquico e intelectual.

Freud ressalta, entretanto, que ao buscar pela satisfação interna em detrimento do mundo externo, “as satisfações substitutivas, tal como as oferecidas pela arte, são ilusões, em contraste com a realidade; nem por isso, contudo, se revelam menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental” (FREUD, 1930/1986, p.93).

Em seu incessante desejo de saber, Freud (1909/1987f, p.49) relança essa discussão na quinta e última conferência na Universidade de Clark, quando se interroga sobre o “que acontece geralmente com os desejos inconscientes libertados pela psicanálise, e quais os meios por cujo intermédio pretendemos torná-los inofensivos à vida do indivíduo?”. Entre as diversas respostas, ele inclui a sublimação como uma solução possível, como um dos caminhos do trabalho de análise. Isso porque, ao levantar o recalque da pulsão, ou seja, o representante da representação (*Vorstellungsrepräsentant*), haveria a possibilidade de seu redirecionamento para a criação com elevado valor social. Entretanto, ao contrário do que se possa pensar, não considera que a sublimação promova uma solução feliz ao excesso pulsional. Ao final da conferência, ele reconhece a impossibilidade de uma sublimação completa, uma sublimação absoluta, ou seja, identifica um irredutível que, posteriormente, será nomeado por Lacan, como pertencendo a ordem do real.

Qual a importância de tudo isso? No fundamento das concepções freudianas, a sublimação encontra-se associada imediatamente a uma intensa e produtiva atividade cultural e a seu caráter notadamente propulsor do laço social. Entretanto, em *O mal-estar na civilização* admite que tais satisfações “mais refinadas e mais altas” (FREUD, 1930[1929]/1986, p.98) dependeriam de algumas particularidades que não estariam acessíveis a todas as pessoas. Essa passagem é especialmente relevante à nossa pesquisa por enfatizar que a satisfação sublimada seria de tênue intensidade quando comparada àquelas que se originam de impulsos grosseiros e primários, visto que “ela não convulsiona o nosso ser físico” (idem), isto é, ela não comove o nosso corpo.

Avalia, portanto, que o ponto fraco desse método residiria na já comentada impossibilidade de sua aplicabilidade à maioria das pessoas e no fato de não ser efetiva em criar “uma armadura impenetrável contra as investidas do destino e, sobretudo, habitualmente falha quando a fonte do sofrimento é o próprio corpo da pessoa” (p.99). Contudo, prosseguir nessa tese de uma suposta menor satisfação pulsional na sublimação seria desconsiderar que, uma vez estando o objeto radicalmente perdido, a

satisfação se aloja no circuito pulsional e, desse modo, toca o real impossível (LACAN, 1964/1998f).

Assim como Freud, Lacan (1964/1998, p.107) busca o “princípio radical da função da bela arte” para interpelar sobre o real e recolher indicações que possibilitem a construção de um arcabouço teórico que oriente a práxis analítica. Nesse propósito, esclarece aquilo que “em Freud é ousadia louca, e, que, nos que o seguem, logo se torna imprudência” (ibid. p.107), ou seja, através dessa crítica assinala uma insatisfação com os desvios e as embrulhadas conduzidas por parte dos analistas a partir da teorização sobre o narcisismo (FREUD, 1912).

Ocorre aqui, portanto, a ruptura com a ideia freudiana de uma *psicanálise aplicada à arte* e um redirecionamento para uma *psicanálise implicada à arte*, ou seja, há um deslocamento da concepção de produção artística como um sintoma articulado à fantasia do artista, dessa visão “patográfica” da obra, para uma concepção de arte como uma orientação que faz avançar a teoria psicanalítica (RECALCATI, 2005). Como podemos entrever claramente na leitura que Lacan faz sobre o efeito *Hamlet*,

Temos, pois, que nos persuadir que o modo como uma obra nos toca da maneira mais profunda, isto é, no plano do inconsciente, está correlacionado ao seu arranjo, à sua composição [...]. O efeito Hamlet sobre nós não é devido à presença de algo que sustentaria realmente em face de nós um inconsciente. Não temos relação com o inconsciente do poeta, mesmo se alguns traços desconcertados da sua obra, elementos de *lapsus*, elementos simbólicos despercebidos dele próprio, testemunham a sua presença (LACAN, 1959/1989, p.44).

Em suas formulações iniciais, Lacan (1954-55/1987, p.14) já reconhecia nos artistas um saber inconsciente que antecedia à formalização analítica e uma vez que estes, “não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros”. E, nessa perspectiva, os analistas permanecem, diante da arte, como “catadores de migalhas” (LACAN, 1959-60/1997, p.289). Em 1965, no texto a propósito do livro *Le ravissement de Lol V. Stein*, ocorre um giro importante em seu ensino quando aponta a convergência entre letra e inconsciente na escrita. Lacan destaca que, mesmo articulada a um *não-saber*, a prática da letra de Marguerite Duras é reveladora de um *uso do inconsciente*, isto é, de uma escrita do inconsciente que irrompe pelo texto.

Penso que, apesar de M. Duras me fazer saber por sua própria boca que não sabe, em toda sua obra, de onde veio Lol, e mesmo que eu pudesse vislumbrar, pelo que ela me diz, a frase posterior, a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o

precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho (LACAN, 1965/2003a, p.200).

O autor especifica um pouco mais essa questão quando, a propósito da relação entre sublimação e satisfação sexual, localiza um *não-senso*, um ponto fora do sentido, na obra de Lewis Carroll. Este ponto estaria encarnado por Alice. Ressalta, com isso, que “para um psicanalista essa obra é um lugar eleito para demonstrar a verdadeira natureza da sublimação na obra de arte. *Recuperação de um certo objeto*” (LACAN, 1966/2004, p.10).

É importante salientar que, no seu ensino, o interesse não era formalizar um discurso sobre a arte, mas, antes, interrogar de que maneira esta, em sua dimensão simbólica, poderia circunscrever a dimensão real não simbolizável, ou seja, o real pulsional (LACAN, 1965/2003a). O que se evidencia aqui é a função da criação para o artista, no que esta se articula à gramática do desejo, e o valor desta no campo social – ou em outros termos, a disjunção entre o seu desejo de dar-a-ver sua fantasia inconsciente e a “sua ação pacificadora, civilizadora e encantadora” da obra (LACAN, 1964/1998, p.112).

Entretanto, Lacan (1975/2007b) rompe radicalmente com essa perspectiva, quando se interessa pelo modo como o escritor James Joyce joga com a linguagem, que não é sua. Destaca a dimensão inalisável de sua escrita, um fora do sentido que aproxima a letra com o real, ou seja, o modo como “*sintraumatiza* alguma coisa” (ibid., p.158). E, sobre sua posição de leitor de Joyce, afirma: “sempre arrastei na minha existência, errante como a de todo mundo, uma quantidade enorme de livros [...], os outros são aqueles sobre Joyce” (ibid. 159). Evidentemente, tal como Freud, apresenta um vasto interesse pela arte e seus expoentes<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Leis de Manú, Rig Veda, Apolodoro, Hesíodo, Heródoto Plutarco, Heráclito, Sófocles, Eurípides, Dionísio, Esquilo, Aristófanes, Anfitrión, Pláto, Quintiliano, Catulo, Plauto, Plotino, Aristóteles, Horácio, Marco Tulio Cicerón, Terêncio, Tito Livio, Lucrecio, Petronio, Luciano de Samosata, Ovídio, Séneca, Blaise Pascal. Andrea Palladio, Marqués de Sade, Arthur Rimbaud, Dante Alighieri, Longo, Victor Hugo, Chuang-Tzu, Lessing, Alphonse Allais, Martin Heidegger, Paul Eluard, André Breton, Louis Aragon, Raymond Queneau, La Fontaine, Kant, Friedrich Nietzsche, Sartre, Thomas de Quincey, Conde de Buffon Hérault de Séchelles, Paul Valéry, Conde de Lautréamont, Jacques Prévert, Dante Alighieri, Virgílio, Calderón de la Barca, Montaigne, Diderot, Molière, Boccaccio, Baltasar Gracián, Margarita de Navarra Descartes, Stéphan Mallarmé, Condillac, Stendhal, La Rochefoucauld, Colette, Alfred Jarry, Simone Weil, Roger Caillois, John Donne, William Wordsworth, Chesterton Guillaume Apollinaire, François Rabelais T.S. Eliot. Heinrich Heine, Charles Baudelaire, Raymond Queneau, Marcel Proust, Guillaume de Poitiers, Nelli, Arnaut, Nelli, Anton Pávlovich Chéjov, Ionesco, Joyce, Octavio Paz, Borges, Italo Calvino. San Pablo, Martín Lutero, San Juan de la Cruz, Santo Tomas, Santa

Podemos dizer que, quando se depara com os limites do discurso na abordagem do real, desvela-se para Lacan a oposição entre o *querer dizer* do sintoma e o *saber-fazer-ali* do *sinthoma*. E, nesse sentido, afirma que “a fidelidade ao invólucro formal do sintoma, que é o verdadeiro traço clínico pelo qual tomávamos gosto, levou-nos ao limite em que ele se reverte em efeitos de criação” (LACAN, 1966/1998g, p.70). Certamente, ocorre uma modificação significativa entre essa noção de sintoma como envoltório significativo e a formulação no *Seminário, livro 23* (1975-76), como núcleo de gozo não dialetizável, que encerra um incurável. Quando recorre à antiga forma ortográfica para sintoma, *sinthoma* grafado com th, para explicar o artista e sua criação, esse autor introduz uma torção fundamental na abordagem da arte e, em especial, do fenômeno surrealista cujos expoentes lhe eram próximos<sup>9</sup>.

Desloca-se, desse modo, de uma práxis psicanalítica de decifração para a busca do que é lacunar, para aquilo que no trabalho artístico é inacessível a qualquer simbolização. Por ocasião da Conferência na Universidade de Yale, Lacan nos esclarece que, na arte, a via pela qual podemos abordar o real não seria a da sublimação, mas, antes, a do sintoma. Tal hipótese lhe permite declarar: “explicar a arte pelo inconsciente parece-me o que há de mais suspeito, entretanto, isto é o que os analistas fazem. Explicar a arte pelo sintoma me parece mais sério<sup>10</sup>” (LACAN, 24.11.1975, p.38).

Numa perspectiva eminentemente clínica, confere-se a primazia ao gozo, ao real da Coisa, em detrimento da verdade significativa. Aquém da certeza subjetiva, o que está em evidência nesse modelo é a função de amarração, ou seja, o encontro ou a invenção de um artifício que, enquanto produção do sujeito, implica uma escritura marcada pelo gozo. E, a partir de então, define-se *sinthoma* como um *saber-fazer-ali* com o que resta dos efeitos de decomposição e homofonia da *lalíngua* sobre o corpo.

A partir do momento em que Lacan reduz o sintoma ao seu núcleo de gozo, vincula-o não a uma verdade que resiste à decifração de um sentido, mas *a priori* a “um modo em que cada um goza de seu inconsciente” (LACAN, 1974-75, p.16). Estabelece, assim, o contraponto entre o saber do sintoma e o *savoir-y-faire* do artista, localizando a

---

Teresa, Angelus Silesius, Festugière, Pierre-Joseph Proudhon, Gérard de Nerval, Jean Paulhan, Jean Cocteau, Maurice Blanchot, Roland Barthes, etc.

<sup>9</sup> Lacan era médico de Pablo Picasso, foi amigo durante a vida inteira de Salvador Dali, com quem manteve um longo diálogo teórico e, além disso, foi um dos primeiros colaboradores da Revista Surrealista *Minotaure*.

<sup>10</sup> Tradução nossa.

arte no avesso da psicanálise. Não se trata aqui do avesso no sentido do discurso do mestre, mas, antes, a substituição da interlocução com o inconsciente freudiano, feito de representações e da articulação significante, pela interlocução com o *savoir-y-faire* de Joyce. A mudança axiomática introduzida com a vinculação do *sinthoma* à escritura coloca em primeiro plano o embaraço do sujeito frente ao real e, com isso, reorienta o discurso psicanalítico para a solução *sinthomática*, próprio para cada um, para cernir o irrepresentável. Com seu fazer, Joyce “soube se tornar um artífice do sintoma, um homem de saber-fazer, um artista” (MILLER, 2005b, p.29). Assim, sua escrita é sua invenção singular que testemunha uma suplência, ou melhor, testemunha o *sinthoma* que o levanta de sua indefinição significante.

Nessa articulação, Lacan situa Joyce como exemplo paradigmático do escabelo, uma vez que, com a publicação de sua obra, leva o gozo opaco do *sinthoma* ao estatuto do laço, sem com isso sacrificar o sem sentido. O escabelo se constitui como “uma figura do eu, não como uma instância, senão como uma montagem” (MILLER, J.-A., 2012b) no sentido do “eu sou”. Essa montagem possibilita uma satisfação que se eleva do corpo através do gozo da obra e, com isso, estabelece um laço com o Outro da cultura, uma suplência por outra via que não a da repetição mortífera do traumático. Com efeito, podemos concluir que, pelas mãos do escritor James Joyce, Lacan vincula, em seu último ensino, a psicanálise à obra de arte (MILLER, J.-A., 2013c).

## **I.2. Artíficios com o vazio: o vaso, o amor cortês e as caixas de fósforos**

Entre as respostas aos impasses de uma época, a arte se mostra uma parceira inestimável com seus suportes, formas e estéticas, sempre inéditos. Ela promove a invenção de um artifício para tentar fazer borda ao irrepresentável do gozo. Assim, com seu ato, o artista dá corpo a “seu pedacinho de real”, a esse mortífero que nos habita. A Coisa, esse inarrodável, estaria na raiz da sublimação que, por sua vez, promove uma satisfação diferente do alvo. Nos deslocaremos, assim, ao *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-60/1997), no qual assistimos a elaboração lacaniana acerca do real e sua relação com o vazio absoluto de *das Ding* (A Coisa).

Nesse terreno, Lacan identifica diversos modos de posicionamento frente ao inapreensível, mas antes de tudo contrapõe o discurso da arte ao discurso religioso e da ciência. Segundo ele, a religião se caracteriza por uma experiência de evitação do vazio,

e o discurso da ciência o foracluí em prol do ideal do saber. Assim, “nem a ciência nem a religião são aptas para salvar a Coisa, nem a nos dá-la, uma vez que o círculo encantado que dela nos separa é estabelecido por nossa relação com o significante” (LACAN, 1959-60/1997, p.168). Por outro lado, a arte é definida em função de *das Ding*, por um contornar, debulhar, brincar com o vazio na intenção de capturá-lo em uma certa representação. Ela tanto vela o aterrorizante de *das Ding* quanto mantém certa extimidade com o real. Opera, portanto, na produção de um objeto que exerce a função de tratar o gozo real, o irrepresentável, ao mesmo tempo que conserva o vazio no centro da criação. Em outras palavras, uma forma singular de organização do vazio que, fundamentalmente, “eleva um objeto à dignidade da Coisa” (LACAN, 1959-60/1997, p.140-141).

O termo objeto (*die Sache*) alude às coisas que são nomeadas pela palavra, aos elementos produzidos pela ação humana pela via significante e que recobrem a *das Ding*. São considerados, portanto, como possíveis objetos do desejo. A *das Ding*, enquanto falta fundamental, é definida como o real impossível de significar, o “fora-do-significado”, nos dirá Lacan (ibid, p.71). Esse último termo surge no texto freudiano *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895/1987p) para nomear um componente do complexo perceptivo no qual se processaria a distinção entre a representação-lembrança, decorrente do investimento de desejo, e a representação-percepção, decorrente do objeto externo. Esse processo de introjeção e expulsão é análogo à constituição do ego. Freud identifica que a função de julgamento (juízo) opera a equivalência entre o estranho e o objeto externo. Inscreve-se assim, o rastro de uma primeira satisfação e a incessante busca por sua reatualização.

*Das Ding* é que – no ponto inicial, logicamente e, da mesma feita, cronologicamente, da organização do mundo do psiquismo – se apresenta, e se isola, como o termo de estranho em torno do qual gira todo o movimento da *Vorstellung*, que Freud nos mostra governado por um princípio regulador, o dito princípio do prazer [...] É em torno desse *das Ding* que roda todo esse processo adaptativo, tão particular no homem visto que o processo simbólico mostra-se aí inextricavelmente tramado (LACAN, 1959-60/1997, p.76).

Tal como Freud, Lacan define *Das Ding* como algo estranho ao campo simbólico ao mesmo tempo em que se encontra articulado ao mais íntimo (*Nebenmensch*) do sujeito. Trata-se, portanto, do estranho (*Unheimlich*), o infamiliar, ou melhor, o sinistro que nada mais é do que “efeito do encontro do sujeito com o real mudo da Coisa” (RECALCATI, 2005, p.97). Essa inacessibilidade de *das Ding*

apresenta-se conectada ao recalque original cuja fonte é o objeto externo (o inominável da mãe). O gozo, portanto, está proibido e só pode ser acessado pela via da transgressão.

Não podemos esquecer que o objeto da sublimação não é um objeto qualquer, mas ao objeto *a*, objeto que causa o desejo e que produz vazio. Lacan retoma as diretrizes freudianas sobre a objeto perdido (*das Ding*) e esclarece que, a rigor, jamais foi perdido, assim, não pode ser reencontrado se jamais o foi efetivamente. Com efeito, se esse Outro absoluto do sujeito pode ser reencontrado, o será no máximo como saudade, uma vez que temos acesso apenas a “suas coordenadas de prazer” (LACAN, 1959-60/1997, p. 69). Ponto central na economia libidinal, a Coisa é o núcleo de gozo do *parlêtre*, o real que se repete e, nessa repetição, funda o mundo da realidade. Essa repetição vai ser articulada pela pulsão.

Desse modo, podemos afirmar que a experiência com o objeto, ao ser marcada pela evocação de *das Ding*, é sempre um encontro faltoso, encontro este que possibilita o acesso a um pequeno suplemento de gozo, um “*mais-de-gozar*”. Posteriormente, Lacan irá identificar um irrepresentável da satisfação que persiste no objeto da sublimação, e passa a se referir ao objeto *a* como o “que faz cócegas por dentro em *das Ding* (idem, 1968-69/2008, p.227).

A arte faz surgir o objeto a partir do nada (*ex-nihilo*), conforme Lacan ilustra com o modelo do vaso de Heidegger. Nessa metáfora, o oleiro modela o objeto ao redor do vazio. Existe, assim, um vazio central que o jarro vem organizar, circunscrever. Com seu ato de criação em torno do furo, o artesão promove a “modelagem de um significante” (ibid, p.153). Em outras palavras, ele faz surgir o vaso sobre o vazio da anulação significante, e esse vazio que se molda no centro do objeto recupera o real da Coisa. O que o autor nos ajuda a compreender é que a obra de arte apresenta, simultaneamente, uma borda significante e um limite à representação do vazio, isto é, seu inevitável resíduo.

[...] como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como um *nihil*, como nada. E é por isso que o oleiro [...] cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo (LACAN, 1959-60/1997, p. 153).

Por outro lado, temos o amor cortês como paradigma da sublimação, no qual a criação da poesia consiste em colocar a Dama no lugar da *das Ding*. No amor, a idealização é levada ao extremo e essa quase sobreposição entre a idealização e

sublimação resulta na inibição sexual. Dessa forma, o cortês escolhe uma mulher entre todas as outras e a eleva à dignidade do Ideal. Como tal, a Dama encarna a representação do objeto inacessível e indecifrável, se apresentando “ esvaziado de toda substância real” (ibid, p.186). Apesar de todo o empenho da poética do amor em construir uma borda a esse inaccessível, a operação ilusória da fantasia falha, permanecendo como resto que não se deixa significantizar (MILLER, J.-A., 2005c).

Lacan chama atenção para a manifestação, nessa expressão artística, da anamorfose, isto é, um uso deformado da perspectiva que faculta a presentificação de um não figurável. Para ilustrar essa ideia o autor recorre a obra de Hans Holbein, *Os embaixadores* (1533), cuja composição ostenta uma série de objetos das ciências e das artes que sinalizam riqueza e status. Contudo, quando o espectador se afasta da obra e a olha de viés, um elemento inusitado, um crânio de caveira se faz perceber no plano inferior do quadro. A anamorfose da imagem, esse desconcertante efeito *trompe l'œil* desfaz tudo o que a imagem buscava sustentar e, nesse íntere, irrompe na tela de forma perturbadora a encarnação terrificante da castração, que captura o espectador.

Em outras palavras, a barreira simbólica do belo se rompe e se manifesta o indizível, irrepresentável, ou seja, o real. O que o pintor torna visível no quadro? Lacan esclarece que a obra desvela o nosso próprio nada, nadaificação que se apresenta como desejo enigmático, como algo opaco que escapa de nossa visão, ou seja, o olhar. O real, assim revelado, obriga o sujeito a se deparar com sua falta estrutural, a castração. Ou seja, o *menos phi* demarca o lugar da falta, aponta para o irreduzível à imagem especular e faz emergir o que não engana, o objeto *a*. A tela, portanto, age como armadilha para o olhar, mas essa construção será desenvolvida somente a partir do *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (LACAN, 1964/1998).

No amor cortês, o que se desvela através do *trompe-l'œil*? A sombra da anamorfose mostra o que não se pode ver, um objeto “enlouquecedor, um parceiro desumano” (ibid, p.187). De modo paradoxal, o objeto tanto fascina quanto manifesta o horror à Coisa, aqui representada pela forma cruel na qual a Dama trata o trovador e pela referência ao sexual qualificado como repugnante nas poesias. É importante salientar que o absoluto da Dama se mantém, mesmo sem que essa dimensão medusante seja totalmente absorvida, pela permanência de um adequado afastamento (RECALCATI, 2006). Convém assinalar que caso a poética da distância seja subtraída, ocorre sua dissolução. A temática do feminino será revisitada por Lacan no *Seminário*

20 (LACAN, 1972-73/1985), porém não mais na estrutura do amor cortês, mas da *não relação sexual*. Avançaremos nessa discussão no próximo capítulo.

O que possibilita que um objeto encarne *das Ding*? Nessa via, assumida pela arte, o objeto é extraído entre tantos outros do campo imaginário das elaborações da cultura. Entretanto, para que ocupe o lugar d'a Coisa ele deve apresentar algumas características, a saber: se distinguir por seu caráter absoluto, ou seja, estar fora da linguagem e suas equivalências e substituições; que o sujeito dele mantenha uma certa distância; e, por último, que retorne sempre no mesmo lugar (MILLER, J.-A., 2001b). Nessa perspectiva, a estética do belo é uma experiência simbólica de aproximação com o real, ou melhor, a arte recorre ao imaginário para organizar simbolicamente o real. Nesse caminho, a beleza preserva a relação de extimidade com o real de *das Ding* ao mesmo tempo em que, sob o véu, mantém sua dimensão abissal, sem a anular. Com efeito, o belo funciona como uma proteção, um véu simbólico ao excesso de gozo, ao horror da *das Ding*.

Não obstante, essa barreira deixa de existir no contexto da arte de vanguarda, pois se desfaz a distância essencial entre a obra e o vazio da *das Ding*. Conforme pontuado por Recalcati (2005), a arte moderna se apresenta desconectada da idealização como denúncia de seu culto realístico da coisa e seu evidente realismo psicótico. Com esse ato, o fora-do-sentido e o horror são colocados em cena e, desde então, o real não mais é abordado pela fantasia, mas pelo traumático. Ainda, segundo ele, haveria aqui um tratamento muito mais ético do que estético a esse ingovernável, ou seja, na abordagem ética do real o que está em questão é a assunção subjetiva do *kakon* da Coisa, já na estética é a circunscrição, a organização, o véu da Coisa pela via da sublimação. Assim, como ocorre na *Body Art*, a exibição do corpo do artista deformado, cortado, devastado por artifícios tecnológicos, assume o lugar de um *acting out* do horror, encarnação pura do real obsceno da Coisa.

Como vimos, a Coisa é um objeto inacessível, mas isso não impede que um objeto ordinário possa ascender a esse lugar. Para ilustrar essa perspectiva, Lacan relata sua visita ao amigo Jacques Prévert, e sua reação ao se deparar com a coleção de caixas de fósforos vazias que, por seu caráter inusitado, rompe com a lógica utilitarista e funciona como um “apólogo da revelação da Coisa para além do objeto” (LACAN, 1959-60/1997, p.144). Ele destaca que aquela era em uma época de “trabalho-pátria-

família e cinto apertado” (p.143) e na qual haviam poucos objetos para colecionar, ou mesmo para desejar.

Com efeito, as caixas de fósforos eram todas iguais e ornamentavam, de maneira extremamente graciosa, a parede de sua casa. Elas se encontravam perfeitamente unidas uma à outra por um pequeno deslocamento da gaveta interior, formando uma fita que corria ao redor da lareira, subia na parede, passava nas molduras e descia ao longo da porta. Encontramos, aqui, uma coleção de furos, cúpula de furos que se sustenta do vazio. Lacan reflete que o choque ocorre pelo caráter inusitado desse arranjo, ou seja, o rompimento com a lógica utilitarista e a extração de um sentido inédito, irrepresentável. Isso se deve, justamente, pela elevação repentina da caixa de fósforo (*die Sache*) a uma dignidade de objeto, ser uma Coisa (*das Ding*). O colecionador não apreende, de modo algum, a Coisa em si, mas a Coisa que subsiste na caixa de fósforos.

Certamente, todo objeto pode se tornar um elemento de coleção: selos antigos, tampinhas de garrafa, chaveiros, rótulos de vinho, imã de geladeira, entre outros. Contudo, mais do que uma simples experiência de reuni-los em um conjunto organizado, a coleção se define pela presença de dois fatores: objetos plurais e um desejo. A psicanálise nos esclarece que a coleção gira em torno do objeto único, objeto singular ao qual não se tem acesso e nem se gozará. Gérard Wajcman (2010) esclarece que a coleção visível de objetos desnuda o objeto que não se vê, ou seja, coloca em evidência que o objeto falta. Em contrapartida, o artista constrói o objeto que não existe, isto é, sua obra ocupa o lugar vazio do Objeto que falta. Podemos dizer, portanto, que o colecionador é aquele que busca o objeto que falta e o artista é aquele que encontra o objeto, ele o constrói ao redor do furo. Daí podemos concluir que extrair a Coisa para além do objeto é uma das formas possíveis de sublimação.

Para finalizar, vale ressaltar que a noção de *savoir-y-faire* delineada no *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (LACAN, 1959-60/1997), indica a arte como uma modalidade de bordeamento à radicalidade do vazio d’a Coisa. O inconsciente, aqui proposto, é regido pela estruturação significante e participa da defesa contra o real, não apenas pela substituição, deslocamento e metáfora, mas sobretudo pela “mentira sobre o mal” (LACAN, 1959-60/1997, p.94). Mais precisamente, foi levada ao extremo a disjunção entre verdade e gozo; entre o que é da ordem do inconsciente e do simbólico; entre o gozo, que está no mais além do princípio do prazer, e o real, que está no mais além do princípio de realidade (MILLER, 2001b). O que se coloca em destaque é o

inconsciente em sua estrutura de ficção, e como tal, a única possibilidade de se referir à Coisa, é pela via da mentira.

### **I.3. Arte e modos de gozo contemporâneos**

Nos processos contemporâneos, o real se instala em experiências inéditas de horror, de desgarramento e angústia evidenciando a não operatividade do Outro, a degradação da palavra e a mais radical precariedade subjetiva. Numa civilização regida sob a égide do objeto, podemos identificar um abalo no modo de viver junto, no “laço social que existe sob a forma de sujeitos desarticulados, dispersos, e que, ao mesmo tempo, induz cada um a um dever social e uma exigência subjetiva de invenção” (MILLER, 2011b, p.14). Compreende-se que as transformações na desordem do simbólico e o declínio dos modelos coletivos (*do todo universal*) colocam o sujeito diante da demanda de inventar *a assinatura em nome próprio*, tal como os artistas contemporâneos produzem pela via da arte.

O objeto da criação é, por definição, o irrepresentável, e nesse sentido o caminho aqui trilhado confronta-nos com a premissa de que *as novas modalidades de gozo que derivam de um ordenamento singular de nossa época encontram, na arte, sua indicação e amplificação*. Essa ideia é defendida por Benjamin Walter (2014) quando afirma que podemos deduzir como se organizam as formas de percepção de uma época a partir de suas produções artísticas. Na esteira de Freud, constatamos que a criação artística rompe a barreira do tempo e, em um movimento anacrônico, presentifica signos e a subjetividade de cada civilização. Em seu ato, “o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (FREUD, 1908[1907]/1987e, p.153), de maneira que, em sua prática, o artista se antecipa e responde às questões de sua época (LACAN, 1954-55/1987).

A noção moderna de obra, diz-nos Milner (1996), possibilita a introdução de diferenciações e descontos no múltiplo da cultura. Nessa concepção, sua unicidade se encontra centrada no sistema de nomeações que submete as produções materiais, as produções artísticas, ao regime do Um. O que está em questão, por exemplo, não são as diversas pinturas de Frida Kahlo, mas é a nomeação que as constitui em Um. Com efeito, a obra não é forçosamente *Uma* pintura, mas é, sobretudo, “uma forma que organiza a cultura” (p. 12).

Afinal, é possível abordar o objeto de arte sob vários parâmetros, práticas ou discursos, mas optamos por retomar o destino que, segundo Wajcman (2016, p.63), Lacan facultou à arte, ou seja, “aquilo a que nos dá acesso o artista é o lugar do que não pode ser visto – e resta ainda nomeá-lo” (LACAN, 1961/2003a, p.192). Assim, numa tentativa de elucidar as soluções singulares que o *parlêtre* constrói em resposta ao excesso de nossa civilização, interessa-nos discutir o *savoir-y-faire*<sup>11</sup> do artista e o que ele nos ensina sobre o entrelaçamento radical entre arte, corpo e o real impossível, ou, em termos freudianos, o traumático.

Contudo, algumas delimitações me parecem fundamentais para orientar nossa discussão. Entre elas, o que particularizaria a forma de se fazer arte na contemporaneidade – mais especificamente, o que denominamos como contemporâneo? De que modo a prática da psicanálise responde ao vazio atuante do século XXI? E, principalmente, como investigar o inconsciente hoje partindo de elementos que Freud (no século XIX) demonstrou ser possível reconstituir e de figuras conceituais que Lacan (no século XX) articula a partir do traumatismo de *lalíngua* e seu modo singular de gozo, tomado como *sinthoma*?

O termo contemporâneo não se refere apenas ao tempo cronológico, mas a algo que surge em seu interior e o transforma. Seguindo essa linha argumentativa, o filósofo Giorgio Agamben (2009) recorre às formulações de Roland Barthes (“*o contemporâneo é o intempestivo*”) e de Nietzsche (que o compreende como uma relação de desconexão e de dissociação com o seu tempo), para definir contemporâneo como “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (p.62). Perceber o escuro é perceber a fratura, a lacuna, a falta, o *non-sens* decorrente do intempestivo, ou melhor, do traumático. Assim, tanto Freud quanto Lacan mantêm o anacronismo e a distância necessária com sua época para, de modo verdadeiramente contemporâneo, interpretá-la.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira alguma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p.72).

---

<sup>11</sup> Um *saber fazer com* que aponta para uma modalidade de haver-se com o incurável.

Bem se pode dizer que, ao se aventurarem nas fronteiras do impossível, os artistas do século XX nos proporcionaram uma nova concepção dos valores das artes. Nesta, segundo Gombrich (2015, p.563), a ênfase foi colocada no ato de criar coisas, mais especificamente, no criar e em coisas, empenhando-se “mais pela originalidade do que pela mestria que admiramos nos grandes artistas do passado”. A crítica aos valores estéticos pré-estabelecidos e a procura por saídas experimentais levam à fragmentação de formas e à busca quase esquizofrênica de escapar à repetição da pura reprodução da realidade. Se até então o valor da obra de arte se sustentava no culto à contemplação, com o advento da contemporaneidade este é substituído pelo valor de exposição. E, nesse movimento, elegiam

[...] muito menos importância à utilidade mercantil de suas obras de arte que à sua inutilidade como objeto de imersão contemplativa. Procuraram atingir essa inutilidade não menos por meio de sua desvalorização radical de seu material. Seus poemas são “saladas de palavras”, contêm expressões obscenas e todos os lixos imagináveis da linguagem. [...] O que alcançaram com esses meios foi uma destruição inescrupulosa da aura de suas obras, nas quais imprimiram com os meios da reprodução os estigmas de uma reprodução (BENJAMIN, 2014, p.105-107).

Imbuídos desse critério essencial da arte nova e profundamente impressionados com os escritos de Sigmund Freud sobre o inconsciente e a fantasmática da vida onírica, um grupo de jovens artistas (1924) se autodenominaram “surrealistas” e estabelecem um movimento no qual a criação artística é concebida como uma atividade de expressão dos estados mentais ocultos no inconsciente e, por seu intermédio, um modo de trazê-los à superfície. Propõe-se, em síntese, a criação de algo mais real que a própria realidade em si (GOMBRICH, 2015).

No esforço de se tornarem ingênuos e primitivos, alguns artistas surrealistas se devotaram ao exercício da escrita e pintura automáticas, inaugurando o método *cadavre exquis* (cadáver esquisito) no qual, calculadamente, buscavam “uma linguagem imagética livre das intromissões do eu consciente” (ADORNO, 2003, p.135). Em sua teoria, os mesmos elementos da realidade estariam implicados nos sonhos e nos procedimentos do Surrealismo.

A necessidade de correr riscos atualiza-se na ideia do experimental e, nessa perspectiva, o jogo gráfico sobre o papel dobrado consistia em compor uma frase, por associação livre, que atendessem à seguinte estrutura: artigo, substantivo, adjetivo e verbo. Sujeito às regras do automatismo e do coletivo, eram utilizados para a escrita ou para o desenho apenas os traços deixados pelo antecessor e, ao final, surgia uma

imagem que testemunhava uma jubilosa criatividade e uma surpreendente relação entre as figuras. O nome *cadáver esquisito* foi retirado da primeira frase obtida nessa técnica: “O cadáver esquisito beberá o vinho novo”.

Embora as composições do Surrealismo sejam consideradas análogas aos sonhos, não podemos afirmar que seus processos sejam similares. Conforme nos esclarece Adorno (2003), ao retirarem os objetos dos seus contextos e ao aproximarem os seus conteúdos (principalmente os humanos) da configuração dos objetos, opera nas montagens surrealistas a decomposição e o rearranjo das imagens, mas não a dissolução da realidade. No mundo dos detritos dos surrealistas, os elementos são substituídos por outros que, inusitados, remetem-nos ao estranho, ou em termos freudianos, ao infamiliar.

Esse movimento de absoluta contestação de todos os valores coloca a obra de arte no cerne do escândalo e, nesse esforço de “desabamento do comércio da beleza”, atinge violentamente o espectador. Nas ruínas dessa destruição, na transformação radical que se produziu no modernismo, estabelece-se uma concepção *sintomal* da experiência visual, isto é, a experiência seria sintoma, “mais precisamente a repercussão sobre o espectador, sobre o pensamento em geral, de formas elas próprias surgidas no mundo visível como tantas desordens tendo valor de sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.212).

Ao contrário do que se possa pensar, a afinidade desses processos artísticos com a psicanálise decorre mais de uma deliberada e impossível tentativa de reproduzir as experiências e percepções infantis do que de um hipotético simbolismo inconsciente de suas montagens (ADORNO, 2003). Outro aspecto importante a ser observado é que, não obstante a psicanálise e a arte moderna coexistirem, desde o começo do século XX, o mal-estar e o mal-entendido atravessam o discurso estético e as obras modernistas que, a partir daí, parecem produzir um movimento avesso ao da representação e da sublimação freudianas. Em outras palavras, para além da barreira do Belo e do Feio, o vazio e o estranho perfuram as telas e, mais do que isso,

(...) a arte deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio, não já para o integrar, atenuar ou reconciliar com a sua existência pelo humor, que é mais repelente que todo o repulsivo, mas para, no feio, denunciar o mundo que o cria e reproduz à sua imagem (...) No pendor da arte nova pelo revulsivo e fisicamente repugnante, ao qual os apologetas do estado de coisas existente nada de mais forte sabem contrapor, a não ser que esse estado de coisas é já suficientemente feio e que, portanto, a arte deve voltar-se à simples beleza, transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte, mediante as suas formas autónomas,

denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega (ADORNO, 2013, p.81-82).

Na medida em que o modernismo rompe com o conceito agalmático do objeto de arte, seus artistas, sem qualquer pretensão de dar a ver algo inédito, agora fazem obra com um objeto comum, fabricado ou dejetado, esvaziado de sentido. O objeto *a* da arte contemporânea não coloca nada no vazio central da Coisa (BROUSSE, 2009) e, desconectado da idealização, transgride, fragmenta, abala a unidade cultural, do século XIX, tal como fazem a lata de sopa de Campbell de Andy Warhol ou o crânio cravejado de diamantes de Damien Hirsch.

Assim, no período inicial do *ready made*, Duchamp realiza uma convocação direta do espectador quando expõe um mictório e nele coloca uma assinatura qualquer (Mutt), destacando com esse ato que o valor do objeto decorre de um juízo emitido por alguém. Essa lógica pressupõe que uma vez que o objeto é retirado do seu contexto habitual e extraído de sua função utilitária, “o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude *diferente* em relação à realidade” (ARGAN, 1992, p.358). Contudo, ao produzir um novo pensamento sobre o objeto, ao alterar o olhar do espectador, a obra reintroduz o enigma do real e, à medida que o faz vacilar de sua posição de passividade e de contemplação, coloca-o em cena como sujeito barrado.

Além disso, observamos na arte contemporânea a proeminência do objeto perturbador, ou mesmo uma certa vocação para o sinistro. Miller (2011a) ressalta que a partir do surrealismo o dejetado é elevado à obra de arte, prevalecendo, desde então, a ruína, o in-forme, o pedaço, a peça avulsa, tal como nos exemplifica o jogo mencionado anteriormente, *cadáver esquisito*. Podemos dizer, portanto, que passamos da arte sublimação de Leonardo da Vinci à obra intérprete, na qual os artistas, com sua particular sensibilidade, servem-se para desvelar as desordens do mundo e os nossos ocultos modos de gozo.

Quer dizer que, doravante, a arte supera o que Lacan considerava a barreira do Belo, que preservava das pulsões desencadeadas e da grande devastação dos corpos. Para além do Belo e do Feio: o corpo em todos seus estados. [...] Mas, ultrapassada a barreira do Belo, o Ideal parte aos pedaços e todos os valores se esboroam. No final, são os véus que caem. Doravante, o objeto está nu (WAJCMAN, 2009, p.348).

Trata-se de uma experiência estética que se caracteriza pelo esforço de esvaziamento da palavra e do objeto. Na intensão de pensar a arte pela via do objeto,

Wajcman (2016) argumenta que o século XX seria o século dos objetos múltiplos, plurais, e mais do que isso, um século fundamentalmente marcado por acontecimentos irrepresentáveis, por acontecimentos que não podem ser contados, ou mesmo descritos. Desse ponto de vista, propõe que, em tempos de reprodutibilidade hiperbólica e de uma amplitude inédita de destruição, o objeto que melhor singularizaria esse século seria o objeto *ruína*. Por outro lado, a problemática do objeto estaria sujeita à dialética do singular e do plural, ou seja, enquanto a criação industrial ocorre em série, em multiplicidade, a obra de arte, por sua vez, implica um tratamento no singular, no uma a uma, isto é, na lógica do não-todo<sup>12</sup>.

Na modernidade, a arte e a clínica psicanalítica nos possibilitam entrever uma tendência à subtração da imagem que, refratária à interpretação e ao sentido, evidencia uma deflação imaginária. Pretendendo abdicar da imagem e do sentido, a arte contemporânea faz uso do real, operando, por via da obra, a presentificação da falta de objeto. Nessa direção, Wajcman (2016, p.73) nos esclarece que “o objeto *a* de Lacan é contemporâneo dessa arte do século XX, que se singulariza ao fixar o objeto como singularidade absoluta, sem duplo e sem imagem”. Além disso, ressalta que, ao inscrever o objeto *a* no discurso analítico, Lacan encontra um modo de inscrição, neste, do impensável, do irrepresentável e da ausência. E, baseado nisso, conclui que “*a* é o objeto da arte do século XX” (p. 79) e que, ao lado dela, caminha a psicanálise do século XX, ao menos a psicanálise de orientação lacaniana. Vale ressaltar que, no século XXI, ainda se mantém a prevalência do discurso capitalista, a *ascensão ao zênite social do objeto a* (LACAN, 1970/2003, p.411) e seus sucedâneos que, de alguma maneira, dão continuidade a esse paradigma, a essa maneira particular de suportar o furo produzido pela língua.

Quais as consequências para o *parlêtre* quando a ênfase se desloca da vertente imaginária do objeto? Nota-se que, em contraponto a uma sociedade rigorística disciplinar, a contemporaneidade ou a hipermodernidade, como é nomeada pelo filósofo Gilles Lipovetsky (2005), distingue-se pelo abalo dos fundamentos absolutos, pela diluição dos limites e pela pluralização dos referenciais estruturantes. Instala-se, portanto, um processo que “faz vacilar as referências do Eu e o esvazia de todo

---

<sup>12</sup> O não-todo supõe um impossível de completar, isto é, constitui-se por uma falta não passível de um complemento.

conteúdo definitivo” (p.40) ao mesmo tempo que, paradoxalmente, situa-o no cerne de todos os investimentos.

Entre tantas manifestações, podemos tomar como emblemáticas as comunidades virtuais e seu testemunho sobre a exposição da autoimagem numa dimensão até então desconhecida. Nestas, a prevalência de *selfies* e de autorretratos colocam o sujeito em evidência, numa operação que busca capturar, através do apelo ao olhar do outro, a ascensão jubilatória narcísica do estádio do espelho. A ênfase egóica, cujo engodo de reduzir a identidade ao “pensamento de uma identidade” (LACAN, 1966/1998h), anuncia o modo pelo qual o sujeito contemporâneo responde à desposseção absoluta de nossa época.

Essa importância renovada do corpo e do imaginário assinala, não a consistência do corpo sustentado por seu poder de “adoração” (LACAN, 2007b, p.64), mas a vazão da pulsão pelo corpo. Poderíamos considerar esse novo uso da imagem como uma tentativa de fazer borda ao retorno do real? A deflação imaginária estaria articulada ao desenlace entre a subjetividade e a imagem unificada do corpo que possibilita sustentar juntas as peças soltas?

No intuito de examinarmos as questões suscitadas, serviremo-nos das indicações valiosas apontadas pela arte por ser “fonte de algo que pode passar ao real e que, o tempo todo, se assim posso dizer, nós arrendamos” (LACAN, 1964/1998f, p.109). A definição do nosso objeto de tese – os autorretratos de Frida Kahlo – não ocorre de modo aleatório, mas da identificação de uma experiência estética com especificidades próprias à relação do sujeito com o objeto.

Nessa perspectiva, pretendemos privilegiar a dimensão do real, do impossível de representar, e a forma como a artista Frida Kahlo, num *savoir-y-faire* que, permanecendo no limiar entre a estética da modernidade e da pós-modernidade, articula real traumático, corpo e obra de arte e, sobretudo, o uso singular do autorretrato como uma via de construção de uma suplência de ego ao irreduzível do encontro com o real. Para tal finalidade, recorrer-se-á à análise de três dos seus inúmeros autorretratos e, quando imprescindível, cartas, anotações autobiográficas no diário e biografias.

O encontro com a arte de Frida Kahlo me impactou significativamente, levando-me a creditar que haveria muito a aprender com a originalidade de sua relação com o corpo e com a obra. Por 29 anos, ela lidou com a dor e hospitais, foram mais de 32 cirurgias (a maioria delas na coluna e na perna direita), 08 aparelhos ortopédicos e

extensos períodos de recuperação, na cama, numa dura batalha contra a progressiva degeneração física decorrente do acidente.

O ato de se vestir era encarado por ela como uma atitude estética. Sua imagem era marcada por roupas vistosas, preferencialmente trajes mexicanos nativos, com saias, anáguas, laços, tranças, fitas e joias que escondiam seu corpo mutilado e seus espartilhos ortopédicos. Em seu diário, a artista se refere a seu *eu ausente* ao escrever que seu traje *tehuana* era “o retrato ausente de uma única pessoa” (KAHLO apud. HERRERA, 2011, p.143). Temos a indicação do “estreito nó do semblante com o real” quando Lacan contrapõe o primeiro ao imaginário, posto que os semblantes não seriam pedaços de uma unidade prévia, sendo antes um imaginário sem forma, um imaginário em pedaços (MILLER, 2001, p.141).

Mergulhada na contemplação de sua própria imagem, entre o visível e o invisível, introduz-se de forma desconcertante a representação do real do corpo. Sem nunca pintar a cena do acidente, exceto por um desenho em seu diário, Kahlo repete à exaustão os reflexos do corpo feminino mutilado, compondo telas que apresentam fragmentos de corpos, fetos, aparelhos ortopédicos, órgãos. Sob a captura do olhar, essas imagens se aproximam, à sua maneira, desse impossível de representar. Entretanto, vale salientar que na tela algo resta, permanece fora de qualquer representatividade, ou em outras palavras, a verdade material do acontecimento *não cessa de não se escrever*.

Não me permitiram preencher os desejos que a maioria das pessoas considera normal, e nada me pareceu mais natural do que pintar o que não foi preenchido [...] Minhas pinturas são [...] a mais franca expressão de mim mesma, sem levar em consideração julgamentos ou preconceitos de quem quer que seja [...] Muitas vidas não seriam suficientes para pintar da forma como eu desejaria e tudo que eu gostaria (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.317).

E, nesse contexto, nos parece pertinente supor que em suas telas, a *autoimagem* não se sustenta pelo Um que o espelho reflete, denunciando, por meio delas, que o corpo falante seria, antes, o resultado da fabricação, de uma bricolagem de peças avulsas de gozo e linguagem (MILLER, J.-A., 2013c). Assim, os modos pelos quais pode servir-se da experiência estética, no delineamento de uma solução autônoma, uma suplência à vacilação do imaginário corporal relança – portanto, a interrogação sobre a função da expressão artística como modo de tratamento à clínica do real – é o que o trabalho dessa tese se propõe a fundamentar.

Voltar o olhar para a arte, este foi o convite colocado por Freud e Lacan e os caminhos por eles trilhados, que ora convergem para depois se distanciarem, provocam questões e ressonâncias para a práxis analítica contemporânea. Longe de propor aplicar a psicanálise ao sujeito-artista, ambos reconhecem que os divinos detalhes que se soltam e que se repetem na tela, mais além do sentido, encarnam o real traumático e ensinam ao psicanalista sobre as novas configurações de gozo de uma época.

A constatação de que a psicanálise se guia pelos ínfimos detalhes na busca da verdade do sujeito é de extrema relevância para nossa pesquisa, principalmente se pensarmos que, em sua etimologia, *detalhar* quer dizer “cortar em pedaços” (MILLER, 2011d, p.13). Assim, podemos assinalar que a pintura, e particularmente o autorretrato, revela-nos o deleite dos detalhes ao mesmo tempo que nos aponta, ainda que de maneira velada, para a inquietante ameaça do despedaçamento do todo. Entendemos que tal noção de fragmentação fundamenta, no próximo capítulo, nossa proposta de circunscrever o que está postulado como traumatismo inaugural e as vicissitudes do caminho que se inventa para tratá-lo.

## CAPÍTULO II – DA CONTINGÊNCIA DE UM ENCONTRO À ITERAÇÃO DO AUTORRETRATO

Um acidente, uma contingência, um momento de ruptura, de dor e de esfacelamento corporal. Um puro *tiquê* se impõe e, parafraseando o dito poético de Carlos Drummond de Andrade, no meio do caminho tinha um bonde, tinha um bonde no meio do caminho de Frida Kahlo, tinha um bonde, no meio do caminho tinha um bonde<sup>13</sup>... E, aos gritos de *La bailarina, la bailarina*<sup>14</sup>!, emerge seu corpo nu, vermelho de sangue, polvilhado de ouro em pó e a atravessado de fora a fora por um ferro. O impensável, a descontinuidade, o corte brutal e definitivo que inaugura um antes e um depois: “o ferro [corrimão] me atravessou completamente o quadril, por uma coisinha de nada dessas vou ficar um caco pro resto da vida ou morrer” (Kahlo *apud* HERRERA, 2011, p.72).

O acidente aconteceu no final da tarde de 17 de setembro de 1925, dia seguinte à comemoração do aniversário de independência mexicana da Espanha. Embora o ônibus com destino a Coyoacán estivesse praticamente lotado, Frida e Alejandro (seu namorado) encontraram assentos no fundo. Eles haviam subido em um transporte anterior, mas desistiram quando Frida percebe a perda de sua sombrinha. Pouco depois de se instalarem, na esquina da Cuahutemotzín com a 5 de Mayo, ocorre o impacto com um bonde vindo de Xochimilco. “Foi uma colisão estranha”, afirma Frida, “não foi violenta, mas sim bastante silenciosa, lenta, e que machucou todo mundo. E a mim, acima de tudo” (KAHLO *apud* HERRERA, 2011, p.70).

Gravemente ferida e a princípio desenganada pela equipe médica, ela permanece hospitalizada pelo período de um mês e, nesse ínterim, encontra-se às voltas com clorofórmio, ataduras, bisturis, agulhas, gessos, aparelhos ortopédicos, etc. Assim, uma contingência, um encontro com o real, desloca-a da posição de uma jovem de 18 anos que sonha ingressar na Universidade de Medicina para a de um corpo que se entrega para o campo da medicina. Nele, diversas lesões: fratura da terceira e quarta vértebras lombares, de uma clavícula e de várias costelas, além de três fraturas na pélvis e luxação

---

<sup>13</sup> Miller, em *O osso de uma análise* (2015), faz referência ao poema de Carlos Drummond de Andrade, *No meio do caminho tinha uma pedra*.

<sup>14</sup> Algum passageiro do ônibus, provavelmente um pintor de paredes, levava um saco de ouro em pó. Com o acidente, a embalagem se desfaz e seu conteúdo cai sobre o corpo ensanguentado de Frida Kahlo. Por causa do ouro polvilhado sobre o vermelho de seu corpo, as pessoas acharam que ela era uma dançarina.

no cotovelo esquerdo. A perna direita atrofiada, em decorrência da poliomielite, sofreu onze fraturas e os ossos do pé foram esmagados. Ainda no acidente, teve seu corpo literalmente traspassado por um corrimão que entra pelo quadril esquerdo e sai na vagina, rompendo o lábio esquerdo (ZAMORA, 1987; FUENTES, 1995; HERRERA, 2011). E, com isso, “perdi minha virgindade”, afirma Frida (HERRERA, 2011, p.70). Por último, o ombro esquerdo permaneceu para sempre deslocado. Assim, o sofrimento do corpo e, além disso, a ruptura da imagem corporal, deixam entrever a carne, introduzindo a dimensão do corte, da descontinuidade.

[...] acabamos entrando no ônibus que me destruiu. [...] É mentira que a pessoa tem consciência da batida, é mentira que a pessoa chora. Em mim não houve lágrimas. A colisão nos [Frida e o namorado] jogou para a frente e *um corrimão de ferro me varou do mesmo jeito que uma espada rasga a carne do touro*<sup>15</sup>. Um homem me viu tendo uma tremenda hemorragia. Ele me carregou e me deitou em cima de uma mesa de bilhar até que a Cruz Vermelha chegasse (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.68).

Um acidente é, por definição, um acontecimento imprevisto que envolve, impreterivelmente, um elemento de contingência e um afeto de surpresa (MILLER, J.-A., 2013a). O acaso remete ao incalculável, ao que perfura, ao que esburaca e produz uma escritura contingente. Sem a ocorrência desse acidente, sem sua desistência do primeiro ônibus, ou mesmo uma alteração qualquer no tempo investido na tentativa infrutífera de comprar outra sombrinha, não haveria uma vida marcada pela determinação de uma escrita contingente.

## II.1. O furo e suas ressonâncias

A partir da lógica modal de Aristóteles, Lacan articula as categorias do impossível, do possível, do necessário e do contingente e, desde então, a contingência é compreendida como um acontecimento que produz uma ruptura da estrutura significante como articulação formal e, eventualmente, em função das ressonâncias para o *parlêtre*, produz trauma. Essencialmente, o trauma advém dos efeitos engendrados no corpo pela linguagem.

Aqui, Lacan resgata a elaboração da *Conferência 32 - Angústia e vida pulsional* em que Freud atribui o traumático ao que nomeia de traço de afeto (*Affektspur*), ou seja, é a intensidade da excitação no corpo que “transforma uma impressão em momento

---

<sup>15</sup> Grifo nosso.

traumático” (FREUD, 1933[1932]/1987s, p.118) e essa incorporação “por via hereditária”, é fator desencadeante da angústia. Freud discorda de que o processo de nascimento seria o protótipo da angústia (teoria defendida por Rank) por reconhecer em cada fase do desenvolvimento a presença de uma determinada angústia. Também nesse texto, ele sublinha que os acontecimentos que produzem marcas de afetação não podem ser regulados pelo princípio do prazer e, com isso, inscrevem uma outra satisfação, o campo de gozo.

Entretanto, quando a marca de uma contingência se faz sintoma? A inserção do acontecimento traumático no corpo é algo que já estava presente no texto freudiano e é retomada por Lacan em seu último ensino: “deixemos o sintoma no que ele é: um evento corporal” (LACAN, 1976/2003, p.565). Tal hipótese é possível quando revisa sua definição de sintoma, configurando-o não mais como sintoma do Outro que supõe uma identificação, mas antes como uma emergência de gozo que afeta o corpo.

Isso quer dizer que o traumático é o encontro com o inassimilável, o encontro com um excesso que não se deixa capturar pelas representações e que se inscreve como furo no corpo – ou seja, o afeta. Dessa forma, na impossibilidade de tecer um ordenamento simbólico com a trama do acaso que nomeamos destino, esse furo inscreve-se como ferida no corpo e deixa marcas indeléveis de uma experiência que retorna na repetição. Trata-se de um *acontecimento de corpo*, termo introduzido por Lacan em seu último ensino para nomear o que ali, engendrado pelo impacto do significante no corpo, escreve-se de modo único, não no corpo especular, mas tão somente naquele com consistência de gozo.

Nessa perspectiva, o acontecimento de corpo engendrado pelas relações entre significante e corpo pode ser considerado de duas maneiras: de um lado, a *significantização*, vertente na qual o corpo oferece a matéria ou seu funcionamento ao significante. A ênfase está no caráter lógico do significante e implica o movimento de elevação, isto é, uma certa anulação da coisa inicial e a elevação de um significante particular à ordem simbólica. A significação tem um efeito de negativização a partir do qual a necessidade do corpo se articula ao significante, se inserindo como demanda.

Quem não conhece o ponto crítico pelo qual datamos, no homem, no ser falante? – a sepultura, ou seja, o lugar onde se afirma de uma espécie que, ao contrário de qualquer outra, o cadáver preserva o que dava ao vivente o caráter: corpo. Permanece como *corpsi*, não se transforma em carniça, o corpo que era habitado pela fala, que a linguagem *corpsificava* (LACAN, 1970/2003, p.407).

Em *Radiofonia*, Lacan (1970/2003) toma como ponto de partida a ideia da sepultura como um lugar que traz a marca do surgimento do humano na história para, então, fazer a distinção entre o corpo como *carne* e o corpo como *corpsificação*. O que confere ao ser vivo seu caráter de corpo é análogo ao que se apresenta na sepultura, isto é, esteja vivo ou morto, a carne se cadaveriza ao ser habitada pela linguagem. Assim, a sepultura é o lugar em que o cadáver se eterniza, lugar em que se inscreve o vazio dos corpos. O cadáver (*corpse*) traz a marca da incorporação da estrutura da linguagem e a essa negatização da carne pelo significante, Lacan nomeia de *corpsificação*. Contudo, a *incorporação* da estrutura significante demarca a falta-a-ser. Em outras palavras, o corpo do *parlêtre* se constitui pela incorporação do corpo simbólico, no caso, o incorpóreo se faz marca na incorporação do corpo simbólico. O que se incorpora, então, é a essência do corpo ausente, o real impossível que *ex-siste*.

Para melhor explicitar, Lacan alude à metáfora poética das nuvens e das águas para propor que “somente das [carnes] que são marcadas pelo signo que as negativiza elevam-se, por se separarem do corpo, as nuvens, águas superiores, de seu gozo, carregadas de raios para redistribuir corpo e carne” (ibid, p.407). Uma vez confrontado com essa imagem, reconhece que na operação significante o que mortifica a carne, também vivifica o corpo. Desde então, o corpo se configura como uma superfície de inscrição, não de sentido, mas de gozo. Destaca-se, assim, o significante como incorporal, como um saber incorporal que permite a lógica de existir.

O trauma surge dos efeitos de linguagem e repete. Esse escrito primário, o gozo do Um, isto é, o gozo do corpo próprio, produz repercussões em termos de falta, abrindo caminho para a invenção da cadeia significante a partir do qual contamos de acordo com a série. Conforme nos diz Miller (2011-2012/[S.d.]), a formulação de ordem simbólica, em seu caráter matemático e formal, implica um sujeito que se veicula na sequência de números como zero. Uma vez introduzido no mundo, o Um do gozo retorna sempre no mesmo lugar e isto é, fundamentalmente, o que se define como real.

Lacan retoma, em *Lituraterra* (1971/2003), a belíssima imagem, as nuvens e as águas, dando sutileza ao que ecoa na superfície das planícies da Sibéria. Se tomamos essa ilustração como correlato ao corpo traumatizado, podemos inferir que o ferro que transpassa Frida de fora a fora tem função de corte, de ruptura e, como tal, institui um antes e um depois. Também pelo sentido, se defende da morte e, nesse esforço de construir uma representação a esse furo, ela o significantiza, o troca pela espada. Faz

metáfora quando afirma que o corrimão de ferro seria *uma espada que rasga a carne* de um *touro*. Responde ao real desnudo, com uma porção de sentido.

E, por outro lado, a *corporização*, movimento inverso que envolve a incorporação de um significante (o ferro) na dimensão do corpo e, com isso, na perda da capacidade de significação em prol de um efeito de gozo (LECOEUR, 2009; MILLER, J.-A., 2004a). Nessa orientação, a repetição é dotada de um conteúdo de gozo, pois existe um elemento significante cujo efeito é de afecção, e isto quer dizer que o significante torna-se corpo, fragmenta o gozo, se corporiza como afecção, como gozo.

Um reordenamento fundamental se instaura quando Lacan (1972-73/1985), no *Seminário, livro 20*, propõe que o significante encarnado no corpo é uma escrita que serve ao gozo. Introduce, assim, a irredutibilidade em que se constituem as relações entre a escrita e sua leitura, entre sentido e fora-de-sentido. O que se escreve no corpo são marcas dissociadas de sentido, ressonâncias do impacto entre corpo e linguagem e, esse “efeito corporal do significante” é concebido como corporização (MILLER, 2004<sup>a</sup>, p.66). Como vimos, o Um da marca não vem do corpo, mas da linguagem e, sua repetição, celebra uma irrupção de gozo inesquecível. Assim, Lacan se reporta à Chomsky e sua tese da linguagem como um órgão, para propor:

Com efeito, para mim, a menos que se admita essa verdade de princípio – que a linguagem está ligada a alguma coisa que no real faz furo –, não é simplesmente difícil, mas impossível considerar seu manejo [a linguagem retornar sobre ela mesma como órgão]. O método de observação não poderia partir da linguagem sem que esta aparecesse fazendo furo no que pode ser situado como real. É por essa função de furo que a linguagem opera seu domínio sobre o real (LACAN, 1975-76/2007, p.31).

O que pressupõe a afirmação de que o corpo carrega a marca do Um? Que o gozo do Um não é algo que a palavra possa operar, é antes uma escritura selvagem de gozo que não se cifra, permanecendo fora do saber. Desse modo, o  $S_1$  totalmente só apenas estaria referido ao  $S_2$  (à cadeia significante) como suposição, isto é, como uma elocubração de saber. O termo iteração é utilizado por Miller (2011-2012/[S.d.]) para aludir à pura repetição, ou seja, à iteração do Um do gozo.

Uma nova perspectiva topológica se descortina a partir da noção de trauma como *troumatisme* (traumatismo, trauma), ou melhor, quando tomamos a linguagem como o verdadeiro núcleo do trauma. Essa abordagem permite situar *trou* (furo) e *vide* (vazio) como efeitos do significante, marca contingente do impacto originário do encontro entre o corpo e a linguagem. Lacan enfatiza, sobretudo, que a partir desse acontecimento de corpo se pratica um *truc* (treco, troço inventado), uma invenção para

promover o enodamento dos *trois* (três) registros, real, simbólico e imaginário, em torno do furo. Observamos, no *Seminário, o sinthoma*, que a escrita de três consistências, R, S, I, permite a Lacan (1975-76/2007) articular o *parlêtre* e a linguagem a partir do furo.

O espantoso é que a forma [do corpo] só libera o saco, ou se vocês quiserem, a bolha, pois é alguma coisa que incha. [...] pela ex-sistência e pela consistência que o corpo tem, de ser pote. É preciso apreender essa ex-sistência e esta consistência como reais, posto que apreendê-las é o real” (LACAN, 1975-76/2007, p.19).

Essa composição se apoia na aliança entre o corpo como conjunto vazio, isto é, o corpo sem órgãos, o corpo saco de pele, e a consistência das cordas da linguagem que o atravessam de fora a fora como furo. É necessário recorrer a teoria dos nós para propor que a função do furo repousa “sobre a equivalência de uma reta infinita com um círculo” (MILLER, 2007, p.32). A ideia do real apresentado sob a forma de “uma reta infinita” (LACAN, 1974/2011, p.26) pretendia afastar o imaginário do saco que se fecha. Ou seja, uma reta pode atravessar ao infinito, mas se nos movermos ao longo do furo, temos ao fundo deste um saco, e não um furo.

O saco estaria em continuidade com a superfície, sustentando assim, uma definição euclidiana de furo que, segundo Vieira (1999), tem como premissa a existência de uma superfície corporal na qual o furo produziria uma ruptura, um vazio na continuidade da superfície. Contudo, o furo não é definido pela superfície, é ele que a define. Constrói-se, assim, uma topologia que não se orienta em superfícies ou figuras de evidente continuidade dentro/fora, mas em bordas. Sem dúvida, o corpo não existe por si mesmo, senão pelos furos e pelo gozo que nele se localizam. Cabe dizer ainda que a lógica do saco e da corda em Lacan é “uma lógica articulada entre, de um lado, esse saco, que poderia se encontrar completamente tapado pelo real, e do outro a corda, que permite atravessar e construir essas bordas e esses orifícios” (LAURENT, 2006b, p.156).

Que implicações clínicas decorrem dessa formulação? Nos obriga a admitir que o *parlêtre* não constrói sua identificação a partir do seu envelope corporal, do narcisismo da imagem, sendo necessário para isso “se virar, na constituição sintomática de circuitos pulsionais, com a deriva pulsional” (ibid). A partir de um acontecimento de corpo, como um traço inscrito, se desenvolve uma semântica de sintomas. Certamente, não é possível desconsiderar o sintoma que cifra o sentido, mas o que orienta a prática clínica atual é o sintoma que confirma a repetição do Um do gozo. Trata-se de Um gozo

cuja satisfação é sustentada pela repetição que escrevemos como iteração, isto é, a iteração de uma escritura de gozo.

Lacan diria que a iteração desse UM comemora uma irrupção de gozo inesquecível. O sujeito, por isso, encontra-se ligado a um ciclo de repetições. Hoje, chamamos isso de adição, para falar dessa repetição de gozo, mas isso não ensina nada, não é uma experiência que se adiciona, que faz saber. [...] Essa repetição de gozo se faz fora do sentido (MILLER, [S.d.], aula de 23 de março de 2011).

Ao aproximar a repetição do sintoma à iteração que se repete no real, Lacan (1972/2003) recorre ao neologismo *fixion* (fixação/ficção). Aborda, assim, a incorporação de um gozo impossível, a amarração (fixação) de significantes contingentes em torno do furo e a inscrição, que daí decorre, de um núcleo ao redor do qual se tramam ficções que repetem a iteração do Um do gozo. O sintoma se apresenta como uma fixação de gozo, efeito traumático do transtorno que *lalíngua* engendra na economia corporal. Esse sintoma permanece como “um evento corporal” (LACAN, 1976/2003, p.565).

Neste ponto, destacamos a fala de Frida (1995, p.133): “Anos. Esperar com a angústia guardada, a coluna partida, e o imenso olhar, sem caminhar, pelo vasto caminho... movendo minha vida enclausurada em aço [espada<sup>16</sup>]”. A artista foi perfurada, atravessada de fora a fora por um ferro/*espada*, o que não deixa de nos remeter ao furo e sua iteração. Estaria capturada na repetição de um significante separado de toda significação? Situada entre as insondáveis bordas da vida e da morte, o que ela testemunha com sua arte? O que *não cessa de não se pintar*?

Picasso dizia que a pintura resiste e resiste a tal ponto que o artista pinta um único quadro, isto é, ele segue pintando na tentativa de encontrar uma maneira de minimamente colocá-la na forma de um quadro (FREDA, 2014). O trauma permanece em suspensão e, assim, com seu fazer artesanal o artista procura sem jamais encontrar. Ele está preso numa pura repetição, na repetição de nada, do inédito, do não dito até então, ou melhor, permanece como iteração de gozo (MILLER, 2011b).

Acaso não haveria na série de autorretratos de Frida Kahlo a insistente iteração do que não encontra representação no inconsciente, ou seja, a evidência de uma corporização? Decomposto o imaginário, seu corpo se converte em objeto de uma

---

<sup>16</sup> “Años. Esperar con la angustia guardada, la columna rota, y la imensa mirada, sin andar, en el vasto sendero ... moviendo mi vida cercada de acero”. O termo *acero* pode ser traduzido como: aço; arma blanca, especialmente a espada; corte das armas brancas (D’ALBUQUERQUE, [S.d.]).

radical operação de invenção pela via da pintura. A *artista-escriba* inscreve na tela detritos, fragmentos, restos sintomáticos, marcas contingentes que escapam ao sentido e que, em alguma medida, apontam para o Um sozinho da existência. Com tinta e pincel, ela faz como “o singular da mão [que] esmaga o universal” (LACAN, 1971/2009, p.112). Nos parece pertinente inferir que sua arte dá lugar ao vivo de um corpo que fala e, com isso, goza em direção à vida. Com tal feito, sua obra parece manter o corpo vivo para ainda gozar, ainda mais...

De que modo abordar o real da contingência nos obriga a rever o saber psicanalítico? Para a psicanálise, a contingência encontra-se articulada à repetição e, conforme nos esclarece Lacan, a *Tiquê* seria a modalidade de repetição na qual algo se produz “como por acaso” (1964/1998, p.56). Ou seja, o encontro inesperado com o real do trauma inscreve-se como necessário, isto é, *não cessa de se inscrever*, não cessa de se fazer representar, tornando-se esse tropeção que reencontramos a todo instante.

Ora, não havendo nenhuma lei determinista que o ordene, o acaso escreve o encontro da artista Kahlo com o vermelho irreduzível – nos três abortos, nas 32 cirurgias e na amputação da perna direita (em 1953) – que mantém em suspensão toda e qualquer interpretação, ao mesmo tempo em que aponta para o irreduzível da morte e do real. Reconhecemos que é por seu estatuto de impensável que a morte é “o fundamento do real” (LACAN, 1975-76/2007, p.121). Mas, o que significa exatamente esse *não cessa de se inscrever*? O encontro contingente do trauma se inscreve como gozo e, desse modo, este se itera.

A contingência, segundo Miller (2000), seria um acontecimento que advém tendo como fundo o impossível, ou seja, um acontecimento que não poderia se produzir e que, ao ocorrer, surge na modalidade de surpresa. A esse momento de surpresa, intrínseco ao acontecimento, se confere valor de real e, dessa maneira, se inaugura a repetição. Entre as sucessivas elaborações sobre a noção de impossível, destaco, no *Seminário, livro 10*, a aproximação que Lacan estabelece entre a lógica de Aristóteles e a do Pequeno Hans para afirmar que a lógica fálica tem a função fundamentalmente precária “de condenar o Real a tropeçar eternamente no impossível” (LACAN, 1962-63/2005a, p.90) e insiste que não haveria outro modo de apreendê-lo que não fosse “avançando de tropeço em tropeço”.

No *Seminário, livro 11*, Lacan (1964/1998) retoma com prudência esse conceito, e o articula ao impossível da satisfação da pulsão. Sem opô-lo ao possível, o define

como obstáculo ao princípio do prazer e postula que “o *real é o impossível*” (ibid, p.159). Em um momento posterior do seu ensino, a partir da constatação de que o real faz furo na relação sexual do *parlêtre*, a categoria do impossível se articula à relação sexual. É nesse ponto que enuncia o axioma “não há relação sexual” (LACAN, 1972-73/1985, p.127). Ele recorre à formulação “*a relação sexual não para de não se escrever*” (ibid.) para dizer sobre o encontro impossível entre os sexos, isto é, sobre a impossibilidade de inscrever sua complementariedade. Contudo, se não há uma fórmula que possa escrever a relação sexual, Lacan situa na contingência (*o que cessa de não se escrever*) “o que submete a relação sexual a ser, para o *parlêtre*, apenas o regime do encontro” (ibid, p.127).

Procurando compreender o que possibilitaria a transmissão do real na clínica psicanalítica, na *Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos escritos*, Lacan se interroga: “Como não considerar que a contingência seja o lugar por onde se demonstra a impossibilidade?” (1973/2003, p.556) para, então, afirmar que o real não tem melhor fundamento do que aquele que se transmite pela escapada do sentido a que corresponde todo discurso. Com efeito, sua resposta sintomática a esta questão é inventar, para além da linguagem, a escritura dos nós para escrever o real. O real *existe*, existe fora, sendo necessário adicionar um quarto nó, o *sinthoma*, que o manteria enlaçado borromeamente com o simbólico e o imaginário e, desse modo, conferindo uma crença que se tem um corpo. Na realidade não se o tem, ele lhe cai fora o tempo todo e, conforme nos esclarece Lacan (1975-76/2007), sua única consistência é mental.

Ensinado pelas mãos de Joyce, Lacan (1975-76/2007) demonstra no lapso do nó a dissolução da relação do escritor com o corpo próprio. É na falha da função simbólica que Joyce inscreve sua arte, restaurando o lapso do nó pelo entrelaçamento da escrita. Um artifício sinthomático que teria a função de tratar o impossível do real, ou mesmo, a pulsão de morte que, a partir do *Seminário, livro 23*, tem valor de real, “na medida em que ele só pode ser pensado como impossível” (ibid, p.121). Com efeito, com seu *sinthoma*, Joyce inventa uma suplência à falta de sustentação fálica, encontrando um modo de solidificar um corpo ameaçado de liquefação. Sua hipótese é que a escrita é o *sinthoma* de Joyce e que, segundo nos esclarece Miller, ele “soube convertê-lo em produto de sua arte. Ele acolheu seu sintoma para fazer uso dele” (MILLER, 2013b, p.38). O que Lacan propõe, de modo precioso para nossa tese, é que a contingência do encontro com o real se inscreve na arte.

É nesse ponto que inserimos a questão que orienta essa pesquisa de doutorado: *analisar a incidência do evento trauma-acontecimento na obra de arte e verificar, a partir do último ensino de Lacan, sua função como suplência*. Para tal intento, objetivamos identificar na arte da pintora contemporânea Frida Kahlo um possível *savoir-y-faire* com o traumático. E, especificamente, elucidar o uso singular do autorretrato como uma via de construção de uma suplência ao irreduzível do encontro com o real e, desse modo, produzindo por meio da obra, um artifício que possibilitaria reinventar sua consistência corporal e franquear sua existência.

E, nessa direção, Frida Kahlo relata três preocupações que a teriam impelido a criar sua arte: “sua nítida lembrança do próprio sangue vertido no acidente sofrido na infância; seus pensamentos sobre o parto-nascimento, a morte e ‘os fios condutores’ da vida; e seu desejo de ser mãe” (HERRERA, 2011, p. 386). Confrontada com esses restos do real, ela busca na arte a escritura do corpo. Assim, em sua paleta de cores, os tons e matizes da desconstrução corpórea testemunham a ruptura com a lógica de um corpo unificado e, sobretudo, a sua intimidade com o *não todo*, com a fragmentação, ou seja, com o despedaçamento do todo, com a peça avulsa, com a peça sem função, com a peça decaída e depreciada (MILLER, J.-A., 2013c).

A que me refiro como *peça avulsa*? Tomo essa indicação de Miller (2013c), no Curso *Piezas Sueltas*, quando articula a ideia de peça avulsa à formulação lacaniana sobre o objeto *a*. O critério para que seja definida como tal é ser uma peça que, ao ser destacada, remete a um todo que ela não é. Uma vez avulsa ela não serve para nada, pois só encontra função no todo. Trata-se de uma peça sem sentido de uso, um fora do sentido, o que a torna enigmática. Ora, um sem sentido se presta a outros usos e, entre as múltiplas possibilidades, pode-se dela gozar, afinal se goza com o que “não serve para nada”, nos dirá Lacan (1972-73/1985, p.11). O essencial, aqui, é destacar que a peça que se separa não tem outra função senão a de disfuncionar.

Artista de sua intimidade, ela recorre ao pincel da angústia para tornar visível seu mundo interior, ao mesmo tempo que nos encanta e nos captura em sua dor e sua solidão (ZAMORA, 1987). Com efeito, seus autorretratos conferem uma textura ao íntimo/êntimo, expondo de uma maneira muito radical a obscura intimidade que deveria ser opaca. Trata-se de uma exterioridade íntima que Lacan (1959-60/1997) nomeia de

extimidade<sup>17</sup> e que, nas telas, comparece conjugando o íntimo insondável com a exterioridade radical<sup>18</sup> (1968-69/2008) e, desse modo, indicando “uma fratura constitutiva da intimidade” (MILLER, 2011b, p.17).

É interessante destacarmos que, numa vertente contrária à formulação de O *Seminário, livro 7: A Ética da Psicanálise* (LACAN, 1959-60/1997), a imagem que é pintada e reinventada rompe com qualquer relação de representação, dando a ver algo que abala, provoca e perturba o espectador. O que equivale a afirmar que o sentido desliza e faz retornar, na tela, o impacto traumático. Seu inquietante *savoir-y-faire*<sup>19</sup> nos apresenta o corpo extraído de sua significação habitual, corpo transmutado em sua forma e materialidade e que, mais do que nos seduzir, nos afeta em nossa corporalidade, em nosso saber inconsciente (ACCARINI, 2011). E, nesses termos, enquanto objeto de arte, podemos afirmar que sua arte toca o real.

## II.2. A ficção e seus enganches

No intuito de delinear algumas articulações que nos possibilitem tomar o *sinthoma* como operador do real, tomaremos como ponto de partida a afirmação de que *os artistas ensinam ao psicanalista*. Lacan, ao longo de seu ensino, presta homenagens aos escritores Marguerite Duras (1965) e Lewis Carroll (1966) por reconhecer em ambos uma prática da letra que, mesmo articulada a um *não-saber*, é reveladora de um *uso do inconsciente*. Na criação literária de Lewis Carroll, ele localiza um ponto de *não-senso* a partir do qual surge um objeto deslumbrante: sua obra. Entretanto, se interroga sobre o porquê dela nos atingir a todos com tal magnitude e conclui: “o segredo, o qual diz respeito à rede mais pura de nossa condição de ser: o simbólico, o imaginário e o real. Os três registros [...] ei-los operando no estado puro suas relações mais simples” (LACAN, 1966/2004, p.8). Ao estabelecer uma aproximação entre esses dois artistas, Lacan propõe que a verdadeira natureza da sublimação na obra de arte seria a “recuperação de um certo objeto” (1966/2004, p.10), via a escritura.

---

<sup>17</sup> O neologismo *êxtimidade* (*extimité*) se apresenta como o correlato lacaniano do conceito freudiano de estranho/familiar (*Unheimlich*). Nessa topologia proposta por Lacan, o que é mais estranho é ao mesmo tempo o mais familiar e vice-versa.

<sup>18</sup> Lacan, no *Seminário, livro 16* (1959-60/1997, p.241), se refere ao objeto *a* como *êxtimo*.

<sup>19</sup> Um *saber fazer com* que aponta para a invenção, o singular do ato.

Desta perspectiva, o que podemos aprender com a artista Frida Kahlo? Como sua arte pode ressoar no saber psicanalítico? Quando Lacan aborda a obra de Joyce, retoma alguns pontos da vida numa dimensão diferente de uma biografia. Ou seja, mesmo que a dimensão biográfica apresente certa relevância na obra do artista contemporâneo, o que se articula em seu âmago é a desmaterialização de seu ser. Assim, advertidos de que não se trata de fazer análise do artista a partir do objeto de arte (cf. capítulo anterior), nos parece inevitável retomarmos alguns momentos da biografia de Frida Kahlo e verificar como se articula a escrita da novela familiar com a do encontro contingencial (“destino”).

Em sua trajetória carregada de contingências, pinceladas, cortes, quadros, cirurgias, semblantes e arte contemporânea, não podemos desconsiderar as circunstâncias que, para além do sentido ou de mortificação do corpo, se escrevem como causa e estabelecem laços para pensar a época. Assim, num contexto impregnado de decretos de necessidades e urgências, em meio à efervescência política do México, nasce em 06 de julho de 1907, na cidade de Coyoacán, Magdalena Carmem Frieda Kahlo y Calderón, terceira<sup>20</sup> de quatro filhas de Guilherme Kahlo e Matilde Calderón y Gonzalez. O único filho do casal nasceu imediatamente antes de Frida, mas falece alguns dias após o seu nascimento em decorrência de uma pneumonia (ZAMORA, 1987). Os dois primeiros nomes lhe possibilitaram ser batizada com um nome cristão e o terceiro, Frieda, significava *paz* em alemão. Com a ascensão do nazismo, ela modifica a grafia de seu nome para Frida e, numa invenção biográfica, altera a data de seu nascimento para 07 de julho de 1910, ano da eclosão da revolução mexicana.

Esse movimento de forjar uma data de nascimento e fatos de sua vida parecem apontar para uma busca por reinventar, além de seu corpo, também sua biografia. Lacan nos convida a considerar que A Mulher não existe e que, ao buscar identificar-se a esse significante (*mulher*), o que esses sujeitos encontram é ausência e não sua existência. Assim, eles que têm uma relação essencial com o nada, permanecem presos entre “uma pura ausência e uma pura sensibilidade” (LACAN, 1960/1998, p.742).

Wilhelm (Guilherme) nasceu em 1872 na cidade de Baden-Baden, Alemanha. Filho de Jakob Heinrich Kahlo, joalheiro e ourives que também comercializava material fotográfico, e Henriette Kaufmann Kahlo, judeus húngaros de Arad, região que hoje faz

---

<sup>20</sup> Quinta filha se contarmos as duas meias-irmãs do primeiro casamento de Guilherme Kahlo.

parte da Romênia e que imigraram para a Alemanha. Quando fazia faculdade em Nuremberg, por volta de 1890, sua promissora carreira universitária é interrompida em decorrência de ataques epiléticos que passara a sofrer em consequência de uma queda do cavalo. Nessa mesma época, sua mãe faleceu e o novo casamento de seu pai contribuiu para sua decisão de, aos dezenove anos de idade, embarcar para o México. Ele jamais retornou à sua terra natal.

Com poucos anos de permanência, Wilhelm solicita a cidadania mexicana e assume Guilherme como seu nome de batismo. Ele foi descrito por Herrera (2011) como um homem de poucas palavras, cujos silêncios reverberavam significativamente; além disso, era sarcástico e mantinha sempre uma aura de amargura. Suas únicas paixões eram o xadrez, a música de Beethoven e a cultura alemã em geral. Sem jamais perder o forte sotaque alemão, ele ansiava por ser mexicano, apesar de sempre se sentir deslocado no país.

Em 1894 casa-se com María Cardeña que, quatro anos depois, morre no parto de sua segunda filha. Com o seu falecimento, desposa Matilde Calderón que o estimula a seguir a mesma profissão do sogro, a de fotógrafo. A própria Frida relata que “na noite em que sua mulher morreu, meu pai chamou minha avó Isabel, que chegou trazendo minha mãe. Minha mãe e meu pai trabalhavam juntos [na joalheria La Perla]. Ele se apaixonou perdidamente por ela, e depois os dois acabaram se casando” (KAHLO *apud* HERRERA, 2011, p.20). Com isso, as filhas do primeiro casamento são enviadas para um convento no intuito de ali serem educadas.

Acrescentamos que não há evidências de que Guilherme tenha adquirido com o pai de Matilde os conhecimentos técnicos para dedicar-se profissionalmente à fotografia. Esse pensamento não se sustenta, principalmente após a descoberta de um autorretrato, datado de 4 de março de 1897, em que está ao lado de uma câmara equipada com um retardador. Nesse período, ele ainda estava casado com a primeira esposa que viria a falecer em outubro desse mesmo ano.

Fotógrafo de primeira linha, Guillermo Kahlo retratava com precisão e elegância a arquitetura colonial mexicana. Ele trabalhava apenas sob encomenda e se especializou em edifícios, interiores de residências, fábricas e maquinarias. Posteriormente, tornou-se o primeiro fotógrafo oficial do Patrimônio Cultural Mexicano, do então presidente Porfirio Díaz o incumbiu de preparar um livro de

fotografias para a celebração do Centenário da Independência. Em seu diário, Frida descreve o pai de modo carinhoso:

Minha infância foi maravilhosa porque embora meu pai fosse doente (tinha vertigens a cada mês e meio) era um exemplo notável de ternura e de trabalho (fotógrafo e também pintor) e sobretudo de compreensão para com os meus problemas, que desde os meus quatro anos já eram de natureza social (KAHLO, 1995, p.153).

Sua mãe, Matilde, era a mais velha de 12 irmãos e descendia de *mestizos*, o povo nativo do México. Nascida em Oaxaca, era filha de Isabel González y González que foi criada num convento e cujo pai era um general espanhol, e Antonio Calderón, fotógrafo profissional de ascendência indígena, nascido em Morela, no estado de Michoacán. Ela era uma mulher excepcionalmente bonita e se casa com Guillermo Kahlo aos 24 anos, numa idade avançada para os padrões da época. Era provável que estivesse mais suscetível a esse casamento pelo seu anterior envolvimento com um jovem alemão que havia, infelizmente, terminado de forma trágica.

Frida tinha 11 anos quando sua mãe lhe mostra as cartas de seu primeiro namorado, Ludwig Bauer, que se suicidara na sua presença. E, mais do que isso, lhe admite que esse homem ainda permanecia presente em suas lembranças. Nesse diálogo, Frida deduz que ela não nutria um amor genuíno por seu pai, e em outro momento de sua vida associa esse fato com a aparência dessexualizada da Senhora Kahlo, seu mal humor cotidiano, para então defini-la como uma “histérica por insatisfação” (ZAMORA, 1987, p.21). Envolvida com as questões do lar, Matilde Kahlo buscou ensinar às filhas a virtude, as habilidades domésticas e o decoro que eram próprios à educação mexicana tradicional, mas, apesar de seu empenho, Frida e Cristina se opõem à sua religiosidade.

Numa relação marcada por sentimentos ambíguos, a pintora descreve a mãe como uma pessoa bondosa, inteligente e que, apesar de analfabeta, tinha a capacidade de compensar a ausência de educação formal com a devoção religiosa, mas também se refere a ela como uma pessoa cruel (por ter afogado uma ninhada de ratos), calculista e fanática (HERRERA, 2011). Foram inúmeras as batalhas de Frida com a mulher que ela chamava de *mi jefe* (minha chefe) mas, por ocasião de sua morte, as lágrimas descem compulsivamente sem que conseguisse interromper o choro.

Esgotada pelas sucessivas gestações, sua mãe mergulha na depressão quando nasce Cristina. Frida não tinha um ano de vida quando passa a ser cuidada e amamentada por uma ama indígena. A ama torna-se um símbolo de sua herança

mestiça, algo crucial, que lhe proporcionava grande orgulho. De fato, ela era profundamente mestiça em seu rosto, suas cores, seus trajes e seus quadros. Com o desencadeamento da Revolução, então com três anos, sua família passa por dificuldades econômicas, dificuldades estas que, em alguma medida, comprometem a saúde de sua mãe, que começa a sofrer “desmaios” e “ataques” semelhantes aos do marido. Nessa época, ela e sua irmã mais nova, Cristina, são entregues aos cuidados das irmãs mais velhas, Matilde e Adriana. Alguns detalhes de sua infância são narrados à crítica de arte Raquel Tibol, quando a artista comenta o quadro, *A minha ama e eu*, de 1937.

A minha mãe não me podia dar de mamar porque a minha irmã Cristina tinha nascido apenas onze meses depois de mim. Fui amamentada por uma ama, cujos seios eram lavados imediatamente antes de eu mamar. Num dos meus quadros apareço, com cara de mulher adulta e corpo de criança, nos braços da minha ama, com leite a escorrer-lhe dos seios como se fosse dos céus (KAHLO apud KETTENMANN, 2015, p.8).

A perspectiva lacaniana é sempre a orientação ao real, e mesmo concebendo o real como impossível de abordar, precisamos atravessar as ficções da novela familiar e as ficções do fantasma para tentar situá-lo. Se na ficção da novela emerge o sujeito dividido pelo significante, no fantasma o que se distingue é o sujeito dividido pelo gozo. Por um longo período, a infância e a adolescência foram considerados tempos e espaços de inserção do *parlêtre* na língua comum, no entanto, em seu âmago resta um inassimilável, resta algo que, de modo singular, a traumatiza.

Um episódio marca a casa dos Kahlo e a própria Frida nos relata seu papel nessa história:

Quando eu tinha sete anos, ajudei minha irmã Matilde, então com quinze anos, a fugir com o namorado para Veracruz. Abri a janela da sacada e depois a fechei de novo, de modo que parecesse que nada tinha acontecido. Matilde era a favorita da minha mãe, e sua fuga deixou a minha mãe histérica. [...] quando Maty foi embora, meu pai não disse uma palavra (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.28).

Muitos anos se passaram até que pudesse encontrar sua irmã, o que só aconteceu após o comentário de uma amiga sobre uma moradora do distrito de Doctores, uma mulher muito parecida com ela e cujo nome era Matilde Kahlo. Frida comunica imediatamente ao pai que a havia encontrado e passa a visitá-la. Desfrutando de uma boa condição financeira, a filha mais velha costumava levar presentes, frutas e doces à casa da família, mas como sua mãe não permitia sua entrada, eles eram deixados na porta e somente eram recolhidos após sua partida. Foram necessários 12 anos, desde sua fuga, para que sua mãe a perdoasse.

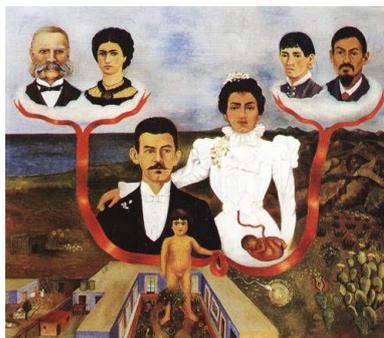
A família, tal como Freud (1914/1987k) a concebe, seria tanto a sede da transmissão da cultura, como a sede das fixações dos objetos incestuosos, isto é, o lugar onde se aloja o gozo. No texto *A dissolução do Complexo de Édipo*, (1924/1987q), ele enfatiza a dimensão simbólica da família ao colocar o *supereu* como herdeiro do Complexo de Édipo e, deste modo, como o responsável pelo conflito entre o ideal e o desejo. Essa formulação é retomada na segunda tópica, quando se depara com a vertente gozosa do supereu e, então, propõe que a cicatriz fantasmática seria o que resta da novela familiar. Lacan (1938/2003) vai além da formulação freudiana ao destacar o papel fundamental da família na transmissão da ordem do pulsional, isto é, na transmissão de um irredutível que vai além do simbólico e que nos vincula ao real.

A família prevalece na educação precoce, na repressão dos instintos e na aquisição da língua, legitimamente chamada materna. Através disso, ela rege os processos fundamentais do desenvolvimento psíquico, a organização das emoções [...] ela transmite estruturas de comportamento e de representação cujo funcionamento ultrapassa os limites da consciência (LACAN, 1938/2003, p.30-31).

Por certo, nenhuma ficção poderá dar conta do real que constitui a subjetividade de cada um (LAURENT, 2011). Em outras palavras, podemos dizer que as ficções não impedem que a criança interrogue “quem sou eu?”, “O que sou para o Outro?”, ou mesmo, responder à vacilação do ser. Desde a infância, Frida esteve próxima da fotografia e, ao longo dos anos, se tornou a guardiã dos retratos da família materna e de alguns que foram trazidos da Alemanha por seu pai. Além desses, conservava as fotografias que Dom Guilherme havia tirado ao longo dos anos, tanto as suas, a de suas irmãs, como também, a dos amigos mais próximos.

Em 1936, pinta o quadro *Os meus avós, os meus pais e eu*, no qual retrata a história de sua descendência, reproduz fielmente a fotografia de casamento dos pais, o retrato dos avós flutuando nas nuvens, uma criança de aproximadamente três anos e um feto. Os avós paternos, alemães, estão simbolizados pelo mar, e maternos, mexicanos, estão simbolizados pelo mar. O feto se destaca no vestido virginal da mãe e alguns autores acreditam que essa imagem, além de representá-la, também poderia ser uma referência à possibilidade de sua mãe ter casado grávida. A criança Frida está no centro de sua própria casa, ao lado há um humilde lar mexicano e, mais além, um campo e uma choça indígena, numa visão que inclui todo o distrito de Coyoacán ou o próprio México.

Figura 1: Os meus pais, os meus avós, e eu.



Óleo e têmpera sobre metal, 30,7 x 34,5 cm. Nova Iorque (NY), The Museum of Modern Art, Gift of Allan Roos, M. D. and B. Mathieu Roos.

A fotografia surge no início do século XIX e, com ela, a democratização do acesso às imagens. Em 1854, patenteado pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri, surge a *carte de visite*, nome dado a um antigo formato de apresentação de fotografias que exibia oito pequenos retratos em uma só placa. Essa técnica amplia a prática fotográfica para uma dimensão de larga produção comercial, e não é por acaso que o retrato humano foi o gênero que alcançou a maior demanda, desde o seu surgimento. De acordo com Benjamin (2014), o peso absoluto do valor de exposição da fotografia vai se sobrepondo ao valor de culto que se mantinha em segredo na arte, mas isso não ocorre sem resistência. De fato, a recordação de entes queridos, ausentes ou falecidos, foi o último refúgio do valor de culto da imagem.

Frida e o marido, Diego Rivera, eram adeptos dessa prática, trocando e colecionando retratos de amigos próximos e pessoas de renome que admiravam ou difamavam, tais como Stálin, Lênin, Porfirio Díaz, Zapata, André Breton, Marcel Duchamp, entre tantos outros. Ela dizia que os retratos eram uma forma de “tê-los perto” e de se fazer presente em suas vidas. Assim, ela os distribuía a um contingente enorme de pessoas e, entre tantas, podemos destacar Leo Eloesser, seu médico em São Francisco, a quem entregou mais de quatrocentas fotografias para que as resguardasse (OLES, 2010).

Embora não exista qualquer registro de ter se submetido a um processo analítico, a relação que Frida estabelece com seu médico evidencia a necessidade de um destinatário transferencial (COCCOZ, 2009). O seu único contato conhecido com a

psicanálise é o quadro *Moisés*<sup>21</sup> (1945). Fascinada com a leitura do livro de Freud, *Moisés, o Homem e a Religião*, ela o pintou em três meses. A propósito da relação com as imagens, Didi-Huberman (2015) nos esclarece que frente as elas, é necessário tomar posição:

As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de *lê-las*, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos “clichês linguísticos” que elas suscitam enquanto “clichês visuais” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.37).

Numa arte da memória, Frida guarda os testemunhos visuais de sua pré e pós-história e, para tanto, registra no verso das fotografias: nomes, datas (algumas delas riscadas e alteradas – no intuito de subtrair 03 anos de sua idade), recados, marcas de batom com os seus lábios, contas. Apesar de algumas fotografias revelarem seus breves relacionamentos e duradouros amores, elas nunca eram eróticas, podendo ser definidas mais precisamente como um registro de corpos (OLES, 2010). Algumas se apresentam cortadas, outras rasgadas, mas como em qualquer coleção, elas preservam murmúrios de alegrias, fragmentos de desamor, ou melhor dizendo, preservam insignificantes detalhes de uma história.

Aqui se instala uma pergunta: o que motiva uma coleção? O colecionador não é apenas um sujeito que, em um ato deliberado, organiza, agrupa um amontoado de objetos. Sua necessidade de voltar-se ao objeto não envolve apenas o objeto como objeto da coleção, mas sobretudo como “motor e verdade” (WAJCMAN, 2010, p.35). Assim, o que funda uma coleção é a dimensão do desejo e, nesse sentido, toda coleção é criação de desejo. De acordo com Wajcman (2010), para que ela possa ser nomeada como tal, deve apresentar um *kit* mínimo formado por objeto + desejo. Nessa lógica, podemos afirmar que uma coleção é algo que se sustenta do vazio.

Curiosamente, encontramos nos arquivos do museu *Casa Azul* mais de 6 mil imagens – algumas datam do século XIX, cartas, documentos, desenhos, cerâmicas populares, roupas, uma coleção ex-votos, remédios, lembranças efêmeras, retratos públicos “oficiais”, instantâneos informais privados e diversas outras fotografias reunidas e conservadas até sua morte em 1954 (MONASTERIO, 2010; OLES, 2010). Entre tantas coisas, foi descoberta a coleção de autorretratos que o pai de Frida havia

---

<sup>21</sup> Quadro *Moisés* ou *O Núcleo de Criação* (1945), Óleo sobre masonite, 61 x 75,6 cm. Pertence a uma coleção particular.

tirado ao longo da vida. Essas imagens evocam um rapaz que gostava de posar e exibir o corpo para a câmara, o que nos possibilita supor, segundo Franger (2010), que seu investimento na fotografia teria como objetivo primeiro retratar a si mesmo.

Podemos ler os autorretratos que fez desde muito jovem até seus últimos dias como uma espécie de autobiografia: imagens nas quais o vemos, em um primeiro momento, em poses desafiadoras e até burlescas, às vezes atlético e vivaz, outras vezes como um boêmio. Com o tempo, o olhar de Guilherme muda: a câmara passará a ser o espelho de sua alma, o que lhe permitirá construir uma comunicação mais visual do que verbal (FRANGER, 2010, p.78).

Podemos observar, tanto em Frida quanto em seu pai, a paixão por se autorretratar, e além disso também encontramos, na obra de ambos, uma estreita relação entre a fotografia e a pintura. O enigma da criação do artista, o valor e o efeito de suas obras, a relação entre criação e psicanálise, são temas abordados exaustivamente nos escritos de Freud e de Lacan. No que concerne à abordagem da arte, Lacan sempre esteve atento ao que ela faz avançar a psicanálise, e com isso buscou demonstrar que o artista, assim como o analista, exerce ambos a prática do *saber fazer com* o singular que, por sua vez, interpreta ao Outro social. Sem dúvida, fez um uso inédito da arte ao recorrer a um método de inspiração científica que, refratário à hermenêutica, nos remete à articulação significativa e à letra (REGNAULT, 2001).

Lacan se opõe a aplicar a psicanálise à arte, ou mesmo a entrar no domínio da psicologia do artista, mas isso não o impediu de tratar a obra como um espaço que *organiza uma gramática do desejo*, e nesse sentido seu comentário dedicado a *Hamlet* é paradigmático. Por mais que ele tenha declarado que não se tratava de um caso clínico, que não poderia situá-lo como histérico, nem como obsessivo, se utiliza dele como suporte para diversas construções. E, ainda, retoma algumas referências no intuito de ressituar o contexto da obra de Shakespeare e, segundo ele, isso se justificaria por se tratarem de “fatos primordiais que tem sua importância” (LACAN, 1959/1989, p.25) na criação artística. De forma similar, se refere à Leonardo Da Vinci, Gide, Proust como artistas que se utilizavam de elementos da sua vida como material para suas obras, sendo este um traço peculiar à arte moderna.

Por fim, sublinhamos que os artistas nos mostram como seu fazer pode tratar o real e, diferentemente das falas sob transferência ou das “construções em análise”, trata-se de um saber sem discurso. Do mesmo modo, os exercícios escolásticos que se seguem não terão outra finalidade senão o de “exercer essa arte das retiradas e dos retornos, ‘a propósito’ da própria arte” (REGNAULT, 2001, p.11). Seguindo a leitura

de Lacan, somente podemos propor o exercício de nos debruçarmos sobre momentos da vida ou sobre os autorretratos da artista Frida Kahlo, sob a condição de descobrir como a psicanálise pode se orientar desde seus diversos modos de tradução do *savoir-y-faire* com o real. Dito isso, dificilmente poderíamos deixar de cogitar acerca das formulações sobre a identificação.

Sabemos que a identificação é uma resposta à precariedade constitutiva do sujeito, e será por meio das palavras que ele aprende a regular sua distância das insígnias do Outro, assim encontrando seu lugar no simbólico. O sujeito se constitui graças à identificação a um significante, mas ela é sempre precária para representá-lo. Para Lacan (1958-59/2016, p.146), “essas insígnias simbólicas correspondem ao que, do outro lado, são as primeiras identificações imaginárias do eu”. Mais tarde, no final do *Seminário, livro 11*, ele nos esclarece que essa identificação condensa tanto o traço unário ( $S_1$ ), que está referida ao campo significante quanto o objeto  $a^{22}$ , como complemento de gozo (LACAN, 1964/1998).

Se por um lado o esquema freudiano da identificação narcísica conjugava identificação e Ideal do Eu, Lacan, por sua vez, aponta para a presença de confusão e de sobreposição entre Ideal do Eu e objeto  $a$ . O que ele sustenta, então, é que o objeto  $a$  está sempre suscetível de presentificar uma referência significativa essencial, presentificar o Ideal do Eu (MILLER, J.-A., 1988). Por fim, na primeira aula do Seminário ele propõe que “a identificação é o que se cristaliza em uma identidade” (LACAN, 1976-77/ [S.d.]), isto é, ao *traço de escrita*.

Há para Freud ao menos três modos de identificação, a saber: uma identificação para a qual ele reserva, não se sabe bem por quê, a qualificação de amor. Amor é a identificação com o pai; uma identificação feita de participação [...] que ele destaca como identificação histórica; e, depois, aquela que ele fabrica como um traço, que outrora [...] traduzi como traço unário (LACAN, 1976-77, aula de 16 de novembro de 1976).

Nessa citação, Lacan retoma os caminhos percorridos pela teoria freudiana da identificação e nos esclarece que a primeira identificação, que ele qualifica de identificação participativa, é anterior ao complexo de Édipo e implica um outro do qual a histórica se encontra enamorada. Em sua crença fundamental no pai, Freud alude a uma série que vai do pai de Totem e tabu, às histórias darwinianas e à pré-história do sujeito. Na segunda, ocorre a identificação a um único traço do pai, ou, como Lacan

<sup>22</sup> Lacan nomeia como objeto  $a$  ao que, entre a representação e o afeto freudianos, se projeta como resíduo.

nomeia, a identificação ao traço unário. Aqui se supõe “um sintoma prévio ao Outro” com o qual o sujeito se identifica (LAURENT, 2016, p.45).

O exemplo princeps apresentado por Freud foi a afonia de Dora (1901), que é descrita por ele como identificação ao traço do objeto amado, ou seja, identificação com o sintoma do pai. A histérica se identifica ao traço como “insígnia” de um desejo, mas um desejo insatisfeito, não realizado. Embora seja fundada a partir da escrita de um traço, a identificação se apresenta sempre como um enigma, ou seja, como uma pergunta referente ao desejo do Outro. Nesse sentido, Lacan se refere ao sintoma histórico como um sintoma articulado ao Outro, um sintoma que quer dizer algo pois passa pela fala.

O autor se serve dessa última para fundamentar a terceira identificação descrita acima, a *identificação ao traço*, a um traço que passa ao estatuto de *escrita*. A partir desta, ele retoma a primeira identificação para remetê-la, não mais ao pai da horda primitiva, mas a um traço do pai. Aquém da experiência de fala, o traço se escreve sobre o corpo e engendra um gozo. Trata-se de um fora-de-sentido, restos sintomáticos de uma pura escrita sobre o corpo. Com essa reformulação, Lacan subverte a perspectiva da identificação freudiana ao sintoma do objeto amado ou odiado para propor a “identificação a seu sintoma” (LACAN, 1976-77, aula de 16 de novembro de 1976).

Com efeito, ao ocorrer o deslocamento da ênfase no simbólico para o real, o traço unário perde seu caráter estritamente simbólico e passa a ser designado como marca de gozo, ou melhor, marca de uma *fixação* de gozo. Desde então, podemos falar de um gozo autoerótico que nos remete ao acaso das contingências, ou melhor, a um acontecimento que, anterior à “elocubração de saber sobre lalíngua” (LACAN, 1972-73/1985, p.190), fixa o gozo do Um e funda sua existência. Lacan enuncia o axioma Há-Um, “*Y a d’l’um*”, e desse modo, articula sua teoria à existência do Um e de seu gozo, *jouissance*.

Ele supõe, portanto, *um fora de sentido particular* que está ligado ao encontro com o real de lalíngua (*lalangue*), encontro que constitui o primeiro traumatismo. Entende-se lalíngua como uma língua que não se presta à significação e sim à satisfação pulsional. Em outros termos, a captura do corpo do falante por lalíngua perturba, produz

fratura, desordem, uma afetação de gozo que permanece como *troumatisme*<sup>23</sup> (*furotraumatismo*), ou seja, como inscrição de um furo, de um vazio de significação proveniente do impacto do real traumático.

Lacan indica, sobretudo, a diferenciação entre a dimensão da fala, que vem nomear, e a dimensão do corpo, do trauma do gozo sobre o corpo. Teorizar sobre a articulação entre língua e corpo o conduz, progressivamente, a reduzir o sintoma a seu osso, ou melhor, ao núcleo elementar irreduzível do sintoma. Desde então, “o sintoma como tal, quer dizer, desnudado, reduzido mais do que interpretado, não é verdade, ele é gozo” (MILLER, 2005b, p.21). Nesse ponto de vista, uma análise visa, mais do que interpretar o sintoma, à sua redução, fazer uso desse incurável.

Essas considerações nos possibilitam supor que o uso desses elementos tece, em Frida, a fixação por se autorretratar e a capturam numa busca similar às fotografias de seu pai, se deslocando do objeto câmera, para se constituir por quadros, tintas e pincéis e não pela máquina fotográfica. Sempre próxima a uma máquina fotográfica, ela registrava momentos importantes, situações pitorescas, lugares interessantes, animais de estimação, objetos, reuniões com amigos, isto é, qualquer coisa que pudesse ser utilizado como inspiração para sua pintura.

Em maio de 1931, quando conhece o fotógrafo Nickolas Muray, Frida ainda não havia composto uma personalidade ou mesmo a iconografia que a transformariam em um mito a nível mundial. Ele se sentiu particularmente seduzido pela artista por sua forma de fazê-lo se sentir único, e quando ela se separa de Diego, iniciam uma intensa relação amorosa. No início de 1938, Frida é convidada para sua primeira exposição individual, na galeria de Julien Levy, em Nova York, e os amantes se encarregaram das preparações práticas, tais como a seleção das obras, documentação das pinturas (a maioria em preto e branco e algumas em cor), selecionando as que seriam levadas por Ella y Bertram Wolfe e aquelas que seriam despachadas.

Ao ser questionado pela filha, Mimi Muray, sobre as mulheres que amou antes de sua mãe, Nickolas lhe responde que foram muitas, mas apenas uma de cada vez. Ela descobriria anos após sua morte que “havia existido uma mulher que ele não pode esquecer; a havia amado mais profundamente, mais apaixonadamente, mais

---

<sup>23</sup> O neologismo, *troumatisme*, forjado por Lacan (1973-74, aula do dia 19 de fevereiro de 1974) no *Le Séminaire, livre XXI: Les non-supes errent*, no qual os termos *trou* (furo) e *traumatisme* (traumatismo) formam uma única palavra. Em português, foi traduzida por “furotraumatismo”.

silenciosamente que a qualquer outra. Seu nome era Frida Kahlo<sup>24</sup>” (MIMI MURAY *apud* GRIMBERG, 2004, p.9).

Além de Nickolas Muray, ela foi fotografada ao longo da vida por grandes nomes de sua época: Martin Munkácsi, Fritz Henle, Edward Weston, Gisèle Freund, Pierre Verger, Juan Guzmán, Lola Álvarez Bravo, Manuel Álvarez Bravo, entre tantos outros. Assim, tem-se a impressão de que, além das pinturas de cavalete, desenhos e escritos através dos quais Frida constrói uma imagem de si, ela também o faz por meio de um conjunto de retratos fotográficos.

Sobre sua relação com a câmera e seu uso no bordeamento do real, afirma: “sabia que o campo de batalha do sofrimento se refletia em meus olhos. Desde então, comecei a olhar diretamente para a lente, sem piscar, sem sorrir, decidida a mostrar que seria uma boa lutadora até o final” (KAHLO *apud* MONASTERIO, 2010, p.21).

### **II.3. Um encontro com o inassimilável**

De quem é, a rigor, um rosto fotografado? Retratista, retratada, retrato... por vezes encontramos a imagem de Frida Kahlo triplicada, como se verifica na fotografia realizada por Nickolas Muray em 1939: a artista ante seu cavalete pintando o célebre autorretrato *Las duas Fridas*, que narra sua separação do Diego Rivera. O retrato expõe imagens, multiplica, repete a transmissão, e num jogo visual inventa três Fridas num ato que surpreende e inquieta o espectador.

A pintura foi realizada logo após seu divórcio com Diego Rivera, e nela observamos duas Fridas gêmeas, de mãos dadas, sentadas uma ao lado da outra em um banco. A que se encontra à direita veste um traje tehuana, a outra um vestido de casamento similar ao de sua própria mãe. Os corações estão expostos e uma artéria comum os une. A artéria aparece cortada, vertendo sangue sobre o vestido branco, e a imagem esquerda, por sua vez, tem uma tigela nas mãos. A pintora esclarece, ao amigo MacKinley Helm, que a Frida da direita seria aquela que é amada por Diego e porta nas mãos um camafeu com o retrato em miniatura dele, do qual sai uma artéria que a nutre e a mantém viva. A da esquerda, Diego já não a ama mais, está se esvaindo em sangue, morrendo lentamente (GRIMBERG, 2004).

---

<sup>24</sup> Tradução nossa.

Figura 2: Pintando *Las duas Fridas*Fotografia da Frida pintando *Las duas Fridas*, Coyoacán, 1939.<sup>25</sup>

Um retrato fotográfico nunca poderia apresentá-la como tal, será sempre um recorte que está grafado em outra coisa. Didi-Huberman (2015b) ressalta que, se por um lado a fotografia põe corpos em cena, por outro lado aponta para “o enigma de um jazer do corpo inteligível” (p.95), posto que apresenta uma “modelo” dissociada, cindida e, sobretudo, nos remete a uma temporalidade alternante, variante entre avançar para o futuro, recordar o passado e uma falsa expressão do presente. Uma disjunção entre ver, ver-se, ser visto? Uma produção peculiar do duplo? Um tríplice autorretrato? Aqui, duas referências importantes, olhar e tempo, se enunciam nessa mistura do autorretrato com o retrato.

Na pintura, em particular nos retratos e autorretratos, o duplo se transforma em algo perturbador; ao mesmo tempo em que é a imagem de seu criador, esta já se fez outra, uma imagem próxima, ao mesmo tempo distante e distinta, que adquiriu uma nova dimensão para se converter num corpo composto. O duplo nos recorda que o ser do homem pode se desdobrar em dois, ainda que para isso precise recorrer ao artifício da arte (RICO, 2004, p.111).

Os retratos não podem nos ver, entretanto, alguns podem despertar a inquietante sensação de que somos observados por eles. Ele nos olha, nos fascina, convoca nosso olhar, e tal efeito perturbador avança para o campo do enigmático, do inominável e, portanto, comporta uma dimensão traumática. Nessa direção, nos arriscamos a interrogar sobre os significantes *sofrimento*, *batalha* no enunciado de Frida “batalha do sofrimento se refletia em meus olhos”. Seria possível supor que esse sofrimento, que

<sup>25</sup> Nickolas Muray e Kahlo estavam no auge de sua relação de dez anos quando esta foto foi tirada. A relação amorosa começou em 1931, pouco depois do casamento de Kahlo com o muralista Diego Rivera, terminando em 1941. Eles permaneceram amigos até a morte da artista em 1954.

Lacan propõe nomear de acontecimento, de alguma maneira se reflete em sua abordagem das imagens ou da arte?

A obra de Fida Kahlo testemunha a estranha relação que se estabelece entre a pintora e a imagem do corpo devastado. Numa linguagem única, sua arte recorre à imagem do corpo, sua estrutura interna, anatomia ou mesmo os próprios pensamentos para inscrever algo sobre o fluxo de sua existência, desejos, obsessões, vida e morte. Assim, os inúmeros autorretratos em que ela obstinadamente se pintou no espelho permitem apreender algo sobre os modos como se *desembaraça e/ou se embaraça com sua imagem*. De modo inédito, o drama de sua existência e a série de seus autorretratos fazem do trabalho criativo uma incansável “inscrição de seu corpo, sobre o seu corpo”, tal como Laurent (2016b, p.169) formula sobre a abstração do artista Mark Rothko.

Cada sujeito é sujeito de sua história, cada um a escreve de modo singular. Por outro lado, a montagem imaginária, a história imagética que os sujeitos constroem de si mesmos, inclui lacunas, furos e rupturas do discurso. De fato, não temos como evitar os equívocos, os desencontros, as falhas que são próprias à irrupção do real sem lei. Como a certeza da imagem está ligada ao ideal narcisista, mais cedo ou mais tarde fracassa, e dessa maneira surge a angústia traumática. Imaginar, inventar estratégias frente à ameaça ou acontecimento, Nietzsche nos diz:

Do mesmo modo que ante certas coisas concretas vemos apenas uma parte e nos imaginamos o resto, na presença das ocorrências mais estranhas fazemos da mesma forma, imaginando grande parte do acontecimento. [...] Tudo isto nos mostra que estamos *habitados* a *mentir*. Ou, para dizê-lo de um modo mais refinado e velado, somos muito mais artistas do que acreditamos. (NIETZSCHE, 2004, p.115).

E, um pouco mais à frente no texto, nos explica que a citação se refere a acordos “com o perigo que ameaça a pessoa dentro de si mesma” (idem, p.119). Ora, o que fará da ameaça ou do acontecimento trauma? O trauma é a via pela qual o real se inscreve no destino de cada um, fixando o sujeito em uma experiência que não parece ter medida ou limite e na qual a palavra se demite. Trata-se de uma fratura, furo, desordem, um pedaço sem efeito de sentido que emerge como um estigma que “a nada se liga” (LACAN, 1975-76/ 2007).

Em seu ensino, foram diversas as formas pelas quais Lacan situa a amarração entre trauma e real, entre corpo e linguagem. No trauma, tal como propõe, o real apresenta-se como imprevisível, desarmônico e deixa marcas que perturbam. Aliás, trauma é o primeiro nome que a função da *Tiquê* recebeu da psicanálise, o real como

*Tiquê*. O encontro contingente, encontro com o inassimilável, encontro com o real, são esses os termos para trauma no *Seminário, livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise* (LACAN, 1964/1998). Lacan pôde observar que ele insiste, e nisso reside a transmutação do acontecimento traumático em insistência de repetição. No chamado “último ensino”, ele vai um pouco mais além e passa a se referir ao trauma como um encontro contingente do qual restam traços que se equiparam a uma escritura, marcas de gozo que estão na origem da singularidade do sujeito.

Em se tratando do singular, o fator subjetivo, o modo como experimenta-se o real, é o que define a possibilidade de inscrevê-lo como traumático, e mais, é o que fundamenta a presença da psicanálise nesse campo. Sabemos que o desejo do psicanalista é fazer surgir a diferença de cada um e, sendo assim, não é lhe é possível tomar os acontecimentos com os quais tem que lidar como sendo “puramente acidentais, senão factícios, e que seu valor último se reduza ao aspecto bruto do trauma” (LACAN, 1953/1998, p.262).

Nessa dimensão estrutural, o *troumatisme* se engendra como uma escrita corporal, ou seja, o corpo é impactado pelo trauma e se perfura. O corpo é um furo, mas convêm assinalar que o *parlêtre* tenta preencher esse vazio com a crença de que tem um corpo, mesmo que o corpo lhe escape o tempo todo (LACAN, 1975-76/2007). Lacan pode defini-lo, no *Seminário, livro 23* (ibid), como uma superfície de inscrição do gozo e, na medida em que a linguagem não o consegue nomear, o gozo permanece à deriva, um excesso desarmônico em relação ao corpo. Contudo, nenhum nome poderá abolir o impossível da relação sexual e o sintoma é a marca desse encontro traumático. Aqui, o sintoma seria uma invenção do inconsciente em resposta ao encontro traumático do real da não relação.

Trata-se, portanto, do modo como cada *parlêtre* é traumatizado por sua relação com a língua, e nesse sentido os momentos experimentados como traumáticos nada mais são do que a retomada desse ponto de ininteligibilidade que deriva do traumatismo inicial. Com efeito, o que é traumático não advém da “realidade”, mas do inassimilável, do fora do sentido, e na borda do buraco que se produz, o *parlêtre* inventa respostas, tece sentidos. Constroem-se ficções, montagens que são aparelhos de defesa contra o gozo que resta opaco e que se mantém na iteração. Ou melhor, desse acontecimento, que deriva do encontro de lalíngua com o corpo, emergem ficções, invenções, sintomas e fantasias que, de modo único, traçam uma vida.

E, assim, vale retrair alguns acontecimentos da história de Frida Kahlo, circunscrever – sempre de modo lacunar – acontecimentos que, talvez se possa dizer, franqueiam a invenção de si mesma, seja pelo espetáculo, pela imagem ou pela arte. Em um encontro contingencial, “o que subsiste fora da simbolização” (LACAN, 1956/1998, p.390) marca uma mudança significativa em sua posição subjetiva evidenciada na transformação da criança sorridente, gordinha e travessa, em um rosto sóbrio, magro e com uma expressão retraída<sup>26</sup>. Aos 6 anos de idade, Frida contrai poliomielite (paralisia infantil), um acontecimento que a obriga a permanecer por nove meses reclusa no quarto e, assim, diferentemente das outras crianças de sua idade, ela permanecia quase sempre sozinha.

Durante sua convalescença, seu pai se mostra extremamente terno e cuidadoso, o que os tornou ainda mais próximos, unidos pela experiência de doença e solidão. Ela era um pássaro ferido e o sofrimento corporal afeta permanentemente o funcionamento da perna direita e lesa o pé (o mesmo pé que será amputado posteriormente). “Começou com uma dor horrível na minha perna direita, do músculo para baixo” (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.29). No que se refere à deformidade física, esta não se apresenta como um impedimento, todavia, Frida começa a utilizar calça comprida e, posteriormente, longas saias mexicanas, no intuito de escondê-la.

A perna direita atrofiada será sempre fonte de dores e motivo de vergonha, e conforme podemos observar, ela mantém a deformidade escondida em diversos dos seus autorretratos. Sua aparência física lhe recordava os desenhos do artista José Guadalupe Posada ou *Huitzilopochtli*, um deus asteca cujas manifestações estavam atreladas à guerra e à morte. Ele também havia nascido com um membro esquelético, sendo frequentemente representado com seus membros pintados de azul, com penas de beija-flor na perna esquerda, além de uma lança cerimonial.

Trauma e real são referências fundamentais para a psicanálise e sustentaram sua relevância ao longo do ensino lacaniano. Ao retomarmos as coordenadas da elaboração freudiana, percebemos que o trauma psíquico tem uma função histórica e estrutural em suas obras iniciais. Desde o “Projeto” (FREUD, 1987y), a intensidade e paradoxal exterioridade do trauma estão presentes em suas metáforas energéticas, prevalecendo o

---

<sup>26</sup> Essa acentuada transformação foi registrada em uma fotografia de família, tirada por volta dos seus sete anos de idade.

ponto de vista econômico sob o ângulo quantitativo, no que diz respeito ao funcionamento do aparelho psíquico.

Freud já estabelece a relação entre o trauma, a estruturação das neuroses e a formação dos sintomas em *A etiologia específica da Histeria* (1896/1987a). Nesse texto, o trauma sexual passa a ser considerado como algo específico da etiologia da histeria. Nos sintomas haveria “uma relação simbólica entre a causa (traumática) precipitante e o fenômeno patológico” (FREUD, 1893/1987f, p.43-45). Nessa perspectiva, a causa e o tratamento da neurose estariam articulados ao trauma, ou seja, a tudo o que excede a capacidade do sujeito em reagir de forma adequada. Contudo, ele não é patógeno no momento que ocorre, sendo necessário um segundo evento, na puberdade, para a reativação do afeto recalcado. O que o afeta, ameaça, envergonha ou simplesmente angustia, permanece como marca psíquica que é absorvida como trauma (FREUD, 1940-41/1987f). É essa ideia que Lacan (1967/2003, p.351) irá reconhecer como gozo articulado ao sintoma: “é pelo gozo que a verdade vem resistir ao saber”. A verdade faz furo no saber, não podendo responder pelo que causa o sujeito, isto é, seu gozo.

Se antes de 1897, Freud considera o sexual como um mau encontro, a descoberta da sexualidade infantil, das fantasias inconscientes e sua incidência na realidade psíquica serão fundamentais para o abandono da teoria da sedução. Vale ressaltar que, embora tenha colocado em questão a realidade da cena traumática, seu estatuto de verdade permanece, agora associado à fantasia. Assim, a psicanálise será fundada a partir dessa mudança do pensamento freudiano, passando a investigar na sexualidade a causa do mal estar e não mais no contingencial (LAURENT, É., 2002).

A partir de 1985, ocorre a Freud que não se trata apenas de recordar o evento traumático enquanto “realidade”, mas identificar a atividade fantasmática vinculada à situação em questão. Com efeito, a ênfase não está mais colocada na experiência, mas no seu relato, e esse entendimento vincula o trauma à fantasia e o remete à síndrome de repetição e à pulsão de morte. Entretanto, somente após o isolamento da pulsão de morte é que fará a distinção entre os sonhos de repetição e a histeria, considerando, desde então, a síndrome de repetição traumática como fracasso da repetição neurótica, fracasso das defesas, do escudo para-excitação.

Portanto, com o primeiro conflito mundial [1914-18] e o advindo das neuroses de guerra, Freud (1917[1916-17]/1987c) se vê obrigado a retomar seu questionamento acerca da origem traumática da neurose e das patologias decorrentes destas. Ele observa

que “as neuroses traumáticas (neuroses de guerra) não são, em sua essência, a mesma coisa que as neuroses espontâneas que estamos acostumados a investigar e tratar pela análise” (p.324). Assim, as neuroses traumáticas seriam desencadeadas por um acontecimento traumático ou por um conflito no eu. Conflito este derivado de uma situação de risco vivenciado no campo de batalha, ou seja, uma ameaça à vida. A própria origem da palavra trauma vem do grego *traûma*, atos no sentido de ferida, avaria, derrota, desastre (HOUAISS; VILLAR, 2009). Desse modo, o trauma denotaria uma ocorrência externa que desencadeou a ferida.

Nessa direção, Freud (1918) defende inicialmente que a presença de um dano corporal protegeria o sujeito de uma neurose traumática. Contrariando essa perspectiva, 80% dos feridos graves em atentados apresentam síndromes de repetição, depressão ou problemas fóbicos (LAURENT, 2002). Porém, em *Além do Princípio do Prazer* (FREUD, 1920/1987f), ele atesta a relevância da experiência traumática na constituição do psiquismo e seu aspecto repetitivo evidenciado na elaboração onírica. A ênfase está na economia psíquica e na ineficiência dessa barreira contra os estímulos (um perigo externo ou pulsional), ocorrendo a supressão dos recursos subjetivos. Nessa perspectiva, associa o desencadeamento da histeria ao trauma psíquico, Freud observa

Um indivíduo previamente não-histérico passava a sofrer de uma neurose após um único episódio de medo intenso (como um acidente ferroviário, uma queda, etc.). Nesses casos, o conteúdo do ataque consiste na reprodução alucinatória do evento que pôs em perigo a vida da pessoa, reprodução essa que talvez se acompanhe das sequências de pensamentos e impressões da sensibilidade que passaram por sua mente na ocasião (FREUD, 1940-41/1987, p.172).

A experiência traumática advém quando um estímulo ultrapassa o dispositivo de proteção do aparelho psíquico e o fracasso em processar o excesso de excitação ocasiona uma invasão disruptiva no psiquismo. Diremos, então, que não é por representarem um perigo real de destruição de si que os acontecimentos traumatizam, mas pelo valor ou ressonância traumática que adquirem para o sujeito. O que corresponde ao trauma, então, é a ruptura. Conseqüentemente, as possíveis respostas ao trauma físico, ou melhor, ao que se inscreve do evento traumático, só podem ser consideradas a partir do modo como foi lida ou vivida pelo sujeito, conforme abordado anteriormente. Em sentido freudiano, a dor psíquica está associada à impotência em se defender de algo que, por ultrapassar radicalmente suas defesas, se converte em condição subjetiva do trauma.

Embora destaque os sonhos como realização de desejo, pela primeira vez admite como exceção os sonhos que ocorrem nas neuroses traumáticas ou aqueles que, no processo analítico, trazem à lembrança traumas psíquicos de infância. No esforço dos sonhos em controlar o estímulo, ele observa algo específico nas neuroses traumáticas, a presença da ansiedade. Reconhece nela uma função que “embora não contradiga o princípio do prazer, é sem embargo independente dele, parecendo ser mais primitiva do que o intuito de obter prazer e evitar desprazer” (FREUD, 1920/1987f, p.48).

Assim, a compulsão à repetição evidenciada no sonho remete a algo para além do princípio do prazer e da própria finalidade do sonhar. Se o sonho é o guardião do sono (FREUD, 1900/1987a), os sonhos traumáticos, por sua fixação (*Fixierung*) na situação danosa, despertam o sonhador. O que retorna nesses sonhos é o excesso pulsional desencadeado pelo trauma, que permanece como se tal evento não houvesse finalizado. O desencadeamento da angústia protegeria o aparelho psíquico da sujeição psíquica às impressões traumáticas.

Portanto, diferencia os sonhos-realização de desejo e os sonhos dos neuróticos traumatizados (*Unfallsneurotiker*), descrevendo como neurose traumática a ruptura no escudo protetor ocasionada pelos estímulos, e destaca que “no caso de bom número de traumas, a diferença entre sistemas que estão despreparados e sistemas que se acham bem preparados através da hipercatexia, pode constituir fator decisivo na determinação do resultado” (FREUD, 1920/1987g, p.47-48). Ou seja, retoma o que já havia sinalizado anteriormente quanto às neuroses de guerra, ao afirmar que o resultado dependerá do Eu, se este se encontra preparado para elaborar o excesso ocasionado pela ameaça externa, pelo risco de vida.

Se até este momento o estímulo externo poderia romper o escudo protetor, em *Inibições, Sintomas e Ansiedade*, Freud (1926[1925]/1987h) define angústia como sinal aos perigos externos e acrescenta também como desencadeadores da angústia os perigos internos representados pela exigência pulsional. A sede da angústia encontra-se no eu (ibid., p.164), já que este articula as três instâncias psíquicas (Eu, Isso e Supereu) com as exigências do Princípio de Realidade. Se a angústia não surge do recalque, qual a sua origem? A ansiedade é reproduzida com um afeto incorporado na mente “como precipitados de experiências traumáticas primeiras, e quando ocorre uma situação semelhante são revividos como símbolos mnêmicos” (ibid., p.114-15).

A noção de ansiedade é retomada na *Conferência XXXII, Angústia e vida pulsional*, sendo definida por Freud (1933[1932]/1987v), como um dos enigmas com os quais a psicanálise se depara. Nessa conferência, a angústia é primária em relação ao sintoma e é definida como um estado afetivo, uma reação desencadeada por uma situação de perigo. É sua manifestação que sinaliza a presença dessa ameaça. Para fugir do perigo, se criam sintomas “a fim de evitar a irrupção do estado de ansiedade” (ibid, p.106). Na ameaça, o que se teme é, fundamentalmente, a própria energia pulsional.

Segundo Freud, quando “os esforços do princípio do prazer malogram”, advém o traumático e “[...] o que é temido, o que é objeto de angústia, é invariavelmente a emergência de um momento traumático, que não pode ser arrostado com as regras normais do princípio do prazer” (ibid, p.117-118). Mais uma vez o valor econômico se mantém na concepção do trauma, visto a importância conferida à soma de excitação como determinante para qualificar o evento como traumático. Assim, no sintoma ocorre o deslocamento do excesso pulsional para uma nova representação e, desse modo, torna possível o retorno da satisfação que havia sido anteriormente interrompida pelo mecanismo do recalque.

Freud tenta nos mostrar, em *Moisés e o monoteísmo* (1939c[1934-38]/1987i), que haveria uma ligação entre trauma e os primórdios da vida psíquica. O trauma é retratado como “impressões, cedo experimentadas e mais tarde esquecidas, a que concedemos tão grande importância na etiologia das neuroses” (p.91). Um pouco mais a frente no texto, especifica que “os traumas são ou experiências sobre o próprio corpo do indivíduo ou percepções sensoriais, principalmente algo visto ou ouvido, isto é, experiências ou impressões” (p.93).

Nesse texto, faz a distinção entre os efeitos positivos e os efeitos negativos do trauma. Os primeiros decorreriam de fixações e da compulsão à repetição cujo esforço subjetivo seria recordar a situação esquecida ou a atualizá-la. Assim, o sujeito tende a vivenciar a experiência primitiva num vínculo semelhante, agora com outra pessoa. Os efeitos podem ser integrados ao eu, ao caráter, contanto que sua origem permaneça esquecida. Os efeitos negativos, por sua vez, caracterizar-se-iam por reações defensivas precoces cuja pretensão seria a evitação, podendo ser intensificadas em fobias e inibições. As reações negativas, diferentemente das anteriores, não visam nem a recordação nem a repetição do trauma esquecido. A fixação no sentido oposto pretende, antes, o apagamento dessa inscrição traumática.

Aqui a repetição desempenha uma função relevante no trabalho psíquico do trauma, reenviando o sujeito à situação traumatizante, e a partir das fixações que persistem, o desencadeamento de sintomas. O trauma refere-se, portanto, a um acontecimento inesperado que produz um excesso de excitação que invade o psiquismo, e este, por sua vez, não consegue ligar esse excesso a uma representação, permanecendo um resto impossível de representar. Esse resto sem sentido permanece no corpo como uma marca do acontecimento traumático e insiste na compulsão à repetição.

Essas duas formas de trabalho do trauma convergem para a compulsão à repetição e estão presentes nas formações sintomáticas, podendo ser compreendidas como “uma tentativa de cura – como mais um esforço para reconciliar com o resto aquelas partes do ego que foram expelidas (*Split off*) pela influência do trauma, e uni-las num todo poderoso *vis-à-vis* o mundo externo” (FREUD, 1939[1934-38]/1987i, p.96-97). Entretanto, Freud reconhece que essa tentativa dificilmente é efetiva sem um trabalho analítico.

Na criação artística, por sua vez, a produção do objeto possibilita que o deslocamento do excesso pulsional ocorra sem recalque e em harmonia com os ideais da cultura, ou mesmo em conflito com eles, operando como uma das defesas contra o retorno da barbárie humana. O que ele tenta comunicar é que o trauma está relacionado a algo experimentado no corpo por meio dos sentidos, um evento que embora não possa ser definido de forma precisa, deixa traços, vestígios e impressões de um tempo que é anterior à constituição da linguagem. Assim, sua existência se revela construída ao redor do furo, daquilo que não encontra correlato significativo.

A partir dessas indicações, poderíamos pensar que o esforço de nomeação do sujeito o leva a agitar-se em numerosas atividades na tentativa de escapar à invasão da pulsão de morte? O evento da poliomielite constituiria um *quantum* “afetivo” pulsional? Desde esse ângulo, poderia se inscrever como um acontecimento real, um sem-sentido com exigências desmedidas de satisfação? Acaso a alternância de Frida entre a introversão, isolamento e a super-compensação que se apresenta na garota levada, adepta de atividades tipicamente masculinas, não possibilitaria a recuperação da satisfação pulsional do lado do mais de gozar?

Ao se fazer atravessado por um certo número de identificações, o sujeito não encontra nenhuma certeza. Segundo Miller<sup>27</sup> (2010a, p.168), o plano das identificações “não faz mais que encobrir essa falta que está no núcleo do ser”, pois a certeza só pode ser encontrada no nível da pulsão. Desse modo, afirma que “a pulsão é o que introduz o sujeito no ato” (idem, p. 169), é o que lhe proporciona a certeza de gozo. Em relação aos tratamentos possíveis a esse furo, cada sujeito encontra sua solução singular e Frida, aos 7 anos, recorre a uma curiosa invenção fantasmática que tem relação com esse trauma infantil. Os devaneios, o laço que estabelece com uma figura imaginária, a acompanharam nesse período de isolamento.

Eu devia ter seis anos quando senti intensamente a experiência de uma amizade imaginária com uma garota mais ou menos da mesma idade. Na janela do que então era o meu quarto, dando para a rua de Allende, sobre um dos vidros mais baixos da janela, eu soprava meu bafo e com o dedo desenhava uma “porta” [...] Por essa “porta” eu saía na imaginação, com grande alegria e muita pressa, cruzava o amplo terreno que dali eu via até chegar a uma leiteria que se chamava “Pinzón”. [...] Eu entrava pelo “O” de Pinzón e descia impetuosamente às entranhas da terra, onde “minha amiga imaginária” estava sempre à minha espera. Não me lembro da sua imagem nem da sua cor. Sei, porém, que era alegre — que ria muito. Silenciosamente. Era ágil e dançava como se não tivesse peso nenhum. Observava os seus movimentos e, enquanto ela dançava, eu lhe contava os meus problemas secretos. Quais? Não me lembro. Mas só pela minha voz bastava para que ela soubesse tudo de mim. [...] Quando eu voltava à janela, entrava pela mesma porta desenhada no vidro. Quando? Durante quanto tempo havia passado com “ela”? Não sei. Podia ter sido um segundo ou milhares de anos. [...] Eu estava feliz. Apagava com a mão o desenho da “porta” e “desaparecia” (KAHLO, 1995, p.82-84).

Em seu diário, situa nessa passagem a matriz do autorretrato duplo, *Las dos Fridas*, ilustrando de modo magistral a dimensão especular do *eu*. Um suposto duplo pelo qual ela buscava decifrar seu próprio enigma. Ela jamais se separou de seu duplo que escruta incansavelmente no espelho. Trinta e quatro anos se passaram entre a experiência dessa amizade mágica e seu registro no diário, mas segundo ela, era uma lembrança frequente e, a cada vez que isso acontecia, mais ela ganhava vida e intensidade em seus pensamentos. Afinal, qual é a natureza dos devaneios? Quais os pontos de aproximação entre os devaneios e a atividade criativa?

Os devaneios são uma forma de pensamento da vida de vigília e foram definidos por Freud (1908[1907]/1987f, p.139) como uma atividade imaginativa, ou mesmo como sonhos tidos “em plena luz do dia”. Os devaneios, tal como o delírio, as fantasias

---

<sup>27</sup> Tradução nossa.

inconscientes e os sonhos, se constituem como uma via de resposta ao real traumático, embora sejam processos que apresentem características que os diferenciam entre si.

Trata-se de produções realizadas conscientemente, contudo, encontramos suas raízes nos conteúdos inconscientes e será em torno deles que se institui sua relação com a realidade, visto que a realidade é, fundamentalmente, psíquica. Não podemos deixar de considerar que, em alguma medida, o “jogo” imaginativo expõe uma verdade mais real do que a forma como o *parlêtre* se apresenta no convívio social, pois se articula ao núcleo da personalidade que foi recalcado pelas repressões ético-sociais. Nesse caso, mais do que um recurso do neurótico para escapar de sua vida tediosa, impotente, trata-se de uma verdade “oculta”.

Essa ideia é desenvolvida por Freud (1908 [1907]/1987f) em *Escritores criativos e devaneio*, texto em que além de reconhecer os primeiros traços de atividade criativa nas fantasias e nas brincadeiras infantis, ilustra sobretudo o caráter de ficção da narrativa. Em sua investigação, faz uma analogia entre a escrita poética e as brincadeiras infantis e propõe que o artista, à maneira da criança, busca criar um mundo novo por meio de suas construções fantásticas. Assim, a atividade imaginativa reajusta elementos preexistentes e cria uma nova forma do qual extrai prazer, ou melhor, as narrativas realizam um desejo inconsciente e corrigem uma realidade insatisfatória. Tal constatação permite considerar que a verdade tem estrutura de ficção.

Mas o princípio de realidade se impõe sobre o mundo imaginativo, e decerto é o que se apresenta no retorno de Frida ao convívio da escola, momento em que se torna necessária a utilização de botinhas, e ela é alvo de brincadeiras e zombarias, sendo chamada de “Frida perna de pau”. Atendendo à solicitação dos médicos, seu pai a incentivou na prática de esportes, e conseqüentemente a se destacar em atividades eminentemente masculinas, tais como: boxe, futebol, natação, remo, subir em árvores, patins, etc.

Em sua tentativa de inventar um saber-fazer com o feminino, Frida Kahlo recorre ao uso dos semblantes fálicos, o que estaria caracterizado por seu interesse privilegiado na conquista desse Ideal e suas insígnias. Como consequência, percebemos uma certa idealização da posição viril associada a uma ‘superidentificação’ com os ideais fálicos. Fazendo furo, temos o traumático que desnaturaliza, afeta, modifica o corpo e o torna enigmático, sendo necessário, assim, recorrer ao campo dos discursos estabelecidos, típicos, para restabelecer o bom uso do corpo (MILLER, 2003a).

Entretanto, esta vasta produção cultural de estereótipos se configura como um refúgio à angústia suscitada por “esses significantes que ressoam de maneira enigmática, do ponto de vista do inconsciente” (LEGUIL, 2016, p.68).

Para abordar a posição feminina, a questão não se reduz jamais à anatomia, tão pouco ao eu ou à imagem. O que se apresenta é a impossibilidade de representação do *parlêtre*, ou seja, a impossibilidade de representação do gozo mais além do falo (LAURENT, 2016a). Concebido como um significante, “o significante do desejo”, Lacan (1958/1998, p.696) especifica que em Freud o falo não é iteração (em um efeito imaginário), nem objeto (parcial, interno, bom, mau, etc.), tampouco órgão (pênis ou clitóris). O que o falo possibilita é o acesso do *parlêtre* ao que não há qualquer inscrição significante, exercendo assim a função de “projetar inteiramente as manifestações ideais ou típicas do comportamento de cada um dos sexos, até o limite do ato da copulação, na comédia” (ibid, p.701).

Nisso reside sua função, a de instalar no sujeito em uma posição inconsciente, o que só se produzirá por meio da intervenção de um parecer que, no nível do semblante, substitui o “ter” com a finalidade tanto de “protegê-lo” como de mascarar a falta-a-ter. No inconsciente, o único representante do sexo é o falo, mas antes disso podemos dizer que todo e qualquer *parlêtre* é marcado pela falta, tanto na posição feminina como na posição masculina. No *Seminário, livro 20*, Lacan (1972-73/1985) atualiza essa questão ao introduzir a não representação do Outro sexo.

Confrontado com essa problemática de não representação, o ser feminino se depara com duas faltas, a falta como *parlêtre* e como mulher. E isso quer dizer que, além da falta-a-ser, forma como Lacan se refere à precariedade constitutiva do sujeito, se depara também com a falta de um significante que represente A Mulher. O que se coloca, esclarece Laurent (2016a), é a impossibilidade de representação do sujeito barrado [*fading* entre dois significantes] e o indecifrável, signo do gozo Outro que não pode ser nomeado. Assim, uma mulher não pode se apoiar em um modelo universal, só lhe restando se tornar única entre as mulheres, única em sua relação com seu gozo.

No escrito *A significação do falo*, Lacan (1958/1998) nos esclarece que essa inquietante estranheza possibilita que o sujeito feminino se identifique a um traço como “insígnia” de um desejo, e em vista disso coloque em cena sua mascarada. Afirma ainda que “o fato de a feminilidade encontrar seu refúgio nessa máscara, em virtude da *Verdrängung* inerente à marca fálica do desejo, tem a curiosa consequência de fazer

com que, no ser humano, a própria ostentação viril pareça feminina” (p.702). De todo modo, vale ressaltar que, na modernidade, a tentativa de organizar o gozo a partir da lógica do todo fálico (*ser e ter o falo*), se mostra sempre falha.

Das seis filhas, Frida era a que despertava maior afeição em Guillermo Kahlo e, além disso, a que despertava maiores cuidados por sua fragilidade. Ele dizia que era a filha que mais se parecia com ele e a mais inteligente entre elas. Assim, sua audácia intelectual e paixão pela natureza também foram estimuladas pelo pai que dividia com ela seu interesse pela cultura mexicana e arqueologia. Contudo, muito cedo Frida aprendeu a cuidar de Guillermo. Ele estava sujeito a “vertigens”, dizia, na tentativa de minimizar suas crises de epilepsia.

Muitas vezes, quando saía de casa com sua câmera no ombro e me levando pela mão, ele de repente caía. Aprendi a ajudá-lo durante esses ataques no meio da rua; por um lado, eu fazia com que ele cheirasse imediatamente álcool ou éter; por outro, vigiava a câmara para que não fosse roubada (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.36).

Ao acompanhá-lo em suas incursões fotográficas, Frida Kahlo teve acesso ao mundo das imagens e à arte de usar a câmara, revelar, retocar e colorir fotografias, aspectos que afetaram a sua própria obra. Sem muita aptidão para o trabalho minucioso, algo dessa rígida formalidade dos retratos paternos, o excessivo cuidado com os pormenores e mínimos detalhes incidem diretamente sobre sua arte de (auto)retratista. Com isso, estabelece uma aproximação entre suas pinturas e as fotografias que o pai (pintor amador) utilizava para ilustrar os calendários, vindo a afirmar que estes últimos retratavam a realidade exterior, enquanto suas pinturas eram calendários que existiam em sua cabeça. Em *Retrato de meu pai* (1952), onze anos após sua morte, escreve na parte de baixo do quadro a seguinte dedicatória:

Pintei o meu pai, Wilhelm Kahlo, de origem húngaro-germana, fotógrafo artístico de profissão, de caráter generoso, inteligente e delicado, corajoso porque sofreu de epilepsia durante sessenta anos e nunca deixou de trabalhar, nem de lutar contra Hitler, com devoção. A sua filha Frida Kahlo (KAHLO apud KETTENMANN, 2015, p.11).

Ela finaliza instrução primária no Colégio Alemán, e em 1922, após rigorosa seleção para admissão, junta-se ao primeiro grupo de 35 garotas (entre os 2.000 alunos) da melhor instituição educativa do México, o que é indicador de seu potencial excepcional. Era bastante recente a presença de meninas na Preparatória, e é provável que Matilde Calderón de Kahlo tenha resistido em mandá-la para esse mundo, mas Dom Guillermo foi irredutível quanto a isso, estabelecendo apenas uma exigência, a de que

ela não poderia falar com os garotos. Ao se matricular, Frida direciona seu estudo para as ciências naturais, com um interesse especial pela biologia, zoologia e anatomia, programa que em cinco anos lhe permitiria ingressar na faculdade de medicina.

Considero plausível afirmar que a adolescente Frida nos deixa muitas pistas sobre as marcas do espírito de nosso tempo, seja na sexualidade, seja na relação com o corpo, sexo e o Outro. A sexualidade sempre comporta uma desordem, uma vez que a dimensão do real está sempre presente. Legui (2016) considera que, na contemporaneidade, o ser homem ou ser mulher implica um processo de interpretação inédito do sexual, sendo necessário uma nova inscrição que não decorra da universalidade, mas da invenção da sua própria relação com o gênero. Embora Frida Kahlo esteja profundamente marcada pelo amor ao pai, ela também é atravessada por paradigmas de uma época em que se aspira “não mais ser marcado pelo Outro e de poder se definir unicamente a partir de uma relação consigo” (idem, p.68).

Aos 14 anos, Frida era esbelta e apresentava um corpo delgado e sua expressão transmitia uma estranha vitalidade, numa mescla de ternura com contumaz vivacidade. A historiadora de arte Herrera (2011) a descreve como uma adolescente de lábios carnudos e sensuais, com uma covinha no queixo, e emoldurando seu rosto os cabelos negros e a franja reta. Por fim, os olhos castanhos e brilhantes e as sobrancelhas espessas e unidas, acentuavam sua aparência impetuosa. Somado a isso, demonstra uma precocidade sexual e uma sensualidade sem limites. Nas palavras de Alejandro Gómez Arias: “para ela o sexo era uma forma de desfrutar a vida, uma espécie de impulso vital”<sup>28</sup> (ARIAS apud ZAMORA, 1987, p.20).

Sua conduta livre e sua recusa em seguir as normas de comportamento da sociedade, ou mesmo em utilizar os trajes adequados a “uma moça de família”, a distanciaram de sua mãe, que por sua vez volta a atenção para as outras filhas. Em 1938, Frida confidenciou a uma amiga que havia se iniciado no sexo homossexual com uma de suas “professoras” e a experiência tinha sido traumática, sobretudo pelo fato dos pais terem descoberto e pelo escândalo que isso ocasionou. Alejandro Gómez Arias acredita que ela se referia, provavelmente, à funcionária da biblioteca do Ministério da Educação que a seduziu quando, em 1925, se candidatou a uma vaga de emprego nessa instituição. Laurent (2016b, p.65) nos lembra que o inconsciente é uma modalidade de saber feita

---

<sup>28</sup> Tradução nossa.

de equívocos “pelos quais o corpo decifra o traumatismo como lugar que onde emergem o gozo e seu escândalo”.

Vamos retomar ao período em que ingressa na Escola Preparatória e suas tentativas de criar signos que possam dar consistência ao corpo deformado. A instituição não exigia uniforme, o que permite a Frida uma certa “produção” da imagem. Com efeito, seus colegas se sentem fascinados quando ela chega para as aulas com um corte de cabelo masculino, pedalando uma bicicleta em meio ao grupo de meninos, uma mochila escolar e vestida como uma estudante alemã: “saia plissada de gabardina azul-escuro, meias grossas, botas e um chapéu preto de palha de aba grande com laço de fita” (HERRERA, 2011, p.43).

Com seu estilo visual próprio, Frida faz um uso particular da imagem, trama uma encenação que solicita o olhar do Outro. Uma inconsistência simbólica liga o corpo da adolescente ao objeto pulsional olhar, *se fazer ver*, através das encenações [*mise en scène*]. Lacan (1964/1998, p.114) dirá que no registro escópico o sujeito é “determinado pela separação mesma que determina o corte de *a*, quer dizer, aquilo que o olhar introduz de fascinatório”. Ou seja, no campo escópico há alguma coisa que é o sujeito, sua posição de objeto que é posto como tal, pelo olhar do Outro.

O *se fazer ver* introduz o Outro no circuito pulsional do sujeito e faz surgir o olhar como causa. Mais adiante, dirá que objeto *a* é algo de que o sujeito se separou, como órgão, para se constituir sujeito. Isso lhe confere o estatuto de símbolo da falta, isto é, de falo, na medida em que é um objeto separável, como também, um objeto que mantém certa relação com a falta. Podemos observar que o termo fascinação é utilizado tanto na vertente de “encantar”, como de “jogar feitiço” e em latim, *fascinum*, significa falo. O objeto fascina, engana, o que pode fixar o sujeito na posição de objeto do olhar do Outro. Em sua função, o olhar circunscreve um vazio, uma opacidade a partir do qual o sujeito é olhado (LACAN, 1964/1998).

O papel do imaginário como tal toma um valor efetivamente importante. Não estamos mais na época do imaginário depreciado em relação ao simbólico, é o imaginário na medida em que ele nos dá as coordenadas fundamentais para viver nesse mundo. A gente se virar com a imagem é o que permite pouco a pouco se virar com o parceiro sexual (LAURENT, 2013a, p.16-17).

Portanto, se a falta-a-ser é a via do desejo *ao* Outro, desejo de reconhecimento do Outro, que incita o púbere para mundo exterior. Desse modo, os semblantes capturados no discurso do Outro incidem sobre o modo de gozo e apontam para formas de satisfação da pulsão. A ficção e sua montagem respondem pelo que engendra a

repetição, entretanto, o semblante<sup>29</sup> detém a fabricação de ficções ao se deparar com a inadequação do simbólico, ou melhor, com o caráter parcial das identificações, já que a identificação ao pai ou ao ideal fálico não conseguem responder ao furo inominável da feminilidade. Assim, o que permanece são marcas, traços sem sentido, deixados por um Outro que não fornece uma identidade. Frente a essa precariedade, o corpo é utilizado como representação e como simulacro, o que corrobora a visão do feminino como mascarada.

A mascarada lacaniana é um termo cunhado por Joan Rivière (1929/2005) em *A feminilidade como máscara*, texto em que discute alternativas do feminino à oposição do *ser* e do *ter* o falo. Em suas formulações clínicas, a autora estabelece uma rígida distinção entre a feminilidade verdadeira e a mascarada, esta última articulada a certa aspiração à masculinidade. Trata-se de uma montagem na qual o sujeito reveste, com a máscara da feminilidade, a sua posição fálica, ou seja, ela esconde que o *tem* na tentativa de evitar a represália masculina.

Lacan retoma a ideia da mascarada apontada por Rivière, mas, de forma contrária à autora, não considera que a mascarada *tem* o falo. De acordo com ele, ao se apresentar como destituída do falo, ela faz existir a *falta a ter*, velando-a com uma aparência feminina. É preciso ressaltar que por traz da máscara não há nada, o que ela verdadeiramente vela é o *nada*. Assim, ao se sujeitar à insuficiência do semblante fálico, “a mulher vai rejeitar uma parcela essencial da feminilidade, nomeadamente todos os seus atributos na mascarada” (LACAN, 1958/1998, p.701).

Um outro ponto a ser observado é que Frida faz do corpo um espaço de contestação das oposições binárias, e com isso não apenas coloca em evidência que o feminino não é algo inscrito no corpo, como também aponta para a ideia de que o gênero e o sexo não são atributos inatos, mas meios de auto representação no campo do Outro, ou seja, na cultura. E, numa inquietude bem contemporânea, sua tentativa de se desfazer do gênero põe em relevo um novo tipo de sexualidade (LEGUIL, 2016).

Colocar em cena o sujeito da experiência analítica atual implica, necessariamente, abordar a desarticulação do simbólico e a clínica do *nãotodo*. Diferentemente da clínica clássica referendada no Nome-do-Pai e nas posições do

---

<sup>29</sup> Em sua função, o semblante envelope o vazio tentando fazer existir, com recursos simbólicos e imaginários, o que não há. Retomaremos esse conceito no Capítulo III: semblantes.

sujeito em relação a ele, aqui presenciamos (na clínica do *nãotodo*), a redução da efetividade da metáfora paterna e a pulverização dos significantes mestres, dos S1 (MILLER, J.-A., 2003b). O que propõe a psicanálise visto que a identificação, como tal, sempre esteve atrelada à relação com o Outro?

Nos acostumamos a pensar a identificação como uma operação de extração de um significante do Outro, significante este que é tomado como complemento simbólico à falta-a-ser. Contudo, como articular essa extração no contexto contemporâneo em que o Outro não se apresenta sob a aparência de consistência e unidade? Lacan já fazia o diagnóstico de nossa época, e com isso, a partir do *Seminário, livro 20* (LACAN, 1972-73/1995), não se serve mais do Édipo ou se fundamenta na identificação para responder sobre a sexualidade.

A referência não é mais o Outro, mas o corpo, e com essa nova abordagem Lacan faz do gozo do corpo o eixo da organização subjetiva. Ou seja, a ideia de si torna-se correlata ao “ego corporal” e não apenas aos precipitados da identificação freudiana. No cerne dessas modificações, o ordenamento da diferença sexual só poderá ser pensado em termos de modalidades de gozo: gozo fálico (ser homem) e não-todo fálico (ser mulher). Essas questões serão desenvolvidas posteriormente.

Miller (2010, p.35) retoma essa questão no Seminário *El Otro que no existe y sus comités de ética*, realizado com Éric Laurent, e propõe articular essa extração significante em um Outro inconsistente “com a extração operada sobre o corpo do sujeito, na qual é também possível reconhecer a qualidade adjetiva do Outro<sup>30</sup>”. Assim, os modos de responder à falta-a-ser devem ser pensados tanto em termos de significante da identificação, quanto da materialidade do gozo.

A identificação possibilita o enganche do sujeito no discurso do Outro, o que constitui laço social (ibid, p.87). Entretanto, em tempos de um Outro que perde a consistência, não só o sujeito se apresenta flutuando no discurso do Outro, como “o próprio discurso do Outro parece flutuar, pulverizado, fragmentando” (ibid, p.37). E isso nos conduz ao que Laurent nomeia de “identificação fragmentada” ou “identificação débil” (ibid, p.60), cuja repercussão, fragmenta o mundo contemporâneo.

Na medida em que a identificação já não pode se apoiar em um significante estável, se faz necessário engendrar novas modalidades de ponto de basta (MANDIL,

---

<sup>30</sup> Tradução nossa.

2007). Nessa direção, nos perguntamos se poderíamos pensar a construção do nome próprio, Frida Kahlo como nome próprio, obedeceria a essa nova versão de ponto de vista, com ressonâncias no nível do corpo, ainda que desparelhado de um Outro consistente? Essa questão, em alguma medida, permanece norteando nossa discussão.

#### **II.4. A arte de Frida Kahlo: um *Pathos* revolucionário?**

A pintura de Frida Kahlo apresenta a multiplicação da própria imagem, e em sua relação com a representação, são diversos os modos como o corpo se apresenta, seja como sede de gozo e de dor, como objeto oscilante entre a vivificação e a mortificação, como obstáculo, como instrumento, e ainda como corpo objeto político. A artista e a Revolução Mexicana nascem juntas, e com isso não podemos desconsiderar a relação entre suas obras autorreferenciais e o ambiente cultural e revolucionário do México no século XX. Analisar sua experiência na arte necessariamente implica numa reflexão a respeito das relações entre trauma, a pulsão de morte e o *pathos revolucionário*.

Fazendo parte da intelectualidade mexicana desde a adolescência, Kahlo participava ativamente de movimentos estudantis, além de integrar os *Cachuchas*, grupo cujo nome derivava dos bonés pontiagudos utilizados pelos membros. Este era composto por sete rapazes: Alejandro Gómez Arias (líder), Agustín Lira, Alfonso Villa, Jesús Ríos y Valles, José Gómez Robleda, Manuel González Ramírez, Miguel N. Lira; e por duas moças: Carmen Jaime e Frida Kahlo. Posteriormente, foram agregados os amigos Enrique Morales Pardavé, Ángel Salas e Agustina Reyna (HERRERA, 2011; ZAMORA, 1987).

Eles se destacavam por sua inquietude política e pela incrível ânsia em aprender e devorar livros que compartilhavam entre si e que abrangiam interesses diversos, tais como a literatura, a filosofia e a história. Frida se destaca por seu vasto conhecimento e pela rapidez com que consumia livros, o que lhe conferia um papel de liderança no grupo. Contudo, ela relata que a estreita relação que os *Cachuchas* estabeleciam com a leitura não os impediam de roubar obras da Biblioteca Ibero-Americana para trocar por tortas (ZAMORA, 1987). Numa atitude proeminentemente irreverente, eles lutavam por questões sociais, intelectuais, políticas e culturais – muitos se tornaram destacados vanguardistas em diversos âmbitos. E mais do que isso, construíram uma terna amizade que, marcada pela ajuda mútua, os mantiveram entrelaçados por toda a vida.

Simpatizante do comunismo, aos treze anos Frida torna-se membro da Liga da Juventude Comunista, e posteriormente do Partido Comunista Mexicano. Vale salientar que seu primeiro e grande amor foi o líder estudantil Alejandro Gómez Arias, estudante de direito e jornalista, que estimulava a juventude nacional a contrapor-se ao sistema unipartidário (HERRERA, 2011; FUENTES, 1995).

Em 1923, Frida estava com 15 anos quando conhece seu grande amor, o famoso muralista e ativista revolucionário Diego Rivera, com quem se casa duas vezes e cuja relação é atravessada pela sexualidade e pelo sofrimento. Diego, então com 42 anos, já tinha dois casamentos e quatro filhos. Esse gigante da pintura moderna trabalhava nos afrescos encomendados pelo Ministério da Educação para o Anfiteatro Bolívar, sala de recepção, concertos e representações dos alunos da Preparatória. Detrás das pilastras, a voz de Frida ressoa zombeteira, e, de repente, irrompe na sala. Ele descreve para Gladys March (entre 1944 e 1957) a cena do primeiro encontro: “Ela possuía um ar de dignidade e de segurança totalmente incomum, um fogo estranho ardia em seu olhar” (DIEGO apud LE CLÉZIO, 2010, p.20). Esse casal excepcional, Frida e Diego, iria transformar a pintura numa época que se reinventavam os valores, a arte e os pensamentos mexicanos.

Nesse contexto de progresso revolucionário, o México atraiu diversas personalidades radicais, influenciando, segundo Fuentes (1995), no estabelecimento de novos parâmetros para a vida política e cultural da nação. Para um melhor entendimento, é necessário retornar ao período colonial mexicano no qual encontramos uma cultura mestiça, numa mescla de traços indígenas, europeus, barrocos e sincréticos. Vale ressaltar que sua Independência, em 1821, institui a liberdade, mas não a igualdade no território. O México se tornou, então, espólio da guerra civil e da invasão estrangeira. Fuentes (1995) destaca a incidência de dois traumas externos, em um primeiro tempo, a perda da metade do território para os Estados Unidos em 1821, e um segundo tempo traumático que incide sobre o primeiro, a invasão francesa em 1862.

O movimento de reação, conhecido como Revolução Liberal, lutou contra a Intervenção francesa e a expulsou do país com a ajuda dos Estados Unidos. Sua ação se opunha aos monarquistas, aos centralistas e aos tradicionalistas, mas após a morte de Benito Juárez, seu sucessor, Porfírio Díaz, se torna um representante dos interesses das oligarquias. Nesse período, a arte vive no compasso europeu, salvo as referências ao passado asteca. Contudo, da terra brotam os camponeses Pancho Villa e Emiliano

Zapata que denunciavam rostos escuros e maltratados que jamais haviam sido retratados ou refletidos no espelho mexicano (FUENTES, 1995). A Revolução, em 1910, denuncia um corpo cindido em dois, dois Méxicos, no qual encontramos uma elite desmembrada dos deserdados das terras. Ao avançar e reconhecer essa cisão, o país se converte em um sucesso cultural, apresentando ao mundo sua linguagem, cor, música e arte popular.

O conflito entre as duas revoluções, a interna e a externa, perseguiu todos os escritores e artistas do século XX. O surrealismo dividiu com o marxismo o sonho de uma humanidade liberta da alienação e devolvida à sua primitiva origem, à idade de ouro, quando todas as coisas pertenciam a todos, e nenhum homem dizia: “Isto é meu”. Os surrealistas, além disso, eram os últimos herdeiros do último movimento cultural europeu totalmente abrangente, o romantismo. E o romantismo também pregava um retorno à totalidade do homem, a unidade de origem, fraturada pela história da avidez, opressão, alienação. Nesse tocante, também marxistas e românticos podiam apertar as mãos (FUENTES, 1995, p.18).

O pensamento estético de seu tempo, o entusiasmo por mudanças sociais e culturais incidem sobre a vida e a arte de Frida Kahlo. Sua obra era considerada explosiva, sendo definida por André Breton como “uma fita enlaçando uma bomba” (BRETON, 1965, p.190). Não podemos desconsiderar que a Revolução Mexicana influenciou significativamente os artistas nacionais da primeira metade do século XX, e particularmente Frida Kahlo. Apesar de seu trabalho ser considerado autorreferente, ele também dialogava com os ideais revolucionários e com outras experiências estéticas que, ao transcenderem à dimensão nacional, possibilitaram uma maior visibilidade de sua arte. As suas produções pitorescas têm como ponto de partida o corpo fragmentado, decomposto, entretanto, percebemos simbolismos que, de forma emblemática, representavam sua nação.

Antes de qualquer outra coisa, Lacan (1992) qualifica os eventos revolucionários como efeito de um discurso e nos diz que “a aspiração revolucionária só tem uma chance, a de culminar, sempre, no discurso do mestre. Isto é o que a experiência provou. É o que vocês aspiram como revolucionários, a um mestre” (p.196-197). O que isso quer dizer? O sujeito se constitui na articulação dos significantes mestres (S1) e da fantasia, e desse modo, fixa as coordenadas do desejo. O discurso seria, portanto, a tessitura da trama social dessa gramática, formalizada em fantasia inconsciente. Com efeito, o sujeito neurótico tende a recalcar o Pai, fazendo-o emergir novamente, agora na forma de sintoma.

A psicanálise não segue os passos da norma, pelo contrário, faz valer o direito ao singular, e com isso defende “a reivindicação, a rebelião do *não como todo mundo*, o

direito a um desvio experimentado como tal, que não se mede por nenhuma norma” (MILLER, 2012, p.36). A arte, nessa mesma vertente, se coloca como expressão subversiva, que rompe com os paradigmas de uma época para dar lugar ao singular. Podemos dizer que com sua obra o artista reconstrói sua relação com o real e subverte a função de uso do objeto, fazendo-o emergir em uma renovada dignidade (LACAN, 1959-60/1997).

A arte surge de uma contingência inassimilável, possibilitando, à revelia do recalque, um tratamento aos efeitos insistentes do pulsional. Isso nos leva a algumas interrogações: a criação artística tornar-se-ia um artifício, arte e ofício, que faria barreira à deriva pulsional autodestrutiva ou de destruição dos demais? Poderíamos afirmar que a arte estaria investida do *pathos revolucionário*? No processo sublimatório, a pulsão de morte estaria articulada ao *pathos* revolucionário? Como *Thánatos*, ou melhor, como a agressividade nas relações sociais pode ficar a serviço de Eros? Parece-nos possível defender que, em Frida Kahlo, a arte e o *pathos* revolucionário permaneceram interligados ao longo da vida.

*A revolução é a harmonia da forma e da cor e tudo se encontra e se move sob a mesma lei = a vida = Ninguém está à parte de ninguém. Ninguém luta por si mesmo. Tudo é tudo e é um. A angústia e a dor, o prazer e a morte nada mais são do que um processo de existir. Xxxx<sup>31</sup> a luta revolucionária xxxxxx nesse processo é uma porta aberta para a imaginação. (KAHLO, 1995, p.77-78).*

Na tentativa de esclarecer essas questões, é necessária uma análise prévia do termo revolução e, para tanto, Mora (2001) distingue, a partir do século XVI, duas vertentes importantes no desenvolvimento desse conceito. Uma primeira fonte refere-se ao caráter astronômico da revolução copernicana, à sua concepção acerca das “revoluções” dos corpos celestes. Esse termo concernia à rotação cíclica dos corpos celestes na medida em que estes e a Terra, juntos, fizessem o movimento de rotação, “fizessem revolução” ao redor do Sol. Trata-se aqui de uma revolução planetária e científica.

Uma segunda ideia remete à mudança política, à “mudança súbita destinada a estabelecer uma nova ordem ou a restabelecer, por meios violentos, uma ordem anterior considerada mais justa ou adequada” (ibid, p.2531). Paulatinamente o conceito de revolução social dá lugar à ideia de revolução política, e, por último, se formaliza uma

---

<sup>31</sup> A sequência de xxx retrata uma palavra que se apresenta ilegível no diário.

“filosofia da Revolução”, no qual importa uma atitude crítica quanto à natureza da revolução e às condições necessárias para o seu desenvolvimento.

Como um evento próprio da era moderna, nos interessa privilegiar a dimensão do novo implicado nessa concepção. Encontramos o mesmo entendimento em Arendt (1988, p.28) quando afirma que “a violência não é mais adequada para descrever o fenômeno das revoluções do que a mudança; somente onde ocorrer mudanças, no sentido de um novo princípio [...]”, poderíamos falar em espírito revolucionário. A ênfase é colocada na presença do *pathos* de novidade e sua articulação com a ação política, possibilitando por esse meio, a liberdade. Em seu diário, Frida escreve, em 1951:

Estou inquieta em relação a minha pintura. Sobretudo, quero transformá-la para que seja algo útil ao movimento revolucionário comunista, pois até agora pintei somente a expressão honrada de mim mesma, mas completamente distante daquilo que em minha pintura poderia servir ao Partido. Devo lutar com todas as forças para o pouco de positivo que minha saúde me deixa fazer, seja direcionado no sentido de ajudar a Revolução. A única verdadeira razão para viver (KAHLO, 1995, p.96-97).

É possível, entretanto, localizar aproximações entre a pulsão de morte e a arte, na medida em que localizamos, em ambas, a emergência da *paixão* [*pathos*] pela invenção de novas formas na natureza e na cultura. O *pathos revolucionário* aqui nos parece articulado à pulsão de morte em Lacan (1959-60/1997, p.259): “vontade de recomeçar com novos custos. Vontade de Outra-coisa”. Hyppolite e Lacan (1954/1998) definem a pulsão de morte como vontade de destruição a partir da qual possibilitar-se-ia a criação do novo.

Em seu princípio disjuntivo ela é renovadora, o que possibilita defini-la como potência criadora. Se por um lado Lacan afirma que “a pulsão de morte é o real na medida em que ele só pode ser pensado como impossível” (1975-76/2007, p.121), de outro lado ele sustenta a arte como uma “organização do vazio” (idem, 1959-60/1997, p.162). A Coisa [*das Ding*] é representada por um vazio ao redor do qual os homens criam os objetos do registro da sublimação. Eixo do *Seminário, livro 7*, esse termo é utilizado para aquilo que está fora de significado, ou seja, ao que escapa à operação de simbolização. Refere-se, portanto, a “essa exterioridade íntima, essa extimidade” (ibid, p.173) primordial, no qual o primeiro exterior encontra-se presente no interior das representações.

O neologismo “*extimité*” é o correlato lacaniano do conceito freudiano de “*Unheimlich*”, elaborado no artigo *O infamiliar* [*Das Unheimliche*,] (FREUD,

1919/2019). Essa palavra indica aquilo que é mais interior e, ao mesmo tempo, é o mais exterior; o que é mais próximo e que, também, é o mais distante, permanecendo como um corpo estranho. Logo, o estranho é ao mesmo tempo o mais familiar. Construindo-se assim uma complexa relação entre intimidade e extimidade no qual as negações se anulam. É nessa dimensão que Lacan reconhece a Coisa como estrangeira.

Em torno desse vazio [*das Ding*] gravitam os significantes, as representações que estruturam a cadeia significante. Entretanto, as representações apenas podem representar através de seus representantes. Desse modo, o objeto surge para, concomitantemente, cingir, presentificar e ausentificar a Coisa (LACAN, 1959-60/1997). De acordo com Miller (2011c), no ensino de Lacan não fica evidente o estatuto de real conferido ao objeto da pulsão, contudo, ao longo dos tempos os diversos objetos da sublimação ocupam o lugar da extimidade.

Por outro lado, a investigação freudiana sobre o trauma revelou a compulsão à repetição e expos um excesso pulsional fora do campo representacional e do princípio do prazer. Lacan admite o fenômeno da repetição como sendo o princípio da pulsão de morte, mas por sua vez o situa em relação à linguagem e ao inconsciente. Com isso, aborda a pulsão de morte em sua relação com o real, nomeando de gozo a pulsão de morte freudiana. Assim, ao utilizar o potencial destrutivo na invenção do objeto de arte, a criação artística possibilita o entrelaçamento entre a estética e o pulsional.

No intuito de orientar nossa discussão, retomo Lacan (1966-67) quando afirma: “eu não digo a política é o inconsciente, mas simplesmente, o inconsciente é a política”. Há uma dimensão social do sintoma, uma vez que o inconsciente é produzido a partir do laço social. Esse aforismo toma como ponto de partida uma nova lógica de estruturação de cultura, uma lógica não mais sustentada pela exceção, mas estabelecida a partir da incidência de um Outro furado, inconsistente, *não todo*, cujos efeitos tem ressonâncias na subjetividade de nossa época.

A fórmula *O inconsciente é a política* ocorre num desdobramento de duas asserções. Uma inicial que é *o inconsciente é o discurso do Outro*, na qual propõe que a formação do inconsciente se produz na relação do sujeito com o Outro, sendo este último dividido, não existe como *Um*. Esse Outro, segundo Miller (2004b, p.13), “tem muitas dimensões: social, como no exemplo do chiste; lógica, quando é a verdade que ele valida; e também política, quando se reduz sua função à do significante-mestre que captura o sujeito e o atrela a um trabalho cujo gozo é roubado”. Essa construção é

marcada pela formulação freudiana que, a partir da análise dos chistes, articula a formação do inconsciente a um processo social e este princípio se aplica, Lacan complementa, a todas as formações do inconsciente.

Num segundo momento de seu ensino, a concepção de que o inconsciente provém do laço social está atrelada à formulação que a relação sexual não existe, ou seja, o laço social faz suplência à *não relação sexual*. O que está colocado em cena é a política do sintoma, ou seja, a presença de sintomas com uma significação singular e sem articulação com o discurso do Outro social. O sintoma, esse significante S1, está articulado ao corpo pelo seu efeito de impacto e, a partir deste, reinventa um novo laço social.

Já que não sou operária, já que sou artesã – e aliada incondicional do movimento revolucionário comunista. Pela primeira vez na vida minha pintura se propõe a auxiliar a linha traçada pelo Partido. REALISMO – Revolucionário. Tudo antes era apenas minhas primeiras experiências. Sou apenas uma célula do complexo mecanismo revolucionário dos povos pela paz das novas nações, soviéticos – chineses – tcheco-eslovacos, poloneses – ligados em sangue à minha própria pessoa e ao indígena do México (KAHLO, 1995, p.104-105).

Frida se envolve com a efervescência política do México e instala León Trotsky e sua esposa na Casa Azul. O asilo político que lhe foi concedido pelo governo de Lázaro Cárdenas é uma manifestação de liberdade e independência da nação em relação ao stalinismo. Ao longo da vida, Frida manterá uma adoração quase religiosa pelos heróis da Revolução (Karl Marx, Lênin, Zapata, Mao Tse-Tung e Stálin), conferindo-lhes uma grandeza de santos (LE CLÉZIO, 2010). Em suas telas, as representações realistas do corpo dialogam com temas sociais e coletivos, compondo tanto um relato autobiográfico de acontecimentos e reinterpretações de sua vida, quanto, de forma não explícita, um ato político através de símbolos e signos culturais, elementos tais como a mexicanidade, o indigenismo, a mestiçagem.

Entre as diversas tendências pictóricas de nossa época, Breton (1965), um dos líderes do surrealismo, considera que as contribuições de Frida Kahlo ganham um valor e uma distinção toda particular. Ela, mais do que qualquer outro, “sacrifica deliberadamente o modelo exterior, pelo modelo interno, dando lugar à representação sobre a percepção<sup>32</sup>” (p.186). Convém esclarecer que foi através de André Breton que ela realizou sua primeira grande exposição no exterior, em março de 1939, tendo

---

<sup>32</sup> Tradução nossa.

inclusive se hospedado com Marcel Duchamp, em Paris. Breton também participou da organização da Exposição Internacional do Surrealismo no México, em 1940, no qual constavam duas das suas maiores telas. Estas, certamente, em alguma medida eram atravessadas pela poética surrealista, tais como, o interesse pelo inconsciente e suas construções oníricas, temas heterodoxos, a banalidade de imagem e dimensão perturbadora do *nonsense* e o traçado rudimentar (ARGAN, 1992). Contudo, a pintora recusava qualquer rótulo, sobretudo a de surrealista. Aproximadamente em 1952, explica em carta a Antonio Rodríguez.

Alguns críticos tentaram me classificar como surrealista; mas eu não me considero surrealista. [...] Eu realmente não sei se meus quadros são surrealistas ou não, mas sei que são a expressão mais sincera de mim mesma. [...] Eu detesto o surrealismo. Pra mim, parece uma manifestação decadente de arte burguesa. Um desvio da verdadeira arte que as pessoas esperam de um artista [...] Eu quero ser digna, com minha pintura, do povo a que pertenco e das ideias que me fortalecem. [...] Eu quero que minha obra seja uma contribuição para a luta das pessoas em seu esforço pela paz e a liberdade (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.320).

A artista demonstra, portanto, um viés declaradamente político ao ilustrar discussões sobre a Revolução e a identidade cultural mexicana, tornando-se uma das criadoras mais originais da arte moderna, permanecendo no limiar entre a estética da modernidade e da pós-modernidade. No campo das artes, Frida Kahlo se tornou a artista mais conhecida do México e da América Latina. Com seu ato de criação, ela muda o mundo da pintura (RICO, 2004) e, sobretudo, se fez um nome. Por fim, nos interrogamos se haveria uma vertente identificatória comum entre o contexto das pluralizações das identificações no México revolucionário e a obra de Frida Kahlo, em sua função de reescrita corporal. Nos parece pertinente afirmar que ela, em sua solução singular frente ao real impossível, escolhe a rebelião do *não como todo mundo* e expressa com sua arte o *pathos* dessa subversão, que se mantém na iteração.

## **II.5. Troumatisme**

Aos dezoito anos, Frida está muito distante da garota que havia ingressado três anos antes na Escola Preparatória. Tornou-se uma moça moderna e demonstra um prazer especial em desafiar as convenções, como testemunham a sequência de fotografias tiradas por Guillermo Kahlo em 7 de fevereiro de 1926. Nelas, Frida se destaca entre os familiares, uma vez que todos eles vestiam trajes convencionais, salvo ela que usava um terno de três peças, gravata, cabelo penteado para trás e assume a

postura de um jovem urbano, numa nítida fluidez do gênero. Em todas as fotografias ela fita diretamente o observador com um olhar fixo e determinado<sup>33</sup>.

Figura 3: Frida em Fotografia de Família



Fotografia tirada por Guillermo Kahlo em 7 de fevereiro de 1926

Na vida estamos expostos ao imprevisível das situações cotidianas, e assim, no âmago da cidade do México, a jovem é atravessada por um fato: um impacto, o som ensurdecedor de madeira, ferragens, grito e dor... A colisão entre um bonde e o ônibus, de um só golpe, toda uma vida é modificada bruscamente. Aqui, o fora do tempo, o inassimilável, o estupor e a angústia se apresentam, engendrando a montagem do trauma.

No caos que se instala, Alejandro tem dificuldade em localizar Frida, ao retirá-la dos escombros do ônibus, coloca seu corpo sobre uma vitrine de um salão de bilhar e a cobre com seu casaco. Um trabalhador, que ele acreditava ser funcionário da Preparatória, se aproxima e lhe diz que é necessário retirar o corrimão que a atravessava de fora a fora, na altura da pélvis. Dito isso, apoia seu joelho no corpo dela e extrai o tubo em meio ao estalar de ossos (ZAMORA, 1987). Alejandro não acreditava que ela fosse sobreviver ao grave acidente no qual duas ou três pessoas morreram e outras tantas não resistiram aos ferimentos.

A ambulância a levou ao Hospital da Cruz Vermelha, distante apenas algumas quadras desse local. Frida Kahlo foi operada pela primeira vez embora os médicos não acreditassem que resistiria à cirurgia. Sobreviveria? Durante o primeiro mês, eles não

<sup>33</sup> No retrato, figura 3, Frida está à esquerda, de pé usando terno masculino, ao seu lado estão outros membros da família. Na fileira de trás, a partir da esquerda, estão sua tia, a irmã Adriana e seu marido, Alberto Veraza. Na fileira do meio estão seu tio, sua mãe e sua sobrinha Carmen. Por último, na fileira da frente, estão Carlos Veraza e Cristina.

sabiam se ela conseguiria. E andar novamente? Muitos não acreditavam nessa possibilidade. Um velho amigo mencionou que “eles tiveram que remontá-la por partes, como se estivessem fazendo uma fotomontagem” (HERRERA, 2011, p.70).

Ao recobrar a consciência, Frida solicita a presença da família, mas eles não conseguiram vê-la. “Minha mãe ficou tão impressionada que perdeu a fala durante um mês. Meu pai ficou tão triste que adoeceu, e não pude vê-los por mais de vinte dias” (ibid). Nesse relato, justifica essa ausência pelo fato de “nunca houvera mortos na minha casa” (ibid). Entretanto, espantosa coincidência! O acidente que transforma radicalmente sua vida ocorre quando estava com a mesma idade em que seu pai sofreu a queda do cavalo, com desdobramentos semelhantes de ruptura.

Durante um mês, permaneceu deitada de costas, imobilizada, envolta em gesso e inserida numa caixa que se assemelhava a um sarcófago. Matilde foi a única que lhe deu assistência no hospital, correndo para estar com a irmã assim que leu a notícia no jornal. Além dela, recebia a visita dos *Cachuchas* e diversos outros amigos, “uma multidão de gente”, dirá (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.72). Com a vacilação dos semblantes que organizam sua aparência, sem o véu e as máscaras do desejo, surge a dor de existir.

Sozinha à noite, permanece atormentada pelos pensamentos e lembranças acerca da morte. Assim, esta se apresenta transpassada pelo vermelho mesclado ao ouro em pó, pelas exclamações “*La bailarina!*”, lamentos, choque, algumas vítimas sob o trem, outras rastejando entre os destroços e a imagem de uma mulher que emerge das ferragens segurando o próprio intestino nas mãos. Frida relata a Alejandro que “nesse hospital a morte dança toda a noite em volta da minha cama” (ibid, p.71).

A morte está dentro do domínio da fé. Certamente, vocês fazem bem em acreditar que vão morrer. Isso lhes dá força. Se não acreditassem, poderiam suportar esta vida que levam? Se não estivessem solidamente apoiados na certeza de existe um fim, por acaso vocês poderiam suportar esta história? (LACAN, 13 outubro 1972, Vídeo).

Tomar o trauma na dimensão do encontro contingencial nos remete ao *Seminário, livro 11* (1964/1998), sobretudo, quando Lacan traduz trauma como “o encontro do real” (ibid, p.56). Em sua elaboração, recorre aos termos *tiquê* e *autômaton* de Aristóteles para estabelecer uma clivagem da repetição, de tal forma que esclarece o primeiro como o que se produz “como por acaso” (ibid., p.56), a insistência do real do trauma que retorna sempre no mesmo lugar. Trata-se de um encontro sempre faltoso frente à irrupção de gozo que rompe com a cadeia significante e está para além do retorno da repetição [*autômaton*] das contingências da vida de Kahlo.

[...] a *tiquê* tomamos emprestada, eu lhes disse da última vez, do vocabulário de Aristóteles em busca de sua pesquisa da causa. Nós a traduzimos por *encontro do real*. O real está para além do *autômaton*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do *autômaton*, e do qual é evidente, em toda a pesquisa de Freud, que é do que ele cuida” (LACAN, 1964/1998, p.56).

Nesse seminário, o trauma é definido como furo, não mais articulado ao pai, mas à estrutura, e com isso o sujeito é compreendido como resposta ao encontro com o real [*tiquê*]. Portanto, o real é “apresentado na forma do que nele há de inassimilável – a forma do trauma” (LACAN, 1964/1998, p.57) sendo esta a condição de *parlêtre*, ser parasitado pela linguagem. Desse modo, ao escapar às coordenadas do simbólico, não se deixando capturar por ele, o trauma seria o modelo paradigmático da *tiquê*. Nessa perspectiva, o último Lacan enfatiza o encontro como traumático, uma vez que, ao ocorrer de forma fortuita, ao acaso, presentifica um gozo não dialetizável.

O excesso de gozo, a *tiquê*, o inassimilável, que escapa à simbolização, à palavra, deixa um traço de experiência de gozo que aparece como repetição, no *autômaton* da cadeia significante inconsciente, se articulando à subjetividade, à vida do sujeito. A repetição implica o novo, possibilitando a esse sujeito, abordar suas respostas singulares ao real do *trauma*. O automatismo da repetição, por sua vez, é reduzido ao mesmo, ao idêntico, à insistência dos signos que é regulada pelo princípio do prazer. Com efeito, o real está enlaçado na repetição, posto que descompleta, fura.

Assim, o que se repete é sempre o que permanece de forma “atemporal” (não se dissipa) na vida subjetiva do *parlêtre*. À medida que a existência vai sendo determinada a cada acaso [*tiquê*], o sujeito é convocado a tecer uma rede de significantes ao redor do buraco do trauma, e desse modo o que se encontra por acaso revela-se da ordem do necessário. O acaso, sem nenhuma lei que o ordene, inscreve uma combinatória contingente que comanda a repetição e captura o *parlêtre*.

Sobre a contingência e seu contraponto, a necessidade, Miller (2012b) destaca que, na ordem simbólica, *tiquê* seria uma operação que torna a contingência um gozo necessário, portanto, “o que não cessa de se escrever”. Ou seja, transforma o acontecimento contingencial em uma experiência articulada, numa dimensão subversiva da repetição. Lacan traduzia necessidade

(...) como um *não cessa de escrever-se*. Daí a definição do real, visto a partir da ordem simbólica, como o reverso da necessidade, é dizer, um impossível de escrever, um *não cessa de não escrever-se*, cujo ponto culminante é a

noção da relação sexual como impossível de escrever<sup>34</sup> (MILLER, 2012, p. 141).

O *não há* aponta para um real que não só é presença, como também é furo, vazio e estabelece as bases para nomear esse encontro como *troumatisme*. Conforme abordado anteriormente, o *troumatisme*<sup>35</sup> surge como acontecimento, como traços de afetação decorrentes da incidência da linguagem sobre o corpo. É a marca de um gozo inassimilável, um puro efeito de *lalíngua*, dos significantes que furam e traumatizam o corpo. Lacan toma a linguagem, assim, como estrutura preliminar que, pelos seus efeitos, possibilita o advir do *parlêtre*. Momento este de ruptura no qual os significantes passam a dar sentido à existência do sujeito, permanecendo, entretanto, um para além que resta foracluído do sentido, o real. A linguagem penetra no corpo pelos buracos que ela cava, e por essa via o faz sensível a um discurso, faz da pulsão “o eco do fato de que há um dizer” (LACAN, 1975-76/2007, p.18).

Em Frida Kahlo, o encontro contingencial com o inominável do trauma desregula o corpo, faz cair o véu da unificação corporal, e sem essa barreira resta o corpo fragmentado, dejetado, peças soltas. Com efeito, as contingências de *lalíngua* se escrevem como amarrações, atamentos singularíssimos dos três registros psíquicos apontados por Lacan: real, simbólico e imaginário. O que nos parece importante destacar é que, em função de seu enodamento extraordinário, se trata de um traumatismo diferente para cada *parlêtre* (BROUSSE, 2015).

Algum tempo atrás, talvez uns dias, eu era uma moça caminhando por um mundo de cores, com formas claras e tangíveis. Tudo era misterioso e havia algo oculto; adivinhar-lhe a natureza era um jogo para mim. Se você soubesse como é terrível obter o conhecimento de repente – como um relâmpago iluminando a terra! Agora vivo num planeta dolorido, transparente como gelo. É como se houvesse apreendido tudo de uma vez, numa questão de segundos. Minhas amigas e colegas tornaram-se mulheres lentamente. Eu envelheci em instantes e agora tudo está embotado e plano. Sei que não há nada escondido; se houvesse, eu veria (KAHLO, 2011, p.27).

Qual o limite de um corpo? Com a manifestação de um furo que aparece pela vacilação dos semblantes, cifra não calculável de gozo, des(enlaces) e a palavra não basta para estancar o insuportável do acidente, não havendo qualquer possibilidade de assimilação do real. O corpo não é mais o palco das diferentes representações da fala, o indizível desfaz, corta, “se torna” corpo, na dimensão do que afeta e que pode,

---

<sup>34</sup> Tradução nossa.

<sup>35</sup> Neologismo cunhado por Lacan no *Le Séminaire, livre XXI: Les non-supers errent* (1973-74, aula do dia 19 de fevereiro de 1974).

inclusive, destruí-lo. Assim, a existência permanece fora do tempo, persiste como dor de existir em estado puro.

O sentido lhe escapa, mas, assim que consegue escrever, Frida redige diversas cartas a Alejandro, descrevendo com detalhes literais o seu sofrimento e fantasias, se expressando com os matizes imagéticos que encontraremos posteriormente em suas pinturas. Ela permaneceu um mês internada, presa a uma cama, com dores. Mas a morte aos poucos se afasta, o “ferro me atravessou completamente o quadril, por uma coisinha de nada dessas vou ficar um caco pro resto da vida ou morrer, mas isso tudo é passado, uma ferida já fechou e o Dr. me diz que logo a outra vai fechar também” (idem, p.72). Numa carta de 20 de outubro, descreve a Alejandro a mortificação corporal.

De acordo com o Dr. Dias Infante [...] eu já não corro grande perigo e vou ficar mais ou menos bem... [...] [O médico] duvida que eu consiga endireitar o braço porque a articulação está boa mas o tendão está muito contraído e isso me impede de mexer o braço para a frente e se eu conseguir esticar o braço vai ser muito devagar e só com muita massagem e banhos quentes, dói mais do que você pode imaginar, a cada puxão que eles me dão eu choro litros de lágrimas, apesar do fato de que dizem que não se deve acreditar em cachorro que manca e mulher que chora, meu pé também dói muito, já que você deve ter percebido que foi muito esmagado e também tenho dores terríveis e agudas na perna inteira como você pode imaginar mas quanto ao resto eles dizem que o osso logo vai ficar bom e depois disso aos pouquinhos vou voltar a andar (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.74).

Um mês após o acidente, retorna à Casa Azul totalmente imobilizada pelas talas que protegiam as diversas fraturas e com perspectiva de permanecer reclusa ao leito por mais três meses, situação que a exasperava mais do que a dor (FUENTES, 1995). Ainda no Hospital escreve: “Todos me falam para não perder a paciência, mas eles não sabem o que significa para mim ficar de cama por três meses. É como tenho que estar [de cama], depois de ter sido uma verdadeira errante das ruas a vida inteira” (KAHLO, 2011, p.22).

Nota-se efetivamente que, com esse enunciado, a artista demonstra a potência de um gozo que convoca seu corpo à errância. Em sua etimologia, *errare*, do latim, significa estar à deriva. Esse termo não tem estatuto de conceito no ensino laciano, apesar de estar presente em momentos iniciais de sua formalização. Ainda no *Seminário, livro 2*, Lacan (1954-55/1987) antecipa uma unidade que não existe e que a todo instante escapa, para articular a noção de errância ao descentramento do eu, sua decomposição em múltiplas identificações. Ele nos esclarece que “devido a esta relação dupla que tem consigo mesmo, é sempre ao redor da sombra errante de seu próprio eu

que vão-se estruturando todos os objetos de seu mundo. Terão todos o caráter fundamentalmente antropomórfico, podemos dizer egomórfico” (idem, p.211).

Posteriormente, com o destaque que ele colocou no real, Lacan (1973-74, aula de 13 de novembro de 1973, inédito), inicia *O Seminário, livro 21: Os não-tolos erram*, comentando sobre as particularidades desse título que traz a dimensão do equívoco. Ou seja, a homofonia entre “os não-tolos erram” [*les non-dupes errent*] e os “Nomes-do-Pai” [*les noms-du-Père*], que faz alusão tanto à errância dos “não-tolos” quanto à pluralização dos Nomes-do-Pai.

Assim, resgata a etimologia do verbo *errer*, no dicionário de Bloch e von Wartburg, e constata, que esse termo pode ser traduzido por errar por sua convergência entre erro (*erreur*) e o verbo iterar (*iterare*). Por sua vez, *iterare* procede de *iter* que significa jornada, viagem. Entretanto, iterar não tem nada a ver com viagem, mas antes, com repetir, de *iterum*, de *re-iterum*. A ênfase é colocada na oposição entre o itinerário de uma viagem e a iteração da repetição, e com esse entendimento, afirma que “o cavaleiro itinerante” (ibid), quando se lança numa viagem, o faz repetindo.

Nessa mesma época, aparece em *Televisão* (1973/2003b) a errância no sentido de erro, mais especificamente na dimensão de repetição insensata implicada na iteração (ANTELO, 2016). Na errância, haveria a iteração de um gozo sem sentido que se manifesta, a cada vez, como Um. O itinerário pressupõe um circuito engendrado pela repetição, numa montagem que tampouco esgota todo o excesso, permanecendo uma errância que não se dissipa e que é inerente ao gozo singular de cada um.

O que está em questão não é a representação simbólica, mas as distintas maneiras de se inscrever o campo do gozo. O acento recai, portanto, nas amarrações, nas invenções possíveis a cada um. Logo, as montagens, os itinerários, podem ser variados, e nessa direção sustentamos a hipótese que o ato de criação de Frida Kahlo parece promover uma escrita que implica uma errância inerente a um gozo singular, uma invenção sustentada em um *savoir-y-faire* com o real. Contudo, faz-se necessário avançar um pouco mais em nossa discussão, antes de explorarmos essa questão.

Certamente não foi apenas seu estado de saúde que a impediu de retornar às aulas, mas o agravamento da então precária situação financeira, e principalmente a falta de confiança da família com relação a seu comportamento, foram determinantes para o seu afastamento da Preparatória e o término definitivo de seus estudos formais (ZAMORA, 1987). Entretanto, diferentemente dos autorretratos que externam uma

desolação interior, seus amigos relatam que, ao visitá-la durante sua recuperação, sempre foram recebidos com brincadeiras, sorrisos e com observações espirituosas, sagazes e cáusticas. Eles jamais presenciaram o seu sofrimento, e a única exceção era Alejandro. A ele eram direcionadas cartas com caricaturas que, na sua maioria, consistiam em autorretratos com fisionomia de choro.

Um ano já havia se passado e Frida permanecia reclamando continuamente de nevralgias. Um cirurgião ortopedista descobre que havia três vértebras fora do lugar, fator que aparentemente não fora observado no Hospital da Cruz Vermelha. Provavelmente, se tratava de uma deformação congênita na espinha vertebral, escoliose, cuja gravidade teria sido drasticamente acentuada pelo acidente. Com isso, torna-se necessário recorrer a coletes de gesso e a aparelhos para o pé direito, o que mais uma vez a mantiveram imobilizada por vários meses. Ela praticamente grita na carta endereçada a Alejandro: “Você não pode imaginar como me desesperam as quatro paredes do meu quarto! Tudo! Não há nada que possa explicar para você meu desespero (KAHLO apud ZAMORA, 1987, p.26).

Medo, dor, surpresa... do próprio vacúolo, do lugar central de *Das Ding*, o grito surge como um som perfurante. Anúncio de um vazio eminente, o grito é um apelo dramático pela existência do Outro. Assim, é a resposta do Outro que possibilita, retroativamente, transformar o grito em demanda (LACAN, 1956-57/1995). Sem o Outro e sua articulação significante, não podemos afirmar a existência de um apelo. A partir da análise do quadro *O grito* (1893) de Edvard Munch, Lacan (ibid) nos ensina que o grito não precisa ser emitido, não precisa passar por significantes para ser tomado como tal. Com efeito, a voz foi incluída, por Lacan, na série de objetos *a*, e como tal se apresenta áfona.

Verificamos, nessa série de quatro pinturas, que a tela expressa um momento de extrema angústia. O plano de fundo da tela é a doca de Oslofjord ao pôr-do-Sol, no centro está retratada uma figura feminina<sup>36</sup> que leva as mãos ao rosto e sua boca está escancarada. Em contraste com o escuro da paisagem, se produz um efeito de deformação, de sobreposição das cores à forma, ocorrendo, em alguma medida, o desaparecimento de fronteiras. E nesse mesmo caminho duas pessoas se afastam ao fundo, como se nada ouvissem. Podemos dizer que o quadro nos remete ao

---

<sup>36</sup> Entre as diversas versões sobre a pintura, ao menos uma a define como uma figura feminina.

inassimilável, ao limite interno do intolerável do gozo. Sobre essa pintura, Lacan comenta que

Quando vemos a imagem, o grito é cruzado pelo espaço do silêncio sem habitá-lo. Eles não estão conectados nem por estarem juntos nem por seguir um ao outro. O grito faz o abismo dentro do qual o silêncio se precipita. Essa imagem é onde a voz se distingue de toda coisa modulante, já que é o grito o que a faz diferente até de todas as formas, as mais reduzidas da linguagem, é a simplicidade. A implosão, a explosão, o corte, a falta (LACAN, 1964-65, aula de 17 de março de 1965).

Nesse sentido, o grito nada mais é do que a “exterioridade jaculatória” (LACAN, 1968-69/2008, p.219) de algo radicalmente íntimo que apenas pode ser reconhecido quando ejetado para fora. Nessa operação, esse estranho gozo é arrancado, torna-se êtimo ao sujeito, e dessa forma se impõe como objeto identificatório. Contudo, o “acaso” (com seus desenlaces) produz um corte no destino de Frida Kahlo e faz emergir a impensável angústia do real. Diante do encontro com o impossível cada um responde com o seu possível, uns aí se fixam, outros mostram um saber fazer com isso. Assim, o traumático a conduz a apelar para a arte.

O artista se serve desse indizível, e em seu redor pinta, esculpe, poetiza, fotografa, musicaliza, dança. O que dizer, então, da função da arte? Antelo (2011, p.54) nos esclarece que “a arte visa à representação formal do medo de forma a domesticar o que não tem forma – a angústia, afeto do informe, do sinistro, do inquietante estranho”. Desse modo, ela se ocupa com o que faz furo no real e nos familiariza com o estranhamento do mundo, ou com o *i-mundo* (LACAN, 1974/2011. p.29) de seu real. Em 22 de abril de 1927, Frida escreve para Alejandro:

O médico ainda é da opinião de que devo usar o colete de gesso por três ou quatro meses, já que aquele com sulcos, embora incomode um pouco menos do que este colete, dá resultados piores já que é uma coisa pra usar durante meses, o paciente fica preso a ele, e é mais difícil curar as feridas do que a doença; com o colete vou sofrer horivelmente, já que precisa ser irremovível e pra me colocarem vão ter de me pendurar de cabeça pra baixo e esperar até secar, porque senão seria completamente inútil e me pendurando vão deixar a minha espinha o mais reta possível, mas isso não é nem a metade, você pode imaginar o quanto vou sofrer. [...] O *velho* médico diz que o colete dá resultados muito bons quando é colocado direito, mas isso ainda vamos ter de ver, e se não der, que o diabo me carregue. Eles vão me colocar o colete no Hospital Francês. [...] A única vantagem dessa coisa nojenta é que posso andar. [...] além disso eu é que não vou sair na rua usando esse troço senão com certeza vão me levar pro hospício. No caso remoto de o colete não dar resultados vão ter de me operar [...], mas antes que isso aconteça eu certamente já terei me eliminado do planeta... (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.90-91).

O trauma é um mau encontro e sempre estamos expostos às contingências da multiplicação dos fatos traumáticos, a acontecimentos singulares que remetem ao furo

[*trou*]. Melhor dizendo, há momentos de vida que são estruturalmente equivalentes ao *troumatisme* e no qual se repete a iteração do gozo do Um. O acontecimento real produz um furo no discurso, esse furo é a impotência do discurso em dar um sentido ao acontecimento que é definido como traumático. Nesse limite, resta o *truc*, os sintomas que daí se edificam.

Nessa vertente, a poliomielite a havia coagido a se movimentar para curar o corpo, mas agora, numa perspectiva radicalmente oposta, era preciso aprender a permanecer imóvel. Assim, a enfermidade a conduziu a um tempo de isolamento social e à pintura. “Por eu ser jovem, o infortúnio não assumiu o caráter de tragédia: eu sentia que tinha energias suficientes para fazer qualquer coisa em vez de estudar para virar médica. E, sem prestar muita atenção, comecei a pintar” (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.85).

Conforme Lacan (1972-73/1985) enfatiza, no *Seminário, livro 20*, o saber é uma elocubração, ou melhor dizendo, a linguagem é uma elocubração de saber sobre lalíngua. Contudo, o saber é colocado em questão no texto *Prefácio à edição inglesa do Seminário 11*, quando formula que o inconsciente é real. Com isso, se distancia da ideia de inconsciente como saber, para situá-lo num momento anterior ao romance, às ficções, que darão sentido ao que não o tem. Trata-se da emergência do sem sentido que engendra “a miragem da verdade, da qual só se pode esperar a mentira” (1977/2003, p.568), sobretudo, o se *historisterizar* [*hystoriser*]<sup>37</sup> de si mesmo que acontece na experiência analítica. Refere-se, assim, a “a urgência que a análise preside” (1977/2003, p.569), isto é, à satisfação que se desdobra em mal estar e que orienta uma análise. Aqui, o sujeito constrói uma elocubração, um saber que se apresenta como verdade em sua estrutura de ficção.

Pois bem, a ficção e sua montagem respondem pelo que engendra a repetição. Nessas condições extremas e em meio a cartas apaixonadas e a súplicas de amor ao noivo que a havia abandonado, Frida pinta seu primeiro autorretrato, *Autorretrato com Vestido de Veludo*<sup>38</sup>. Ela o oferece de presente a Alejandro, na esperança de o reconquistar, mas sua família não via com bons olhos essa relação e o manteve distante da pintora. Diante do amor que parece impossível e da ameaça constante da morte,

<sup>37</sup> Com a grafia *historisterizar*, Lacan reúne “História” e “Histeria” [*Hystérie*].

<sup>38</sup> Quadro *Autorretrato com Vestido de Veludo*, de 1926, óleo sobre tela com 79,7 x 60 cm, Cidade do México. Legado de Alejandro Gómez Arias.

emerge uma decisão que é anunciada à mãe: “Não morri e, além do mais, tenho uma razão para viver. Essa razão é a pintura” (KAHLO apud LE CLÉZIO, 2010, p.54).

Ao amigo e historiador da arte Antonio Rodríguez, Frida relata que na infância já demonstrava interesse pela caixa na qual o pai guardava tintas a óleo, pincéis e uma paleta. Após tanto tempo acamada, teria se aproveitado da situação e a pediu emprestada a ele. Numa segunda versão, afirma:

Eu nunca pensei em pintura até 1926, quando fiquei de cama por causa de um acidente automobilístico. Eu estava morrendo de tédio na cama, com um colete de gesso [...] então decidi fazer alguma coisa. Roubei do meu pai algumas tintas a óleo, e a minha mãe encomendou pra mim um cavalete especial porque eu não conseguia ficar sentada, e comecei a pintar (Kahlo, apud HERRERA, 2011, p.85-86).

Por não poder se sentar, sua mãe providencia a instalação de um espelho em cima de sua cama e a adaptação de um cavalete para as telas que podia ser acoplado à cama. O leito e o espelho acompanham toda a sua obra e, nesse período, tem início uma extensa série de autorretratos. “Eu pinto a mim mesma porque estou quase sempre sozinha [...] porque sou o assunto que conheço melhor” (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.98). Embora tenha tentado retratar sua morte e a de outras pessoas, ela jamais conseguiu pintar o acidente, salvo um desenho em seu diário. Esclarece que havia pensado em fazê-lo, mas considerava que era algo “complicado” e “importante” demais para ser reduzido a uma única imagem (idem, p.97).

Figura 4: O Acidente



O Acidente (1926) – Gravura a lápis sobre papel 20 x 27 cm.

Contudo, o que ocorre com os corpos que são obrigados a se olharem no espelho? Reclusa ao leito, a artista mergulha na contemplação de sua própria imagem, mas o espelho coloca em quadro um corpo que se constitui como um espaço obscuro, corpo que se converte em palco de encontros singulares, palco do que Freud nomeava como *traumas psíquicos*. A imagem põe em cena “o que não se vê, mostra o próprio olhar como o objeto que só aparece como ponto cego da representação” (BASSOLS,

2014). Não se trata aqui de algo específico ao pintor, afinal, todos se veem surpreendidos ante a emergência do olhar. Se por um lado temos o traumático inicial que não podemos apreender em termos de representação ou significados, por outro se apresenta o furo iterado pelo encontro com um real sem retorno. Há aqui um vácuo de representação que não cessa de querer falar do irrepresentável, e esse ponto o sujeito só pode abordar dividindo-se a si mesmo num certo número de instâncias (LACAN, 1964/1998).

É preciso destacar que o evento traumático introduz pontos defeitos na colcha de retalhos da unificação corporal, fazendo emergir, de modo desconcertante, o real do corpo. Ou melhor dizendo, esse furo perfura o envelope corporal, anula a dimensão unificadora do imaginário, dando a ver o corpo de carne, corpo ruína, corpo como peças soltas. Com efeito, o espelho do Outro está quebrado e se desfaz a propriedade lógica, nunca garantida, do *parlêtre* ter um corpo. Trata-se, portanto, do acaso da intimidade perfurada no qual o íntimo está no exterior como um corpo estranho (MILLER, 2011b, p.14). É possível evitar o encontro do sujeito com o seu horror íntimo?

Nesse momento, a jovem convoca a arte e dá início a uma série de autorretratos, num processo estético de intensa desconstrução do corpo e no qual a contingência (o acidente) tem um papel fundamental. Vale lembrar que, no campo das artes, as imagens dos corpos permanecem como referência ao longo dos anos, porém são encarnadas de modo único a cada artista. Talvez seja possível afirmar que, ao pintar o autorretrato, ele captura o olhar do espectador, o direciona à obra e o desvia do rosto do autor.

Do Renascimento ao Neoclassicismo, já havia uma busca pela paridade entre o espelho e a imagem retratada por parte daqueles que tinham como objeto artístico a própria imagem. Contudo, a utilização do espelho na prática de se autorretratar traz certa dificuldade, pois a imagem se apresenta invertida, ou seja, o que vemos como mão direita é percebida, pelo outro observador, como esquerda, e vice-versa. Isso se modifica radicalmente com a invenção da fotografia no século XX, e sobretudo com as *selfs* (popularizados pelo avanço tecnológico) que já não precisam do espelho. Enquanto no autorretrato a paixão pela inscrição do reflexo situa o artista no enquadre, o *self*, por sua vez, o faz nas redes sociais. A força da imagem, nesses dois níveis, acaso favoreceria a fixação do *parlêtre* no instante de ver? Ambos são formas de retratar o corpo, mas especificamente no autorretrato do artista Laurent (2016b) nos convida a perceber cada tela como uma experiência de corpo.

Podemos dizer que na contemporaneidade encontramos a mesma proposta expressiva de reprodução da própria imagem? Certamente não se trata da mesma concepção estética, principalmente a partir do final do século XX, período entre as guerras, quando se coloca em evidência o imaginário do corpo desfigurado. Moraes (2017) nos esclarece que a fragmentação da anatomia humana ganha uma dimensão significativa com os Surrealistas, cujo projeto defendia a submissão do princípio de identidade aos imperativos do desejo. Em meio a derivações e deslocamentos, o sonho se funde à vigília e rompe com qualquer pretensão de verdade. Esse movimento tem como ponto de partida o enigma do duplo, algo que já fundamentava uma rigorosa investigação no romantismo. Essa temática da *dispersão do Eu* será abordada por Freud na ideia do estranho (*Unheimlich*).

Ora, a experiência de Narciso com o espelho foi tão intensa que o extraiu do mundo ao redor, desvelando a vertente mortífera da imagem. Freud (1919/2019), por sua vez, tem uma vivência surpreendente com o espelho definida por ele como um instante de estranhamento ante o seu próprio reflexo na janela do vagão de trem. Ele relata que viajava sozinho na cabine quando um movimento brusco do trem faz girar a porta do banheiro e surge um “senhor de idade, roupão e boné” (ibid, p.309). Recordase que antipatizou imediatamente com sua aparência, mas presume que ele havia tomado a direção errada e imediatamente se levanta no intuito de orientá-lo. Seu espanto é imenso quando reconhece, no intruso, seu reflexo, ou melhor, seu duplo.

Logo, a própria imagem surge como algo sinistro, ameaçador, estranho (*Unheimlich*) e o faz vacilar antes de submergir do espelho, antes de perceber que se tratava de sua imagem e que esta constitui parte do campo do Outro. O artista se diferencia por suportar o não reconhecimento dessa imagem, suportar esse intruso que promove o embaralhamento entre percepção e fantasia, e sobretudo por produzir um objeto que aponta para sua estranha familiaridade.

Sem dúvida, desde Freud estamos advertidos que a dimensão estética tem como princípio o estranho (*Unheimlich*), algo que resta sem forma, sem representatividade, um objeto não especularizável. Para além do espelho e seus efeitos, o artista consegue converter o que tem de mais secreto, de mais infamiliar, em *Unheimlich*. Essa fratura da intimidade decorre da emergência na superfície especular da radical alteridade do semelhante que a habita. “Estou escrevendo com meus olhos”, nos dirá Frida (KAHLO apud FUENTES, 1995, p.24).

O que se pinta? Arasse (1996) destaca que a pintura faz visível alguma coisa secreta, não se trata de apresentar, mas de insinuar o invisível. Isso sugere que o campo da visão nos captura, sobretudo, pelo que não vemos. Contudo, ao pretender pintar-se a si mesmo, o artista esbarra com um limite a essa captura. No *Seminário, livro 11*, Lacan (1964/1998) questiona que evidência é que se pode inscrever a este ato de *vejo-me verme*? A pintura mantém no cerne da tela esse ponto cego, esse algo diante do qual cessam as palavras. Ela abrange o objeto olhar, e esse olhar que encontro aponta para algo que permite nos ver sendo vistos. A imagem unificada do corpo especular, como efeito da operação de recalque, dissimula o próprio olhar, e, concomitantemente, extrai o objeto olhar como objeto da pulsão.

Desse modo, o objeto olhar é tomado por Lacan como o paradigma do objeto *a*, isto é, como aquilo que simboliza a existência de um lugar vazio, um furo na representação do ser. No entanto, quando o vazio essencial do mundo se mostra, se dá a ver, o objeto emerge como puro olhar, e por consequência desfaz a ilusão do todo, a objetividade da percepção da realidade. Com efeito, esse instante de estranheza confronta o sujeito com o real traumático, com o insuportável do gozo e seus transtornos. Mas, se por um lado o *a* nos impede de nos ver como somos, por outro ele nos oferta um *semblante de ser* com o qual possamos nos identificar.

O olhar pode conter em si mesmo o objeto *a* da álgebra lacaniana, no qual o sujeito vem fracassar, e o que especifica o campo escópico e engendra a satisfação que lhes é própria, é que lá, por razões de estrutura, a queda do sujeito fica sempre despercebida, pois ela se reduz a zero. Na medida em que o olhar, enquanto objeto *a*, [...] ele é objeto *a* reduzido, por sua natureza, a uma função punctiforme, evanescente – ele deixa o sujeito na ignorância do que há para além da aparência (LACAN, 1964/1998, p.77).

O quadro fixa, captura o olhar do espectador que, ali, é convocado a depositar o olhar. O olhar fixado na tela é a causa do desejo do observador, e é isso que confere à pintura seu caráter apaziguador e promove o efeito de jubilação. Nesse âmbito, o que diferencia o espelho do quadro? O espelho é comandado pela ótica e seria responsável por velar o furo constitutivo do sujeito, exercendo, desse modo, uma função narcísica; por sua vez, no quadro, a perspectiva organiza o espaço, o que lhe permite situar o ponto cego na tela, ao mesmo tempo em que captura o sujeito, trazendo-o para dentro do quadro.

No *Seminário, livro 13*, Lacan (1965-1966/[S.d.]) faz uma análise minuciosa do extraordinário autorretrato *As meninas* de Diego Velásquez, na qual irá enfatizar não tanto *quem* está olhando ou *para quem* Velásquez está olhando, mas, sobretudo, *o que* é

pintado por ele. Essas formulações lhe permitem deduzir que, no campo óptico, o *ver-se* toma o valor do cogito, isto é, o artista encontra a certeza do seu ser no cerne de suas representações: *pinto, logo sou* (COCCOZ, 2009).

Podemos dizer que os autorretratos de Frida Kahlo se inserem no par ser visto/fazer-se ver e traduzem um novo modo, quase imperativo, de se fazer um corpo, de se fazer existir. Certamente, todo pintor tem uma tela vazia para criar, mas é pelo tratamento dispensado às imagens que fazem dela uma artista. Em sua busca pelo corpo que acredita ser o seu *eu*, ela compõe telas que encenam, mutilam, decompõe, trituram e cortam o corpo em órgãos fetichizados. Ao se desfazer a precária unificação corporal, cada pedaço, ou melhor, cada peça avulsa, se torna uma possibilidade de gozo em si mesma.

Laurent (2016b, p.23) enfatiza, em *O avesso da biopolítica*, que o “autorretrato do artista em todas as suas declinações vem, em seus limites e seus fracassos, encontrar a experiência psicanalítica do autorretrato impossível” do *parlêtre*. Essa afirmação remete à Frida artesã que, à exaustão, repete os reflexos do corpo mutilado, e nesse esforço de tentar representar a inscrição do gozo *no* ou *sobre* o corpo, mais se coloca em evidência que “não se vê nada aí. É ele que nos olha, a partir de um ponto invisível” (ibid). Cabe ainda lembrar que os autorretratos recuperam o objeto que descompleta a imagem e apontam para esse impossível de representar, esse resto que permanece refratário a toda representatividade, e que funcionaria como um ponto de ancoragem, isto é, o gozo em sua singularidade.

Com o acidente, surgem a fadiga crônica e as dores, praticamente constantes, na coluna e na perna direita. Durante dois anos seguintes de recuperação, ocorreram períodos em que conseguia caminhar e sair da residência, assim como algumas recaídas. Entre tantas idas e vindas, em abril de 1927 foi encaminhada ao Hospital Francês para a colocação de mais um colete de gesso, num processo que levaria 4 horas e a submeteria a um novo ciclo de 4 meses de *martírio*.

Sinto-me sufocada, meus pulmões e minhas costas inteiras doem terrivelmente, nem sequer consigo tocar em minha perna. Mal posso andar, muito menos dormir. Imagine, eles me penduraram pela cabeça por duas horas e meia, e depois fiquei na ponta dos pés por mais de uma hora, enquanto secavam [o gesso] com ar quente, mas quando cheguei em casa, ainda estava completamente úmido. [...]. Enfrentarei este martírio por três ou 4 meses e, se não ficar boa com isso, sinceramente quero morrer, porque não aguento mais. Não é só o sofrimento físico, mas é que também porque não tenho a mínima diversão (KAHLO, 2011, p.31-32).

Com o tempo, sua coxeadura se tornou quase imperceptível, mas durante os 29 anos que se seguiram, ela permaneceu lutando exaustivamente contra a gradual desintegração de sua ossatura. Segundo o amigo e escritor Andrés Henestrosa: “Ela viveu morrendo” (HERRERA, 2011, p.84). O corpo dilacerado e a morte se apoderam dela e aparecem de modo recorrente em sua obra, numa crua exposição de sua luta decidida e intrépida contra a pulsão de morte. A esse respeito ela escreve ao cliente e amigo Eduardo Murillo Safa, em Caracas:

Já estou quase terminando seu primeiro quadro que, evidentemente, não é senão o resultado da maldita operação! Nele estou – sentada à beira de um precipício – com o colete de aço na mão. Atrás estou em uma maca deitada – com o rosto para uma paisagem –, um pedaço das costas descoberto em que se vê a cicatriz das facadas que os cirurgiões me deram, “filhos de sua... recém-casada mamãe”. A paisagem é de dia e de noite, e há um “esqueleto” (ou morte) que foge apavorado diante da minha vontade de viver (KAHLO apud MONASTERIO, 2010, p.21).

A fragmentariedade e precariedade do objeto artístico estão em consonância com uma subjetividade que, nunca definitivamente estabelecida, deixa entrever antecipações, bem como reconstruções de eventos traumáticos, e contemplam, segundo Foster (2014, p.46), uma “complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstituídos, num efeito a posteriori que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição”. Diferentemente do neurótico, o artista é aquele que produz algo único com esse Real, não só algo inusitado que deixa entrever os efeitos do que não pode ser enunciado, como também algo que a sociedade dotará com valor de gozo.

Contudo, nos parece relevante ressaltar a intensidade com que Frida se dedica à pintura, o modo como se utiliza de imagens dramáticas e provocadoras, transformando-as em manifestação de vida e expressão de uma concepção de mundo, e sobretudo indo muito além da realidade física à qual se viu submetida (RICO, 2004). Assim, pela sua própria anatomia, suas telas nos apresentam um mundo em que “as fronteiras entre a arte e o corpo tendem a desaparecer” (RICO, 2004, p.47).

Pintura de um corpo? Exposto, o corpo é pintado ou inscrito? A arte de Frida Kahlo se destaca mais pela originalidade do que pela mestria e ilustra os fortes efeitos da dor, das perdas, numa simplicidade inteiramente carente de elementos de polimento, de abrandamento ou qualquer comprometimento com o belo. Objeto da criação, o corpo parece englobar e contaminar a pintura que, então, nas telas, emergem formas fraturadas, justaposições inesperadas, ruínas, peças soltas capturadas em imagens da coluna quebrada, a pelvis, o pé e a perna direita, os aparelhos ortopédicos, o gesso, as

faixas, a cama hospitalar, os abortos (dois cirúrgicos e um espontâneo), e mais ainda, a sexualidade inquieta, o erotismo nada convencional, a anorexia, o alcoolismo, o tabagismo e a morte (ORTIZ, 2010).

Por trás da fragmentação das formas, seu trabalho mostra, acima de tudo, traços de uma força pulsante e latente que, de modo surpreendente inquietante, entrelaça vida e morte. Aqui nos parece lícito considerar que, em sua insistente necessidade de se autorretratar diante do espelho, haveria uma tentativa de encontrar nos traços da sua imagem, algum delineamento do seu eu.

### CAPÍTULO III – A ESCRITA DE UM CORPO

Somos todos “olhados no espetáculo do mundo”, dizia-nos Lacan (1964/1998, p.76). Contudo, se por um lado esse Outro da cultura se delineia como um olhar ilimitado, obsceno, intrusivo e invasivo, por outro, ele se constitui como uma modalidade de gozo, um mais-de-gozar. Esse olhar absoluto, irredutível à simbolização, é correlato ao arrefecimento das práticas discursivas e ao triunfo de *tudo mostrar* que definem a atualidade (WAJCMAN, 2018). Sobre esse ponto, devemos ser sensíveis às vicissitudes modernas desse pretensão *onivoyeur* de tudo ver, tudo controlar, que numa prevalência até então desconhecida coloca a imagem corporal num primeiro plano. Assim, de modo inédito, o empuxo à exposição do corpo se veicula através de selfs, autorretratos e outras encenações.

Na era atual, a do *parlêtre*, se desfaz o laço entre causa e efeito, e com isso podemos observar uma profunda mutação na clínica que passa a se orientar pelo acontecimento de corpo (MILLER, J.-A., 2015). Situamos, portanto, um deslocamento decisivo do campo da identificação para o do encontro com um acontecimento, que ocorre em um momento anterior à mordedura do corpo pelo significante. Esse encontro impacta/afeta o corpo e imprime uma marca que se encarna (corporifica) e faz laço, para além da identificação. De uma maneira absolutamente singular, esse encontro faz *eco no corpo* (LACAN, 1975-76/2007) num mais além de toda representação.

Nessa direção, Miller (2003) sublinha que haveria, nas neuroses modernas, um deslocamento da dimensão do recalque-sintoma para o de defesa. E, diferentemente da primeira díade, a defesa estaria relacionada ao gozo, e, mediada pelo supereu, encontra-se orientada para a experiência do real. Nesse enfoque, o psicanalista opera visando alcançar esse pedaço do real, e com isso desfazer os nós entre sentido e gozo, pondo em evidência o final do processo, os restos sintomáticos, ou seja, o que resta como impossível de simbolizar do traumático.

Seguindo essas ressonâncias, a arte contemporânea apresenta uma desmedida “paixão pelo real”, e isso se verifica por sua excessiva vinculação com o trauma, a degradação e o obsceno (NAVARRO, 2006). Via de resposta de um irrepresentável, a arte encontra-se, segundo Wajcman (2016), profundamente marcada pela deflação imaginária, e nesse movimento que tende a se libertar do imaginário, ela se distancia do sentido, da imagem, do visível, da realidade e do belo. Assim, ao visar o cerne do real, ela decreta o término do “reino milenar da imagem simbólica” (p.70).

Podemos constatar que, desde a década de 1970, período de rupturas estético-expressivas no campo filosófico e das artes, o estatuto do corpo passa a ser explorado de diversas maneiras e formatos. Discutido exaustivamente através de obras e de produção teórica dos artistas, o corpo torna-se objeto central da criação, se inserindo como suporte, ferramenta ou mesmo local do advir da obra. Em sua estética, assistimos à inquietante dissolução orgânica e a supressão da identidade corporal.

Sem qualquer possibilidade estável ou consistente, o sujeito contemporâneo se encontra confrontado, sobretudo, com a decomposição das formas, pedaço, ruptura, corte e impossibilidade. Transitamos em uma época do *não-todo*, da diluição da ordem simbólica e onde “o corpo tende a ser deixado ao abandono pelas normas” (MILLER, 2004, p.66). Sem a regulação que organiza a existência, o corpo se oferece como suporte das mais variadas invenções. Amplia-se, assim, a tendência à redução das práticas discursivas e o hiato deixado pelo simbólico é ocupado por uma série de usos da imagem.

Como vimos, o acesso à imagem toma uma dimensão radical, porém não se trata de qualquer imagem, mas sobretudo aquela vinculada à imagem corporal. Miller (2003), inclusive, enfatiza que no século XXI a relação com o corpo e seu despedaçamento encontrarão toda a sua expansão, num verdadeiro empuxo à fragmentação. Com essas indicações, o que os artistas nos antecipam sobre as múltiplas formas que o sintoma adota em nosso tempo e do modo como se enraíza na imagem de nosso corpo?

### **III.1. Corpo, o estranho contemporâneo**

“O homem *tem* um corpo”, assinala Lacan (1954-55/, 1987, p.97), ainda que seja absolutamente estranho habitá-lo. Na visão de Descartes, o corpo humano, bem como o dos animais, funcionaria à maneira de uma máquina. O corpo pertencia a Deus, não havendo diferença ontológica entre a alma e o corpo, sejam estes corpos naturais ou artificiais (invenções humanas). O que particularizaria o corpo humano seria a interação entre o corpo – substância extensa (*res extensa*) – e a alma – substância pensante (*res cogitans*) – por intermédio de uma glândula do cérebro, a glândula pineal.

Sem dúvida o corpo é desconhecido por Descartes, uma vez que o reduz à sua extensão e, nessa redução, recusa o gozo do corpo. Ao foracluí-lo do pensamento, ele também o exclui da substância gozante, afinal, o toma por um corpo que não goza. Para

Lacan (1966/2001, p.11), esse seria o seu erro, posto que, por definição, “um corpo é algo feito para gozar, gozar de si mesmo”. A priori, sua natureza não se reduz à substância extensa, ela comporta uma outra substância, a substância gozante. Atribuída ao corpo, a substância gozante não advém pela imagem ou pela forma do corpo (conforme foi inicialmente abordado por Lacan no estágio do espelho), nem o da relação sexual, mas do corpo que goza de si mesmo e no qual a linguagem se inscreve e faz dele aparelho de gozo. Deixaremos em suspensão essas indicações para retomá-las no final desse capítulo.

Nesse ponto, ultrapassando o dualismo cartesiano, Lacan (1967/2003, p.356) nos adverte que “esse corpo precisará dos excessos iminentes de nossa cirurgia para que se evidencie ao olhar comum que só dispomos dele se o fazemos ser seu próprio despedaçamento, se o desarticulamos do gozo”. Essa citação faz referência à constituição do corpo pulsional, cuja imagem é libidinizada a partir da extração de um resto heterogêneo ao significante e à imagem especular. O *parlêtre* precisa se submeter a uma operação de corte, de fragmentação, para que no corpo sejam demarcadas as zonas erógenas. Assim, a pulsão irá inscrever seu circuito nas bordas anatômicas, mas somente quando se torna concebível o despedaçamento do corpo próprio.

Nesse sentido, o ser vivo não é tão somente o Um do indivíduo, mas, no que concerne ao corpo do *parlêtre*, é também a fragmentação, as peças soltas (MILLER, J.-A., 2004a). A unificação de nosso corpo é imaginária, o que implica que somente podemos dispor de um corpo se o desarticularmos daquilo que o faz um, ou seja, de seu gozo. O que Lacan pretende destacar é que o ato cartesiano de rechaço do corpo, separando-o do *cogito*, o condena a reaparecer no real. Aqui, mais do que nunca, o Um do indivíduo é questionado pelo avanço da ciência e da biologia molecular. Ambas, numa vertente eminentemente cartesiana, rompem com a unidade aristotélica ao recortarem, ao decomporem em pedaços, o corpo (do *parlêtre*) como uma máquina.

Por que elucidar sobre o corpo do *parlêtre* se torna crucial para a psicanálise do século XXI? Qual o seu lugar no mal-estar contemporâneo? O século atual parece estar regido pela “incorporação” da técnica, por uma suposta revolução que se propõe restaurar um corpo mal construído, enfermo, disforme, e deste modo, ao sacrificar uma parte dele, busca deixá-lo refratário à castração e à perda (NAVARRO, 2002). Nesse novo terreno tecnológico, a visibilidade se multiplica e a noção de limite corporal se torna incerta quando a pele como fronteira do corpo é virtualmente anulada pela

invenção do raio X e do microscópio, assim como pela invenção de aparelhos que o invadem e o escutam em lugares recônditos na busca por aneurismas, por entupimento arterial, por tumores, etc. Não se investiga o sujeito, mas a forma e o funcionamento do corpo, numa clara tentativa de identificar o *parlêtre* a seu organismo (LAURENT, 2016).

Em seu curso *La experiencia de lo real em la cura psicanalítica*, Miller (2003b) reconhece que Lacan prevê as consequências de se operar sobre o corpo e decompô-lo naquilo que funda sua biologia. Ele faz referência à engenharia de tecidos e seu avanço em direção a um eventual acervo de órgãos para transplante, exemplificando, assim, como a fragmentação do corpo pode se submeter às leis de mercado, e em alguma medida, proclamar que “se pode dizer *bye, bye!* ao que foi a celebração de sua unidade, posto que está em andamento seu tornar-se despedaçado, evidentemente, para seu bem<sup>39</sup>” (p.308).

Com efeito, nos últimos anos, temos observado a transformação do corpo humano através de cirurgias invasivas, enxertos tecnológicos, manipulações genéticas, sujeição à disciplinas severas, tatuagens, *body art*, mutilações, *piercing* e transgressões das fronteiras corporais. Se por um lado temos o corpo despedaçado, por outro temos o corpo que perde os seus limites, definindo-se como um aparato biologicamente inadequado que demanda uma suplência tecnológica, um *savoir-y-faire* com essa inadequação. Esse corpo obsoleto que demanda um tratamento digital também aponta para um simbólico que se torna cada vez mais real (ANTELO, 2001a). Nessa torção que a biopolítica pretende estabelecer, não se contabiliza a subjetivação da substância gozante e muito menos a singularidade e o imprevisível do gozo.

A evidência multiforme das imagens do corpo tende a fazer esquecer que sempre estamos confrontados com a ausência do que poderia responder, na condição de sujeito, ao gozo. [...] O paradoxo do gozo se deve ao fato de que ele é, antes de tudo, trauma, por fazer furo nas representações do sujeito (LAURENT, 2016, p.17).

Entretanto, quanto maior a proliferação de práticas de regulamentação, de fragmentação de corpos, de imagens que pretendem parcializar, reduzir ou rechaçar a substância gozante, mais o real retorna como incalculável, como impossível. E são esses forçamentos que nos permitem vislumbrar os fecundos restos que retornam e desafiam a identificação. Aberto às metamorfoses e ao sem limites, o horror corporal se apresenta,

---

<sup>39</sup> Tradução nossa.

e, sob o efeito do sem sentido, faz nascer a desordem, a disfunção e a angústia. Por fim, um gozo perfura o envelope do corpo, e este que é suporte e textura de uma integridade/identidade do *parlêtre*, se dissolve.

Frente às questões que agitam nosso tempo, o que fazer de seu corpo? Sobre essa interrogação, Miller (2004) nos dá indicações precisas quando afirma que, na contemporaneidade, o corpo é retomado como sede de invenções de corporizações. Assim, no sentido que se outorga ao tecnológico, podemos considerar que essas práticas apresentam a estrutura da corporização, ou seja, numa vertente diversa da significantização que possibilitam fazer de um organismo um corpo, elas evidenciam, sobretudo, os efeitos de gozo produzidos pela incidência do significante sobre o corpo (LACAN, 1972-73/1985).

Em sua busca pelo real, Lacan elege a obra de arte como bússola para fazer avançar a clínica psicanalítica, e nesse sentido nos interessa situar a obra de Frida Kahlo e seu empuxo por pintar o corpo supostamente limitado organicamente, o corpo despedaçado pelo discurso médico. Sua criação testemunha o que singulariza o corpo humano, isto é, aquilo que escapa ao enquadre da imagem. O traço que corta (marca) sua obra, mais do que mostrar os limites do simbólico para escrever o real, evoca inscrições do traumático/gozo que não podem ser decifradas e que marcam o corpo do *parlêtre*. Antes de avançarmos nessa discussão, se faz necessário retomarmos algumas inscrições e seus desdobramentos no campo do gozo.

### **III.2. O corpo fragmentado: o espelho e seus efeitos**

Na extensão do ensino de Lacan, encontramos diversas leituras, formulações e retificações sobre o modo de constituição do corpo. Suas indicações nos convocam que há um longo tempo para compreender que tem início com a identificação da criança com sua imagem no espelho, a unidade corporal do *estádio do espelho* (nos textos de 1936 a 1949), até seu postulado do *Seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-76) de que o ego, este dito narcísico, é a ideia que temos de nós mesmos como um corpo imagem. Outro é o corpo. É importante destacar que sua investigação abrange três dimensões: o corpo imaginário (corpo-imagem), o corpo simbólico (corpo-significantes) e o corpo real (corpo-gozo).

Um dos primeiros pontos levantados por Lacan foi a desarmonia originária do ser humano fundada na imaturidade neurológica. Podemos dizer que de diferentes modos ele nos mostra que a unidade corporal é sempre ilusória. Essa posição está em consonância com dois textos freudianos. Primeiro, *Sobre o narcisismo: uma introdução*, no qual o autor confere ao corpo o *status* primário da fragmentação e reconhece “que uma unidade compatível ao ego não pode existir no indivíduo desde o começo” (FREUD, 1914/1987k, p.93). É necessário, portanto, que uma ação psíquica venha agregar-se ao autoerotismo para que o *narcisismo* se constitua. O segundo escrito, *O ego e o Id*, Freud afirma que “o ego é, primeiro e acima de tudo, um ego corporal (*idem*, 1923/1987p, p.40).

Texto fundamental para entender esse ponto de partida da elaboração lacaniana, *O estágio do espelho como formador do eu tal como nos é revelado na experiência psicanalítica* (LACAN, 1949/1998), refere-se ao corpo desvinculado do processo de maturação, e enfatiza o domínio imaginário sobre a prematuração motora da criança e seus efeitos formadores sobre o eu e o gozo (do corpo e dos objetos). Na sua constante busca por referenciais científicos de seu tempo, Lacan recorre na psicologia infantil do desenvolvimento às experiências de transitivismo descritas pela escola de Charlotte Bühler, às observações de Henri Wallon sobre o comportamento da criança diante de sua própria imagem refletida no espelho e às contribuições de James Mark Baldwin sobre os fenômenos de imitação na primeira infância. Recupera, também, os experimentos da psicologia comparada presentes no estudo de Wolfgang Köhler sobre as reações do chimpanzé frente ao espelho.

O imaginário é uma das categorias lacanianas, ao lado do simbólico e do real, e caracteriza-se pelo domínio imaginário do corpo prematuro que, ao incidir sobre o organismo real, tem efeitos formadores. Entretanto, como compreender a conexão que Lacan estabelece entre imagem do corpo e etologia? Nessa disciplina, encontramos indicações de que a imagem exerce uma importância significativa em determinados períodos do desenvolvimento de cada ser em uma espécie. O autor retoma o exemplo da maturação sexual da pomba na qual a exposição à imagem de outro animal de sua espécie é condição imprescindível para que ocorra o desenvolvimento dos órgãos sexuais. É o poder de regulação pela forma que interessa a Lacan, ou seja, o estatuto particular que a imagem assume, o estatuto de um real. Trata-se de um poder de

fascinação da imagem que, segundo Brousse (2014), tem consequências no real mais real, nesse caso, a reprodução.

Nesse sentido, o referido texto de (1949) enfatiza a importância da figura da imagem do semelhante para o próprio desenvolvimento, ou seja, a relação da criança com sua imagem refletida no espelho tem consequências reais, e como indicam os etólogos, o mesmo ocorre no desenvolvimento do organismo animal. Contudo, no pequeno homem a imagem tem uma função distinta do animal, uma vez que, presumivelmente, não está articulada à sobrevivência ou à reprodução. Aqui, a identificação ortopédica ao Um da imagem anteciparia uma solução à prematuração do sistema nervoso. Vale destacar que não se trata de uma estrutura anatômica, uma vez que o corpo visual, a imagem, não inclui os órgãos.

Com essas indicações, podemos dizer que o entendimento da constituição do sujeito perpassa, fundamentalmente, pela articulação entre a gênese do eu e do corpo. Sobre essa operação, Lacan defende sua origem imaginária especular, e destaca o papel fundamental da fascinação na identificação primordial do sujeito a uma imagem corporal unificada. O corpo é aqui abordado pela identificação imaginária, localizando neste registro a causalidade psíquica.

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, antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito (LACAN, 1949/1998, p.97).

Não há dúvida que a linguagem (que Lacan nomeia de Outro) parasita o organismo do ser humano mesmo antes do seu nascimento, mas são os seus efeitos no organismo que o transformam em corpo, distanciando-o do saber dos instintos. Nesse primeiro momento, a imagem do corpo próprio ainda não aprisionou o infante (*infans*), para o qual a fala ainda não adveio, o que lhe permite gozar da totalidade de seu corpo. Anterior ao *estádio*, o que se experimenta são sensações corporais múltiplas, sem unidade, desordenadas. Mas, o que introduz a proeminência da imagem do corpo próprio?

A visão de uma imagem totalizada, encontrada no espelho ou no semelhante, precipita o infante numa “sensação de si” que se sobrepõe ao sentimento primitivo de fragmentação e de ausência de organização corporal. A assunção jubilatória seria, segundo Lacan (1953-54/1986), o momento em que, pela mediação da imagem do

outro, a criança obtém o domínio até então desconhecido, e sendo capaz de assumi-lo, se estabelece uma balança entre o campo do sujeito e o campo do Outro. O que está em relevo é a relação entre o sujeito e o outro que se estabelece a partir da percepção de alteridade da “imagem de si”.

Será através da superfície corporal refletida que se constituirá o fora do dentro<sup>40</sup>, e numa precipitação, num movimento de troca com o outro, o sujeito se sabe como corpo, se “apreende como corpo, forma vazia do corpo” (LACAN, 1953-54/1986, p.197). Em síntese, o sujeito só o é dentro de um corpo. Distinto do real biológico, trata-se antes do corpo como forma. Essa *Gestalt* plana, simétrica e invertida, introduz efeitos formadores sobre o eu, o gozo do corpo e o mundo dos objetos.

Miller (2008) assinala que o entendimento da importância que a imagem do corpo próprio tem para o ser falante perpassa pela suposição de uma falta, de uma falta essencial que o corpo-imagem vem recobrir. Por sua estrutura, a linguagem seria o lugar das determinações do sujeito na medida em que a apreensão do corpo-imagem e de sua função significativa respondem à falta-a-ser subjetiva. Se, neste momento, Lacan defende que o corpo é imaginário, no seu último ensino propõe que o imaginário é o corpo. Com efeito, o que possibilita uma consistência imaginária não é a imagem, mas sua corporização. A imagem encarnada é o corpo que o *parlêtre* tem, sem sê-lo.

Destacamos que, na articulação entre a formação do objeto e do eu, o corpo-imagem é percebido como nosso primeiro outro. Isto é, o processo de apropriação da “imagem de si” mesmo está subordinada à unidade de outro eu, subordinado à imagem que retorna do semelhante apreendida como um objeto. Desse modo, à originária desordem corporal, se sobrepõe uma forma ortopédica da imagem-corpo que, ao ser sustentada pela confirmação materna, constitui a primeira totalização do psiquismo. Capturado pela imagem, numa cristalização gestaltista, o sujeito se apreende como forma na identificação com o *Ideal-Ich*, Eu Ideal, ou melhor, com um significante que o coagula no “eu sou isso”.

Podemos acrescentar que a satisfação simbólica do reconhecimento, e a satisfação imaginária que recobre a fragmentação e o caos orgânico, estruturam a vida fantasmática. No entanto, não é possível uma total identificação com a imagem unificada do corpo, pois o organismo permanece caótico. A experiência dá forma cativa,

---

<sup>40</sup> Posteriormente, Lacan (1962-63/2005a, p.132) irá se referir a desordens dos pequenos *a*.

mas o poder de fascinação do enquadramento que a imagem fornece aponta, fundamentalmente, para o que não pertence a esse campo, ou seja, o invisível, aquilo não pode ser desvelado (LAURENT, 2012). Assim, o corpo depende da linguagem para se manter unificado, mas sempre permanece algo refratário ao campo significante. Há sempre um resto fragmentado que insiste, que retorna, no nível fantasmático.

Esse ponto é essencial se pretendemos interrogar sobre as implicações subjetivas decorrentes de um encontro contingencial que coloca em evidência o esfacelamento corporal. Como se defender desse real traumático que desfaz a unidade falaciosa? Conforme entendemos, a fragmentação, o colapso da imagem corporal, embaraça sua passagem ou tradução para o simbólico. O narcisismo é um elemento fundamental do imaginário, sem o qual não haveria qualquer possibilidade de relação com a forma do corpo, ou melhor, com a imagem do eu. Nessa lógica, a referência espacial e especular defende o infante da anterior dispersão, no entanto, a possibilidade de fragmentação permanece como ameaça, como fonte de angústia e de horror.

A partir do que foi exposto, nos interrogamos sobre a função dos múltiplos autorretratos a Frida Kahlo e, em particular, a seu modo singular de colocar em cena a profunda estranheza do corpo, apresentando-o transfigurado em objeto de arte. O que se inscreve na iteração dos seus autorretratos? Quando a natureza narcisista da imagem é insuficiente, torna-se necessário outro regime que não o imaginário, e nessa lacuna na qual vacilam as identificações, Lacan formalizará posteriormente o objeto *a* e, Frida, sua arte. O que a tese pretende sustentar é que seu *savoir-y-faire* com o olhar pode inscrever a envoltura de um corpo. Os autorretratos oferecem alimento para o olho e convidam ao espectador que alí deposite seu olhar, “uma espécie de desejo *ao* Outro que se trata, na extremidade do qual está o *dar-a-ver*” (LACAN, 1964/1998i, p.111).

Por enquanto nos parece fundamental destacar que a ameaça de fragmentação constitui a matriz fantasmática da morte psíquica, que se apresenta no “medo narcísico da lesão do corpo próprio” (LACAN, 1948/1998a, p.125). Essa totalização espacial, ao possibilitar uma localização do corpo, e conseqüentemente do psiquismo, enfrenta uma tensão permanente entre unificação e fragmentação, sendo necessária uma incessante sustentação do eu em contraponto a um possível retorno do despedaçamento corporal.

De acordo com Lacan, o *estádio do espelho* ocorre numa fase anterior à dialética social, entretanto, confere ao conhecimento humano seu caráter paranóico. A noção de despedaçamento corporal vale-se da fase esquizoparanoide, descrita na fenomenologia

kleiniana. Antes da linguagem, o que está nesse corpo como puro desejo é invertido e apreendido a partir do outro. Assim, ao se fixar nessa forma primordial, a *Urbild* do eu, o sujeito se aliena em si mesmo, estabelecendo uma relação erótica, uma satisfação própria ao investir sua libido nessa imagem totalizante, imagem-corpo que se sobrepõe à anterior desordem do ponto de vista do organismo (LACAN, 1948/1998b).

No instante em que integra a forma do eu, o sujeito troca seu ser pelo desejo que localiza no outro, assim permanecendo alienado no desejo do Outro. A tensão decorrente dessa estrutura não permite outra saída que não seja o desejo de destruição do outro, sendo esta a única possibilidade que o sujeito encontra para ter acesso a seu desejo.

O desejo do sujeito só pode, nessa relação, se confirmar através de uma concorrência, de uma rivalidade absoluta com o outro, quanto ao objeto para o qual tende. E cada vez que nos aproximamos, num sujeito, dessa alienação primordial, se engendra a mais radical agressividade – desejo de desaparecimento do outro enquanto suporte do desejo do sujeito (LACAN, 1954-55/1987, p.198).

Na dimensão do o “*eu é um outro*” (LACAN, 1954-55/1987, p.15) podemos afirmar que a intenção agressiva sustenta a relação com o semelhante, seu *Eu Ideal*. Por conseguinte, no campo do imaginário encontramos a fixação, a inércia e a agressão à imagem-corpo. Sem dúvida, o *Estádio do Espelho* é apresentado como um momento lógico, uma espécie de matriz da divisão do sujeito e da constituição do objeto, e mais do isso, já antecipa, em alguma medida, o que posteriormente Lacan identificará como a falta de consistência do eu. Nesse momento específico do seu ensino, é privilegiado a função da *imago* no estabelecimento da relação do organismo (*Innenwelt*) com sua realidade (*Umwelt*) (LACAN, 1949/1998b).

O homem está capturado pela imagem de seu corpo. Este ponto explica muitas coisas e, em primeiro lugar, o privilégio que essa imagem tem para ele. Seu mundo, se é que esta palavra tem algum sentido, seu *Umwelt*, aquilo que ele tem em torno de si, ele o corpo-reifica, ele o faz coisa à imagem de seu corpo. Ele não tem a menor ideia, é certo, do que acontece neste corpo (LACAN, 1975/1998a, p.07).

Essa passagem ilustra a captura que se estabelece entre o sujeito e o real de seu corpo. Ao não saber nada do que se é, o sujeito perde o seu ser, permanecendo cristalizado em uma ficção irreduzível que se instaura entre o eu-imagem e o próprio corpo. Na definição de Lacan, a alienação e o desconhecimento são constitutivos do eu e da relação que este estabelece com o mundo. Essa ilusão de consciência-de-si se

estende a qualquer efeito de conhecimento pois seu objeto é “construído, modelado, à imagem da relação com a imagem especular” (LACAN, 1962-63/2005a, p.70).

Apreendido nessa estrutura, o sujeito se esgota ao perseguir o desejo do Outro, ou seja, em sua dimensão de alteridade, seu desejo é sempre desejo do Outro. Impossibilitado de ter acesso a seu próprio desejo, é a si mesmo que ele persegue. Entretanto, vale salientar que o desejo só existe no plano imaginário, na relação especular com o semelhante. O desejo do sujeito, ao se constituir nessa dialética, se consolida na rivalidade com o outro.

O objeto de desejo, por sua vez, encontra-se submetido à exigência de ter que ser de um *ou* do outro e se torna fonte de concorrência e rivalidade. Com isso, a relação com o outro é sempre marcada pela ambivalência tanto agressiva quanto erótica. Pivô de uma intersubjetividade mortal, o eixo dual a-a’ sofre a intervenção de um terceiro que vem ordenar e apaziguar esse conflito. Neste momento

O desejo do outro, que é o desejo do homem, entra na mediação da linguagem. É no outro, pelo outro que o desejo é nomeado. Entra na relação simbólica do *eu* e do *tu*, numa relação de reconhecimento recíproco e de transcendência, na ordem de uma lei já inteiramente pronta para incluir a história de cada indivíduo (LACAN, 1953-54/1986, p.206).

Mediado pela incidência da linguagem, o objeto de desejo é transposto para o campo simbólico, e com isso sua função se modifica, ocorrendo a substituição do objeto pelo símbolo. Neste ponto, Lacan (1960/1998c) introduz a dimensão do reconhecimento, ou melhor dizendo, do “desejo de reconhecimento” que, segundo ele, seria o correlato simbólico da intenção agressiva presente no campo imaginário. Nessa operação, o que antes era intencionalidade de agressividade se transforma em intencionalidade ligada à palavra, e, nessa condição, busca a satisfação no sentido, no reconhecimento pelo outro.

Mais especificamente, a identificação no campo especular ocorre no momento em que ao olhar para o espelho, a criança capta a “imagem de si” e procura, na troca de olhares, a confirmação de sua imagem enquanto Eu Ideal e, a partir desta confirmação, ajusta-a ao campo do Outro, ao Ideal do Eu. Ou seja, para se constituir como sujeito é necessário que a criança seja objeto do olhar do Outro, olhar este cujo reconhecimento o nomeia, possibilitando assim, sua inserção no campo simbólico.

Nesse sentido, a primeira forma de identificação se constitui a partir desse ser que “viu primeiro aparecer na forma de um dos pais que, diante do espelho, o segura. Ao se agarrar à referência daquele que o olha num espelho, o sujeito vê aparecer, não

seu Ideal do Eu, mas seu Eu Ideal, esse ponto em que ele deseja comprazer-se em si mesmo” (LACAN, 1964/1998d, p.242). Esse processo, segundo Lacan (1966/1998e), desdobrar-se-ia em duas funções distintas, o eu ideal e o ideal de eu, respectivamente definidos como aspiração e modelo.

Resumindo, o termo eu ideal é atribuído à imagem através do qual o sujeito se serve para constituir tanto sua imagem corporal quanto sua realidade, e o Ideal do Eu, enquanto ponto de alteridade, é a via pela qual o sujeito se constituirá como sujeito do significante. Com essa distinção, Lacan localiza o Outro, ou seja, a função simbólica no Ideal do Eu e especifica que

[...] a questão que ele [Freud] inaugura na *Psicologia das massas e análise do eu* é a de como um objeto, reduzido a sua realidade mais estúpida, porém colocado por um certo número de sujeitos numa função de denominador comum, que confirma o que diremos de sua função de insígnia, é capaz de precipitar a identificação com o Eu Ideal, inclusive no débil poder do infortúnio que no fundo ele revela ser (LACAN, 1966/1998e, p.684).

Nessa citação fica evidente a implicação dessas duas alteridades na constituição de uma unidade corporal, ou melhor, de uma representação unificada de si mesmo, pelo sujeito. Um ponto a ser destacado é que o descentramento do sujeito do inconsciente em relação ao Eu permanece como um conceito fundamental na teorização lacaniana, mas sua formulação é refinada ao longo de seu ensino. Introduce um ponto diferencial, no escrito *Observação sobre o relatório de Daniel Lagache*, quando relaciona a constituição do sujeito à “dupla incidência do imaginário e do simbólico” (LACAN, 1960/1998c, p.680). O Outro da linguagem, que aqui é chamado por estrutura, estaria articulado à apreensão da imagem do eu-corpo e à função significante desta. Encontramos assim o corpo inscrito por significantes, e com isso permanecendo Outro para o sujeito.

Nessa formulação, a imagem unificada do corpo próprio, que é a “matriz simbólica” do sujeito, se articula ao campo simbólico no momento em que a incidência do significante marca o eu [*moi*] e o descorporifica, levando-o a recorrer ao discurso para dar substância ao sujeito, ao eu [*je*]. Ocorre nessa operação a destituição da supremacia do gozo imaginário, visto que a prevalência da satisfação da imagem-eu se transfere para a prevalência da satisfação semântica, ou seja, para o gozo do sentido, do simbólico em sua função de negatividade.

Assim, ao propor que a consistência do eu ocorreria pela via do significante e de seu lugar simbólico, Lacan (1960/1998c) aponta para a dimensão do sujeito enquanto

estrutura de linguagem. Toma esta, portanto, como estrutura preliminar cujos efeitos possibilita advir o sujeito. Com efeito, seu ensino se distancia da linguística estrutural de Saussure e da concepção antropológica estruturalista de Lévi-Strauss ao definir estrutura como uma topologia que “opera não como modelo teórico, mas como a máquina original que nela põe em cena o sujeito” (LACAN, 1960/1998c, p.655). Miller amplia essa discussão ao afirmar

Se [...] contra a filosofia do estruturalismo, impomos a subjetividade, não é como regente, mas como sujeitada. Requisitada pela representação, ela não está entretanto na posição de um fundamento, com a função de uma causa. Sua lacuna reparte seu ser consciente em cada um dos níveis que o imaginário induz na realidade estruturada; quando à sua unidade, ela se mantém em sua localização, sua localização na estrutura estruturante. O sujeito na estrutura não conserva assim nenhum dos atributos do sujeito psicológico, ele escapa à sua definição, jamais estabilizada entre a teoria do conhecimento, a moral, a política e o direito (MILLER, 1996, p.14).

Sustentada pela vertente simbólica, a noção de estrutura coloca em evidência a presença de uma ordem no mais íntimo do sujeito, reduzindo este ao que um significante representa para um outro significante (LACAN, 1960/1998c). Conforme abordado anteriormente, a ordem simbólica seria preexistente ao advento do sujeito, na medida em que este seria determinado por efeitos de uma estrutura que o antecede, ou seja, antes mesmo do nascimento da criança, existiriam expectativas, atributos, isto é, significantes que interligados em uma rede incidem sobre seu inconsciente e inscrevem a criança no “ser para outrem” (ibid., p.661).

Esta concepção possibilita que Lacan formule que o *inconsciente é estruturado como linguagem*, portanto, que é o discurso do Outro, do simbólico. Nessa trama conceitual, o campo imaginário só pode ser pensado tendo como referência a ordem simbólica uma vez que o seu surgimento só ocorre retrospectivamente à sua aquisição. Em outras palavras, a estruturação do sujeito, do eu [*je*] em sua posição simbólica, ocorreria concomitantemente ao aparecimento do eu [*moi*] no campo imaginário.

Ao utilizarmos o termo função simbólica, torna-se necessário diferenciá-lo da concepção de ordem simbólica. Em oposição ao primeiro, a ordem simbólica é sempre preliminar à existência do sujeito e se refere a significantes mais ou menos atrelados num discurso. Por outro lado, a ordem simbólica refere-se à operação de mediação que se estabelece entre dois falantes. Em sua função significante, o simbólico opera identificações que, ao se inserirem no conflito intersubjetivo, pacificam e fundam o

sujeito no que até então se caracterizava como identificações alienantes e mortíferas, próprias ao imaginário.

É precisamente nesse ponto que, tendo como referência *L'Optique et photométrie dites géométriques* de Bouasse, Lacan (1953-54/1986) recorre aos esquemas dos dois espelhos para demonstrar que a constituição da imagem corporal unificada encontra-se articulada ao simbólico, ou melhor, à posição do olho em relação àquilo que é visto. Podemos observar, segundo ele, que o lugar do sujeito no campo do simbólico se reflete na sua relação com o mundo.

Um outro aspecto bastante evidente no funcionamento desse modelo é o pouco acesso que o sujeito estabelece com a realidade do seu Eu-corpo. Segundo esse autor, o sujeito, ao representar o corpo como continente, perde nas bordas de seus anéis e orifícios o contato com o interior do corpo.

É no momento em que o corpo goza de ter um corpo, que o corpo passa do invisível ao visível. Meu corpo torna-se presente (o "vaso escondido" torna-se visível) quando ele alcança o objeto, mas este objeto é apreendido em uma representação imaginária. Meu corpo não o alcança diretamente. É preciso que isso passe pelo imaginário, pela fantasia. É isso que ilustra a imagem virtual do buquê no vaso. A única maneira de perceber que eu tenho um corpo é visar o outro como objeto, mas o encontro de meu corpo com o outro sempre falha (LAURENT, 2009, p.03).

A despeito da imagem-corpo permitir ao sujeito apreender a si mesmo numa experiência qualquer, irredutível, ao mesmo tempo ela encarna a ilusão, o equívoco (LACAN, 1954-55/1987). Para o sujeito, o campo do conhecimento da “imagem de si mesmo” está atrelado fundamentalmente ao Outro, no entanto, permanece sempre um resto não-simbolizável, um resto excluído dessa representação. Determinado por esse desconhecimento originário, o eu-corpo sustenta a unidade do ser ao preço de deixar de fora dessa operação o eu-sujeito [*je*]. A esse respeito Lacan afirma que “a função do modelo é dar uma imagem de como a relação com o espelho, isto é, de como a relação imaginária com o outro e a captura do Eu Ideal servem para arrastar o sujeito para o campo em que ele se idealiza no Ideal do Eu” (LACAN, 1960/1998c, p.687). O que o permite afirmar que o sujeito por excelência é o sujeito do inconsciente.

Sobre essa articulação, no *Seminário, livro 8* Lacan (1960-61/1992) questiona a função do Eu Ideal e do Ideal do Eu na preservação do narcisismo. Em oposição à ideia freudiana de um narcisismo primário responsável pela manutenção de um eu ideal, ele defende que o narcisismo primário seria secundário, uma vez que ele está sempre na dependência do Ideal do eu, portanto, articulado ao Outro da linguagem e ao Outro

corpo. Sustenta-se, portanto, uma distinção radical entre a noção de realidade do eu [*moi*] e a localização do sujeito do inconsciente [*je*].

O sujeito do significante como tal é irrepresentável e, em seu lugar, surge um significante com função de Ideal do Eu. Em outras palavras, a relação do sujeito com o significante é marcada pela pulsão de morte e esta, num primeiro momento é recoberta por um vazio e, posteriormente, pelo significante do Ideal do Eu. Essa formulação lhe permite relacionar a afânise do sujeito, o *fading* do sujeito, a um fenômeno da estrutura. Quando nos referimos ao *fading* estamos aludindo ao desaparecimento do sujeito desejante, sujeito este que só existe na e pela cadeia significante.

É importante considerar que o corpo como objeto não se inscreverá como imagem, mas como furo, ou seja, tanto o sujeito do inconsciente quanto o próprio desejo se caracterizam por um vazio, por uma ausência. Ocorre, nessa vertente, a afânise do sujeito no significante da demanda (LACAN, 1960/1998c).

O sujeito tem que surgir do dado dos significantes que o abarcam num Outro que é o lugar transcendental destes, através do que ele se constitui numa existência em que é possível o vetor manifestadamente constitutivo do campo freudiano da experiência: ou seja, aquilo a que se chama desejo. Assim, [...] o sujeito verdadeiro, para não dizer o bom sujeito, o sujeito do desejo, tanto no esclarecimento da fantasia quanto em seu refúgio fora do discernimento, não é nada além da Coisa, que é dele o que há de mais próximo, embora mais lhe escape (LACAN, 1960/1998c, p.662).

Para o entendimento desse ponto, é necessário retomarmos *O Seminário, livro 4*, momento em que Lacan (1956-57/1995) revisa o *estádio do espelho* e introduz, em sua estrutura, o termo suplementar que é o falo imaginário como representante de uma falta. Trata-se de algo que falta, algo que se destaca da imagem narcísica sob efeito da castração fundamental, representado aqui pelo falo. Pelo efeito da castração simbólica, o falo imaginário é o falo negativizado pelo significante. Nessa perspectiva, o autor enfatiza que “a imagem do corpo não é um objeto” (p.40), nem pode se converter em um objeto. O que modifica a partir da concepção do falo imaginário? No eixo a-a’, tal como conceituado anteriormente, o objeto se inscreve como análogo ao eu, e nessa nova configuração, como falo imaginário. O objeto é imaginário, mas se inscreve no simbólico como falta simbólica de um objeto imaginário (-□).

Implicado na cisão entre o sujeito do inconsciente [*je*] e o eu [*moi*], a função simbólica incide na imagem do corpo unificado e sulca, recorta algo do real do corpo. Esse algo que cai se constitui como objeto *a*, ou seja, objeto causa de desejo. Indicador de uma ausência, o objeto *a* “é selecionado nos apêndices do corpo como indício do

desejo” (LACAN, 1960/1998c, p.689). Ele tem a função de articular as marcas deixadas pelo Outro à pulsão em nosso corpo, dando-lhe vida. Conforme destacado anteriormente, a junção entre o simbólico e o corpo constitui as bordas dos buracos nos quais a pulsão faz seu percurso. De que forma Lacan articula esse fenômeno e com a arte?

Acaso não se explicam as complacências da arte que a acompanha pelo valor dado, na mesma época, aos artifícios da anamorfose? Pelo divórcio existencial em que o corpo se esvaece na espacialidade, artifícios estes que instalam no próprio suporte da perspectiva uma imagem oculta, reevocando a substância que nela se perdeu? (LACAN, 1960/1998c, p.688).

Ao propor que o “desejo é a relação do sujeito com seu ser”, Lacan (1958-59/2016, p.517), conseqüentemente, aproxima o processo de sublimação como “trabalho criador na ordem do *logos*” à operação de elaboração em vazio no qual se inscreve o sujeito da pura lógica. Na medida em que sustenta a imagem do corpo como o enquadre de inscrição de uma ausência, a arte, por sua vez, passa a ser abordada em uma vertente fundamentalmente real, não mais como um fenômeno de linguagem, simbólico, mas, sobretudo, como um irreduzível à trama significante. Exatamente aqui poderíamos caracterizar a sublimação *ex-nihilo* como uma forma de criação que se associa ao nada, no sentido de que é a partir do nada que o artista cria sua obra.

### III.3. Do corpo unificado às peças soltas

Com o *Seminário, livro 10*, Lacan (1962-63/2005a) não mais atribui a fragmentação do corpo à prematuração neurológica, passando a articulá-la aos efeitos do significante que vão do desejo até o objeto *a*. Objetivando esclarecer a exata dimensão do simbólico, e com isso evitar sua exacerbação no imaginário, Lacan propõe que o sujeito surge a partir da incidência do significante no real e introduz a relação corpo-gozo ao afirmar que, para nos apresentar-nos perante aos outros, temos apenas o nosso corpo.

O sujeito não pode, de maneira alguma, estar exaustivamente na consciência, por ser, de início e primitivamente, inconsciente, em função do que devemos tomar a incidência do significante como anterior a sua constituição. [...]. Hoje, trata-se de saber justamente o que permite que esse significante se encarne. O que lhe permite isso é, primeiro, o que temos aí para nos tornar presentes uns para os outros – nosso corpo (ibid, p.100).

Quando a imagem especular não mais nos olha, surge uma estranheza evidenciando um deslocamento da imagem especular para o duplo, assim o objeto antes

reconhecido e intercambiável se transforma em estranho, incomunicável e dominante. É exatamente nessa perspectiva que Lacan, diferentemente de Freud, sustenta que a angústia “não é sem objeto” (LACAN, 1962-63/2005a, p.101). Na instituição do campo do objeto, o estágio do espelho tem como função promover a identificação com a imagem especular, e, conseqüentemente, o desconhecimento original do sujeito com relação à sua totalidade.

Num segundo momento, surge a referência transicional que esse estabelece na relação com o outro do imaginário, ou seja, com o seu semelhante. E com esse entendimento, afirma que “é isso que faz com que sua identidade seja sempre difícil de discernir da identidade do outro” (1962-63/2005a, p.103). Portanto, para exercer a função de mediação, é necessário a introdução de um objeto comum, ou seja, um objeto modelado sobre a imagem.

Nesse ponto, podemos perceber que nem todo investimento libidinal passa pela relação especular, permanecendo um resto que não é significantizável na operação da constituição subjetiva. Esse resto totalmente singular, nomeado de objeto *a*, não é especularizável. O que quer dizer que, mesmo que a fenomenologia permaneça dominada pelo especular (pelo campo do visível), o estatuto real do objeto *a* se opõe à lógica unificante do espelho.

Aqui, a operação do corte significante se diferencia do significante na função de traço. Miller (2005a) nos esclarece que o significante, em seu efeito de anulação e elevação, constitui a identificação do sujeito ao traço unário, e por consequência exerce a função de ser Um, de uma pura diferença. O corte significante, por outro lado, incide sobre o corpo e promove uma separação. Como já foi colocado, resta algo dessa operação, um resto corporal inassimilável pelo simbólico. Nesse esboço do objeto *a*, Lacan isola a função de peça solta que remete, fundamentalmente, a um todo que ela não é.

A que me refiro como *peça avulsa*? Tomo essa indicação de Miller (2013c), no Curso *Piezas Sueltas*, quando articula a ideia de peça avulsa à formulação lacaniana sobre o objeto *a*. O critério para que seja definida como tal é ser uma peça que, ao ser destacada, não serve para nada pois só encontra função no todo. Uma vez avulsa, se torna uma peça sem sentido de uso, um fora do sentido que a torna enigmática. Ora, um sem sentido se presta a outros usos, e entre as múltiplas possibilidades pode-se dela gozar, afinal, se goza com o que “não serve para nada”, nos dirá Lacan (1972-73/1985,

p.11). O essencial, aqui, é destacar que a peça que se separa não tem outra função, senão a de disfuncionar.

Uma nova concepção do especular se constrói com a emergência do objeto *a*. Desde então, se destaca a função do resto (objeto *a*) como condição para que o Outro não seja simplesmente o Um. Esse resto inquantificável evidencia que algo no Outro não é significante. Lacan (1962-63/2005a, p.132) esclarece que “antes do estádio do espelho, aquilo que será *i(a)*<sup>41</sup> encontra-se na desordem dos pequenos *a* que ainda não se cogita ter ou não ter. Assim, o que define o autoerotismo é a falta que sentimos de nós mesmos, *i(a)*, e não do mundo externo.

Conforme entendemos, a formulação que marca o *Seminário, livro 10*, é a intromissão dos órgãos na função estruturante do corpo. Antes de *i(a)* há pedaços de corpo que, quando captados pelo *i(a)*, constituem um corpo libidinal, não especular, no qual aparecem os órgãos. Nas palavras de Lacan, o objeto *a* “é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou como órgão” (1964/1998, p.101).

[...] o objeto de desejo só tem sentido para o homem depois de ser virado no vazio da castração primordial. [...] a castração só pode produzir-se a partir do narcisismo secundário, isto é, do momento em que *a* se desprende, cai de *i(a)*, a imagem narcísica. Há nisso um fenômeno constitutivo que podemos chamar de borda. Como eu lhes disse no ano passado, a propósito de minha análise topológica, não há nada mais estruturante do que a forma do vaso, a forma de sua borda, o corte pelo qual ele se isola como vaso (LACAN, 1962-63/2005a, p.225).

Para que ocorra a formação da imagem é necessário um corte significativo que possibilita a cisão entre *i(a)* e *a*, nessa cisão o objeto *a* se constitui como a famosa libra de carne, um pedaço de carne arrancado de si. Trata-se de uma perda corporal, uma perda de gozo não redutível ao significante. Resultante de um corte, o objeto é sempre um fragmento, pedaços extraídos que fundamentam uma certa relação do ser falante com a imagem do seu corpo e o vazio, em torno do qual se constitui em fenômenos de borda.

O corte é um operador que desperta uma busca incessante pelo objeto perdido, objeto irrecuperável em torno do qual se orienta o circuito pulsional. Ativa, a satisfação da pulsão é sempre parcial e se articula às partes do corpo erógeno, a saber: seio, fezes, olhar e voz. O acréscimo da voz e do olhar tem a função de desmaterializar o objeto e colocar em relevo sua função. O que está em questão é a unidade desse objeto e sua

---

<sup>41</sup> Imagem narcísica.

função na economia do gozo, mas posteriormente o *nada* será definido como sua essência.

No período que antecede ao *Seminário da Angústia, livro 10*, ainda prevalecia a noção de identificação narcísica na qual a imagem especular permitiria “ao homem situar com precisão a sua relação imaginária e libidinal ao mundo em geral” (LACAN, 1953-54/1986, p.148). Nesse sentido, a imagem especular é considerada o protótipo do mundo dos objetos, ou seja, o mundo é constituído de objetos cuja matriz é a própria imagem. Introduce, assim, a distinção entre os objetos que são compartilhados, que funcionam como mediadores na relação de rivalidade entre o eu e o outro, e aqueles que não são compartilhados, os objetos parciais que citamos acima: os objetos *a*, o seio, as fezes, o falo, a voz e o olhar. Esses não possuem imagem especular, e, ao se apresentarem, produzem angústia.

Contudo, Miller (2005a) defende que associada à formalização do objeto *a*, encontramos também uma crítica ao imaginário, ou mais precisamente, uma crítica ao privilégio atribuído, pelo próprio Lacan, à dimensão especular do *estádio do espelho*. Ele argumenta que na primeira parte do seminário os esquemas ópticos são retomados e destruídos, e no decorrer do seminário, à medida que constrói a noção do objeto *a*, ocorre a decomposição do nível especular do *estádio do espelho*, que passa a ocupar novas funções. Com a reformulação desses conceitos, ele precisa sobre um resto que não se presta à dialética, que se presentifica como absoluto, e que não cede ao significante, permanecendo insolúvel. Descobre-se aí que, ao ser tomado pela angústia, o objeto é real. Nesse caso, a angústia é uma via de acesso ao que não é significante, ou seja, uma via de acesso ao real.

O que há de espantoso é que o corpo contribui para esse mal estar, e de uma forma pela qual sabemos muito bem animar os animais, se posso dizer, quando os animamos com nosso medo. [...] Do que temos medo? De nosso corpo. É o que manifesta esse fenômeno curioso sobre o qual fiz um *Seminário* durante todo um ano, e que denominei *A angústia*. A angústia se situa em lugar diferente do medo em nosso corpo. É o sentimento que surge dessa suspeita que nos vem de nos reduzir a nosso corpo (LACAN, 1974/2011, p.31-32).

Para a psicanálise, a relação do *parlêtre* com o seu corpo não é de posse, mas de exterioridade. Localizamos, no *Seminário, livro 10*, o objeto *a* definido como um pedaço do corpo, uma peça avulsa, uma peça sozinha, no entanto, no *Seminário, livro 16*, é apresentado como *êxtimo*, termo que conjuga “o íntimo com a exterioridade radical” (LACAN, 1968-69/2008, p.241). Em função de sua estrutura topológica, o

objeto *a* se localiza *êxtime* na relação decorrente da “instituição do sujeito como efeito do significante, e como determinando por si só, no campo do Outro, uma estrutura de borda” (ibid). Com efeito, sua consistência lógica lhe possibilita inscrever a pulsão nas bordas, furos e pedaços do corpo. Insere-se, portanto, como um lugar de captura de gozo.

Essa formulação já se esboça no texto *Da psicanálise em suas relações com a realidade*, no qual Lacan (1967/2003) coloca em evidência o corpo em relação com o gozo. Na operação significativa, o corpo se apresenta como leito para o advento do Outro, e como consequência, resta um pedaço à deriva como causa do desejo. De todo modo, resta um “insensível pedaço a derivar dali como voz e olhar, carne devorável, ou então seu excremento, eis o que dele vem a causar o desejo, que é nosso ser sem essência” (ibid, p. 357).

No *Seminário, livro 20*, o objeto *a* é retomado “como a rata” (LACAN, 1972-73/1985, p.80), a mancada, o fracasso. Doravante, o objeto *a* fica destinado à categoria de “semblante” (ibid, p.129), e se opõe ao gozo real impossível de negatização. O objeto *a* é um furo que possui bordas e no qual se alojam pedaços [peças avulsas] de corpo, impondo uma forma ao gozo, assim, é o que enforma. É necessário destacar que, para a psicanálise, o estatuto do semblante não comporta a oposição entre falso e verdadeiro. Em oposição à forma lógico-positivista, Lacan (1971/2009, p.25) dirá, aliás, que “a verdade não é o contrário do semblante. A verdade é a dimensão, ou *diz-mansão*”, assim, “a diz-mansão da verdade sustenta a do semblante” (ibid.). No, entanto, a verdade não é toda, absoluta, só podendo se apresentar como semi-dizer.

Nesse contexto, ressitua o significante, agora como semblante, e o inconsciente como “um saber, um saber-fazer com *lalíngua*” (LACAN, 1972-73/1985, p.190). Trata-se de um saber-fazer com os restos, com os detritos dos significantes que *lalíngua* depositada no corpo do *parlêtre*. Assim, ele distinguiu o significante como causa de gozo. O ponto de virada, aqui, é a concepção da ordem simbólica como um sistema de semblantes, formulação que se apoia no axioma de *não há relação sexual*. Isto é, uma relação que não pode ser escrita pela impossibilidade de emparelhar o todo (submetido à função fálica) e o não-todo (submetido à função fálica), pois não há uma relação comum ao gozo, “há o Um” [*Yad'lun*] (LACAN, 1971-72/2012, p.123).

Esse seminário inaugura a expressão *parlêtre, corpo falante* (idem, p.163), para se referir ao sujeito não somente dividido em sua falta-a-ser, mas fundamentalmente

dividido pela inscrição de um modo singular de gozar do inconsciente. Aqui o corpo é definido como uma substância que se goza, isto é, “goza ali onde isso não fala, isso goza ali onde isso não faz sentido” (MILLER, 2011e, p.97). O corpo, portanto, é gozo de lalíngua entranhada na carne, é um gozo que não se comunica e que é percebido somente pelas ressonâncias semânticas que produz no corpo, pelo excesso que o transborda. Podemos dizer que o corpo também é efeito da linguagem, pois sua incidência deixa efeitos de afeto, de gozo, produz acontecimento. Demonstra-se, assim, que só se goza com a corporização do significante.

O que significa afirmar “há Um”? Lacan deixa muito claro que não se refere ao traço unário, ao *menos-um* de Totem e Tabu, esse um que se repete e que possibilita ao sujeito se inscrever no campo do Outro. “Há Um”, pelo contrário, se reporta ao gozo sem o Outro. Essa formalização retira do campo do simbólico a existência e institui um novo Outro, o corpo. Assim, o Um marca uma existência exilada da paridade entre os sexos, o Um sem par. O que se conclui é que o corpo, campo da incidência de lalíngua, é o suporte de um gozo que não é da ordem da imagem, mas da experiência *en-corps*, ou melhor, em corpo, mais ainda...

Lacan (1974/2011) enfatiza o registro do Real e propõe, na conferência *A terceira*, o corpo como uma estrutura topológica que advém da amarração dos três registros (Real, Simbólico e Imaginário) através da extração do objeto *a*. Como vimos, o corpo é o elo entre gozo e imagem, mas sua consistência só se advém na relação de *ex-sistência* que mantém com o que o esburaca. O que parece fundamental é que em torno dos furos do corpo a pulsão tece seu percurso e inscreve um modo para o corpo se gozar.

O autor encontra na topologia dos nós um novo recurso para avançar sua formulação clínica. Como tal, o nó borromeano se sustenta das rodinhas de barbante e do furo que aí se supõe. É necessário destacar que com essa escrita fora do sentido, com o *bo*, ele busca uma aproximação do real enquanto “pedaço [...] caroço em torno do qual o pensamento divaga, mas seu estigma, o do real como tal, consiste em não se ligar a nada” (LACAN, 1975-76/2007, p.119). Contudo, para se obter o nó, é imprescindível ao menos três cordinhas enodadas de tal maneira que basta que uma se solte para que as outras duas se dispersem. A cordinha é, efetivamente, a matéria do nó, e estabelece um novo uso ao significante. Nessa lógica, o Um já não se escreve como traço, mas como furo (MILLER, J.-A., 2013c). Por essa razão, o que se escreve como as marcas, com as

peças soltas de *lalíngua*, só ganham corpo à medida em que o *parlêtre* pode fazer história, ficções.

O corpo, então, pode ser tomado como conjunto vazio no qual os significantes se engancharão com os equívocos próprios à *lalíngua* (LAURENT, 2016b). Isto é, no espaço borromeano se produzem corpos que são atravessados pela escrita feita de equívocos que o perturbam em seu funcionamento. Vê-se, portanto, que o corpo contribui para o nosso mal-estar e pra isto que se manifesta no corpo como medo. Sabemos que a angústia tem uma estreita vinculação com o corpo e, na medida que aí se desdobra, Lacan questiona: “de que temos medo? ”. Ele, prontamente, responde: “de nosso corpo” (ibid, p.29). O medo de si mesmo é nomeado de angústia e advém “dessa suspeita que nos vem de nos reduzir a nosso corpo” (ibid, p.30).

Contemporâneo a esse Seminário, em *O Aturdido*, Lacan (1972/2003) adota a ideia de linguagem como órgão externo que, uma vez enxertado, caberia ao *parlêtre* descobrir uma função, um arranjo entre ela e o que resta fora dela como objeto mais-de-gozar. Esse órgão-linguagem possibilita o acesso aos outros órgãos do corpo, mas ao preço de retirá-los de sua função natural, desnaturalizando-os. No começo de seu ensino, temos o corpo fragmentado que encontra sustentação pela articulação significativa, mais adiante, a experiência de ter um corpo, sua consistência, é atribuída ao próprio pensamento que toma o corpo como uma unidade narcísica e, com isso, passa a adorá-lo (LACAN, 1975-76/2007). Nesse contexto, a linguagem vai sendo definida, aos poucos, como um órgão-sintoma, um órgão que tanto escava o objeto *a*, e com isso faz orifícios e constrói bordas, como também tampona todos os furos com o objeto *a*, caracterizando assim, o verdadeiro corpo sem órgãos. Lacan se refere ao sintoma em sua dimensão de gozo que, diferentemente do estatuto de mensagem cifrada, remete, antes, ao sem sentido, ao incurável.

Assim, a relação do corpo com os seus órgãos pode ser definida como descartável, afinal, sempre se apresenta como um furo real. Esse furo, engendrado pelo trauma da língua, o *parlêtre* tenta preencher com a crença que tem um corpo. Entretanto, essa tentativa é marcada por um incessante equívoco, um permanente esvanecer por não dispor de “um local estável para acolher o gozo” (LAURENT, 2016, p.19). Esta é uma forma de enunciar que o real escapa a qualquer integração.

É nesse sentido que Lacan pôde afirmar que a incidência do significante sobre o corpo instaura, para o *parlêtre*, a problemática da consistência corporal, “seu “mistério”

(1972-73/1985, p.178). Antes de tudo, só se torna um mistério quando “o signo recorta a carne”, e com isso “o corpo se mostra-se apto para figurar como superfície de inscrição, o lugar do Outro do significante” (MILLER, 2015a, p.125-126). Para abordar o que opera na linguagem como função da letra, faz-se necessário retomarmos o percurso desse conceito no ensino lacaniano.

#### **III.4. Operar com a letra: a escrita *sinthomática* com as peças soltas**

Desde o *Seminário sobre a carta roubada* (1956/1998d, p.29), sabemos que “o significante não é funcional”. Aqui, Lacan recorre ao conto de Poe, “A Carta Roubada”, para abordar o campo do inconsciente a partir da estrutura significante. Esse conto gira em torno de uma carta de amor que a Rainha recebeu do amante e que foi desviada. Trata-se de uma carta (*letter*) que apresenta uma dimensão que excede à representação, e que precisa ser recuperada por colocar em risco a Rainha. Esse excesso/risco evoca algo da vertente do clandestino, do lixo (*litter*). O grande enigma da trama está, sobretudo, na posição de gozo daquele que a detém. Esse texto demonstra que a função de carta/letra (*la lettre*) determina efeitos de verdade ao sujeito.

Nesse primeiro momento do ensino, o deslocamento do significante rege as idas e vindas dos sujeitos, seus atos, seu destino. Considera-se, portanto, mais o movimento do que seu conteúdo. A carta, contudo, não se limita à função de mensagem, pois o sentido sempre foge. É possível perceber o esforço de Lacan em estabelecer a contraposição entre significante e significado, entretanto, o que realmente é colocado em primeiro plano, nesse Seminário, é a distinção entre significação e lugar do gozo.

Encontramos assim, pela primeira vez, a associação entre letra e lixo com a frase “a letter, a litter, uma carta, uma letra, um lixo” (ibid, p.28). Na “carta roubada”, a letra sempre esteve aí inscrita, mas, segundo Mandil (2003), à medida que se produz o apagamento dos efeitos de carta/letra – por não corresponder à descrição que dispunham e por estar desconectada de sentido –, sua materialidade toma a dimensão de lixo, *litter*.

A partir de seu interesse pela relação do sujeito japonês com a língua, Lacan (1971/2003) evoca, em *Lituraterra*, a noção de *letter* em sua dimensão fundamental de escrito. A letra, como tal, é apresentada como elemento tipográfico, manipulável e sem significação. Ela não é o significante. Contudo, a distinção entre estes dois termos (letra e significante) só se torna mais nítida a partir do *Seminário, livro 20*. Milner (1996)

salienta que esse texto marca o momento em que o ensino lacaniano prioriza a operação de literalização (apresentada pela lógica e pelas matemáticas), o que lhe permite estabelecer os elementos desta diferenciação.

O significante, sendo integralmente definido por seu lugar sistêmico, é impossível deslocá-lo; mas é possível deslocar uma letra; assim a operação literal por excelência deriva da permutação (testemunha, a teoria dos quatro discursos). Pela mesma razão, o significante não pode ser destruído: ele no máximo pode “faltar em seu lugar”; mas a letra, com suas qualidades e identidade, pode ser rasurada, apagada, abolida (MILNER, 1996, p.104).

Com essa noção, Lacan se apoia na história de roubo/voo [*volée/vol*] para indicar que a letra deve ser apreendida segundo seus efeitos, e não pela significação (LAURENT, 2010). Assim, a partir de um sobrevoo pela planície siberiana com seus sulcos, traços e marcas d'água, se estabelece a articulação da letra com a escrita japonesa, com os traços e as sombras de sua arte. Ele observa que nos dois registros dessa escrita, alfabética ou ideográfica (que se origina do carácter chinês), haveria um uso da letra que não é de semblante. Nessa perspectiva, essa escrita não deve ser compreendida como expressão de um sem sentido, mas de um sentido que não pode ser elucidado inteiramente, sendo assim, exige a criação de um sentido particular por parte do sujeito.

Abre-se um novo campo para pensar a repetição como iteração quando Lacan (1971/2003) identifica na língua japonesa um efeito de escrita que, como tal, modifica o estatuto do sujeito. Assim, ele propõe que a língua japonesa é uma língua “trabalhada pela escrita” (ibid, p.24). Que implicações decorrem dessa afirmação? Pode-se verificar que, em sua constituição, o sujeito japonês “se apoia num céu constelado, e não apenas no traço unário, para sua identificação fundamental” (LACAN, 1971/2003, p.24). Trata-se de uma escritura pura que fundamenta “que ele não possa apoiar-se senão no Tu, isto é, em todas as formas gramaticais cujo enunciado mais ínfimo é variado pelas relações de polidez que ele implica em seu significado” (ibid.). A partir dessa letra, rasura pura, a escrita japonesa e a literatura de vanguarda encontram sua força de invenção.

A ideia de “céu constelado” remete à noção do enxame significante, à pluralização de  $S_1s$ , e, nesse sentido, o sujeito japonês deixa de estar identificado a um traço unário para se sustentar numa constelação de traços. Em função disso ele recorre, para se apoiar, às variações das regras de polidez, aos semblantes da cultura japonesa. Encontra, portanto, uma escritura outra para se identificar. Podemos dizer que, nesse

exercício da escritura, o indizível muda de registro uma vez que se serve de uma escrita que incorpora em si o gozo.

A escrita japonesa aponta para o singular, como nos esclarece Vieira (2003, p.5), “cada falante, em seu ato de fala, precisaria fazer com que um sistema literal de significação difusa (ideogramas) produza sentido a partir de sua articulação com significantes que não têm significação em si”. A consequência disso é que a língua está em perpétuo movimento de tradução, como se aquilo que nos parece implícito em cada conversação precisasse ser atualizado para a constituição do efeito de sentido e o lugar do gozo.

Com efeito, Lacan (1971/2003) faz referência a um furo [*trou*] entre dois campos heterogêneos que são o saber e o gozo. A função da letra constitui o furo e figura como o litoral entre o simbólico e o real indizível, entre letras e as nuvens, entre terra e mar. Essa imagem permite considerar a escrita da letra como rasura e como sulco. A dimensão da rasura evoca, antes de tudo, à ausência de um traço fundador, isto é, “rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura* pura é o literal” (ibid, p.21). O sulco, por sua vez, comporta um complemento à ideia da rasura. É o que se reitera na dimensão de repetição, ou melhor, o incessante “vazio escavado pela escrita” (ibid, p.24), a busca contínua da inscrição.

A borda do furo no saber, não é isso que ela desenha? E como é que a psicanálise, se justamente o que a letra diz por sua boca “ao pé da letra” não lhe conveio desconhecer, como poderia a psicanálise negar que ele existe, esse furo, posto que, para preenchê-lo, ela recorre a invoca nele o gozo? (LACAN, 1971/2003, p.18).

Nessa citação, a noção de gozo é pensada em termos de resíduo, de residual de gozo. A partir dessa concepção, a expressão “a letter, a litter” é aqui retomada “no nível do que se deposita sobre a terra, como efeito de uma precipitação e de uma inscrição” (MANDIL, 2003, p.50). Encontramos, assim, a ideia de real como resíduo, como dejetivo de um traço indelével deixado pelo encontro da linguagem com o corpo. A dimensão lixo-letra é retomada por Lacan, a partir da obra de James Joyce.

Como compreender a articulação entre fala e a escrita no ensino lacaniano? Em princípio, para fazer falar a escrita, há que transformá-la em fala. Com efeito, Lacan (1971/2009) se nega a uma definição da escrita como uma simples representação/ inscrição da palavra e delinea a distinção entre o escrito que se dirige ao Outro e o que não tem essa intenção. Estabelece, assim, a dupla face do significante – por um lado, sua vertente que é da ordem do simbólico, sua função na cadeia que engendra a

significação e que pode ser elevada ao status de saber; e, de outro, sua vertente sem sentido, que é da ordem da letra e que não tem função de significação. O que fundamentalmente o interessa é o escrito como marca, como traço isolado.

Em seu Curso *Piezas sueltas*, Miller (2013c) retoma, em outros termos, a questão da escrita. Ele faz referência a uma primeira oposição entre *Isso fala* (o acontecimento em sua dimensão singular), e *Está escrito* (o seu registro numa dimensão universal) e sua progressiva substituição por uma nova oposição, ainda que não absoluta, entre “escrever o falado” (a escrita da palavra) e “falar o escrito” (o escrito condicionado a ser falado, para se tornar falante). Destaca, ainda, dois modos de escritura, ou conforme anuncia, “dois corpos da escrita” – a saber, a escrita no sentido (para ler) e a escrita fora do sentido (para não ler).

O *escrito que fala* é constituído como discurso, é um escrito que transmite um sentido, o significante e o sintoma. Fundado, justamente, para ser falado, para significar, sustenta o sentido a partir do escrito. Temos, aí, o efeito significante que constitui o sujeito e sua verdade, possibilitando o laço social. O *escrito que não quer falar nada*, por sua vez, é uma escrita que pertence ao real. Isto é, uma marca que se impõe como letra e sintoma. Ela não deixa de servir à fala, mas não se lê nem faz sentido.

Com base nessas conjecturas, Miller (2000b) identifica, na década de 70, a virada de uma concepção de *inconsciente como o que deixa a verdade falar*, suscetível a tudo interpretar, para o *inconsciente como saber*, definido “um saber inventado no lugar do saber que não há relação sexual” (p.75). O que deve ser considerado é que o inconsciente, mesmo sem o saber, sustenta a não relação sexual. Entretanto, o que o saber inconsciente encontra em sua “tonta e louca” busca de interpretação? Esse mesmo autor nos responde que, possivelmente, o gozo e a repetição. Não podemos deixar de levar em conta que esse inconsciente trabalha para o gozo, e por consequência temos a fantasia e o sintoma que, uma vez acionados, não cessam de se repetir, de tentar escrever o que *não cessa de não se escrever*. Melhor dizendo, se revelam “uma montagem, um aparelho que pode ser situado como defesa contra o gozo que resta e que escapa a toda montagem para se manter na iteração” (LAURENT, É., 2014b).

Por certo, no *Seminário, livro 20: mais ainda*, Lacan (1972-73/1985) avança em relação ao texto de 1971, *Lituraterra*, quando propõe que “a escrita é um traço onde se lê um efeito de linguagem” (ibid, p.164). Nesse entendimento, o sintoma é signo do gozo do corpo. Aos poucos, vai reduzindo o sintoma a seu osso, isto é, a um

acontecimento de corpo. E, tendo como referência a escrita literária de Joyce, afirma que “a escrita não é modo algum do mesmo registro [...] que o significante” (ibid, p. 41). Ao especificar que o significante não tem relação com o que significa, ele introduz a face real do significante, ou seja, o significante como causa de gozo.

No esteio dessa mudança, Lacan (1975-76/2007) inventa, no *Seminário, livro 23*, o *sinthoma* como peça solta. Trata-se de “uma peça quebrada” (p.20) modulada pela voz, e que resulta da queda, da chuva de significantes que, em *Lituraterra* (1971/2003) marca, provoca erosões na terra. Ele reintroduz a lógica do nó borromeano para situar o corpo no cruzamento entre a consistência imaginária, a função do furo própria ao simbólico e a ex-sistência do real (1975-76/2007, p.36). Contrariando a evidência do visível, o corpo é correlato a um monte de peças avulsas e é esse cruzamento que sustenta o gozo e a ilusão da unidade do *parlêtre*.

É preciso, ainda, considerar que, em sua estrutura, *peças avulsas* alude ao despedaçamento inicial. Afinal, a precária unidade corporal que Lacan ilustra no *Estádio do Espelho* só se sustenta por termos que nos ocupam com a condição subjetiva do corpo em pedaços, peças avulsas. Essa indivisão, que é percebida pelo *parlêtre*, se impõe pela visão sem, contudo, eliminar o caráter de estranheza que lhe remete o próprio corpo. Por certo, “não é só que o ser vivente não é o indivíduo, não é o Um o indivíduo, senão que este, quando se trata do corpo do ser falante, é a fragmentação do corpo” (MILLER, 2003b, p.306).

Com efeito, a libido como um órgão incorporeal comporta o furo e está articulada a um saber que se escreve, se encarna no corpo como modo de gozo. Parasitado por um gozo que perturba sua relação com o corpo, o *parlêtre* é conduzido ao despedaçamento e, daí em diante, sua única consistência é mental, instituída fundamentalmente pela crença de que se tem um corpo. É um corpo que fala e que goza, cuja consistência não advém de “sua ênfase, do seu envelope corporal, do narcisismo da imagem, mas pelo modo com que ele [o *parlêtre*] consiga se virar com a constituição *sinthomática* dos circuitos pulsionais, com a deriva pulsional<sup>42</sup>” (LAURENT, 2006b, p.156). Vale acrescentar que, se o *parlêtre* “tem um corpo, é pelo corpo que se o tem” (LACAN, 1976/2003, p.565).

Porém, Lacan evoca um outro modo para conferir consistência ao corpo que, embora não dispense o envoltório mental, não se sustenta por meio da fantasia ou do

---

<sup>42</sup> Tradução nossa.

sintoma. É nesse sentido que ele propõe *sinthoma*, uma consistência que advém das marcas e inscrição de traumas. Daí em diante, o sintoma, como efeito de substituições de significações, toma uma nova dimensão quando formulado em termos de acontecimento de corpo. Miller (2005b) considera que, para articular o pedaço de real às peças soltas, Lacan responde ao sintoma freudiano como verdade com a formalização do *sinthoma* como real. Sob essa nova forma, o sintoma do *parlêtre* é definido como uma emergência de gozo que afeta, um acontecimento de corpo, ou melhor, um “evento corporal” (LACAN, 1976/2003, p.565).

Com vimos, acontecimento de corpo implica o corpo e o que nele ressoa como memória do traumatismo inaugural, isto é, o que inscreve o furo do saber e da morte. Trata-se, portanto, de um gozo inesquecível que se itera sem cessar ao longo da vida, um acontecimento permanente. Nesse entendimento do *sinthoma*, o *parlêtre* se vê impelido a encontrar uma função a esse conjunto de elementos destacados, isto é, um saber fazer com as peças soltas que é o corpo. Trata-se de uma invenção singular no qual o próprio corpo se converte em matéria, em artifício para tratar o real sem lei que o fragmenta.

Uma vez tirada de seu uso natural, a peça avulsa pode servir para qualquer outra coisa, até mesmo para algo bem diverso de sua finalidade original. É nessa dimensão que a arte contemporânea, em sua prática de bricolagem, confere valor de gozo às peças avulsas. Como nos dá testemunho Marcel Duchamp ao assinar um urinol e o colocar no pedestal. Com seu gesto, ele transforma a peça avulsa em objeto estético. O *bricoleur*, portanto, “é feito ao sabor das ocasiões, é um resultado contingente do que ele pôde recuperar de resíduos diversos” (ibid, p. 13). Ele acumula as peças avulsas e as convertem em puro objeto de gozo.

Para além do espelho, quem seria melhor do que o artista para colocar em cena o gozo que perfura o corpo? O interesse de Lacan pelos artistas e escritores surge de sua investigação sobre a escrita do corpo próprio como ponto de basta, isto é, um *mais além do narcisismo* que, embora prescindindo do pai, situaria o sujeito numa relação com o corpo próprio. Certamente lhe chama a atenção a escrita de Joyce e o modo como a linguagem artística parece constituir seu ser (*être*), seu corpo e sua consistência. Reconhece assim, que a arte possibilitaria “um atravessamento do corpo, um

atravessamento da imagem narcisista<sup>43</sup>” (LAURENT, 2013, p.70). E, desse modo, ocupa-se dos efeitos da arte e o fato desta atingir o sintoma sobretudo pelo que se produz quando o sintoma toma a dimensão de criação.

É da posição de analista que Lacan interroga sobre o modo como Joyce, cuja estrutura repousa no erro do nó, serve-se de uma linguagem “que não é sua” (LACAN, 1975/2007, p.162). Com base no relato/testemunho em *Retrato do artista quando jovem*, sobre o episódio da surra em que o escritor sente o corpo se desprender como uma casca, e, sobretudo, sua posterior ausência de afeto em relação ao acontecimento, o permitem identificar o *lapsus linguae* de seu nó. Melhor dizendo, simbólico e real permanecem enodados de maneira olímpica e o imaginário solto, consequência imediata de um lapso de escritura do que se escreve no inconsciente e a iteração que segue mediante sua letra.

A singularidade de sua escrita, sua ilegibilidade, a ausência, nele, de ressonâncias da surra, como também das pessoas que a aplicaram, indicam a escrita como estofa de seu *ego*. O sintoma literário de Joyce, sua arte, é apresentada como uma suplência à função fálica, pois desfaz o que se impõe como verdade do sintoma. Isto é, desfaz a verdade que é compartilhada pela metáfora do Nome-do-Pai, e com sua escrita *sinthomática* ele implode o sentido e trama um *ego*. O que exatamente ele faz com a linguagem?

Nas palavras de Miller, “dessa pura relação com a língua deriva diretamente um gozo, sem passar pelo imaginário, pelo semblante, pela imagem, pela representação, pela *Vorstellung*, pela articulação simbólica” (MILLER, 2010c, p.38). Inventa um artifício, uma montagem que permite o não-sentido, o irreduzível do real. Demonstra, assim, a reparação do nó com uma escrita mais além do inconsciente, uma escrita que cinge o gozo ao mesmo tempo em que o mantém opaco, foracluído do sentido (LACAN, 1976/2003). Mais além da fantasia ou da idealização, ele faz uso da obra para modular o *ossobjeto* (LACAN, 1975-76/2007, p.149) que suporta a imagem. Podemos concluir que a obra, seu sintoma, permite nomear o sujeito, e nesse sentido seria o seu “tú és isso”.

Com efeito, a clínica psicanalítica nos apresenta, cotidianamente, sujeitos em seu singular e ininterrupto esforço de manutenção do ego-ilusão, para a necessária unidade.

---

<sup>43</sup> Tradução nossa.

Encontramos, assim, as mais diversas soluções/ amarrações para manter o corpo como Um, posto que essa unificação não está assegurada *a priori*. Miller (2012a) se refere a invenção de grampos, de meios artificiais para evitar a fragmentação corporal e sua emergência como peças soltas.

A desordem mais íntima é essa brecha na qual o corpo se desfaz e onde o sujeito é levado a inventar para si laços artificiais para apropriar-se de seu corpo, para “prender” (*serrer*) seu corpo a ele mesmo. Para dizê-lo num termo da mecânica, ele tem necessidade de um grampo para se sustentar com seu corpo (MILLER, 2012a, p.414).

A citação acima se refere à psicose (desencadeada ou não) e à invenção de um grampo, isto é, a invenção de um elemento suplementar que exerce a função de Nome-do-Pai e, desse modo, possibilitaria recompor o corpo como corpo próprio. Esses meios artificiais que antes mobilizavam certo estranhamento hoje fazem parte do nosso cotidiano. Contudo, observamos determinados usos que o sujeito faz da tatuagem, da pintura, do *piercing*, dentre outros, apresentando-se como modalidades de amarração do corpo a si próprio. Embora se refira a sujeitos que não seguem a premissa fálica, acaso não se anuncia na clínica atual, ou mesmo na arte contemporânea, modalidades distintas de enodamento, de escrita?

Miller defende que a função de grampo também poderia ser pensada na relação que o sujeito histórico tem com seu corpo, contanto que seja analisada em termos de tonalidade (não teria o mesmo tom) e de excesso (estaria muito além de suas possibilidades). Ainda, no *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, Lacan (1971/2009) já se refere ao vazio fundamental que emerge da impossibilidade de escrita da relação sexual e propõe que o lugar da escrita se vincula a essa ausência radical.

Mas a escrita, em si, não a linguagem, a escrita provê de ossos todos os gozos que, por meio do discurso, mostram abrir-se ao ser falante (*parlêtre*). Ao lhes dar osso, ela sublinha o que decerto era acessível, porém estava mascarado, ou seja, que a relação sexual falta no campo da verdade, posto que o discurso que a instaura provém apenas do semblante, por só abrir caminho para gozos que parodiam – essa é a palavra adequada – aquele que é efetivo, mas que lhe permanece alheio (LACAN, 1971/2009, p.139).

Assim, fantasma, sublimação e semblantes organizam tanto o campo do gozo impossível como a recuperação do gozo via escritura. É essencial destacar que, o *savoir-y-faire* de Frida Kahlo com o real traumático lhe permitiu certa recuperação do objeto sem que este se apresentasse como pura angústia. A partir daí, poderíamos supor

que sua arte se apoia nos restos do encontro com a contingência absoluta do real, e destes, delinearía uma escritura? Sua arte lhe permitiría corporificar?

Seguindo as indicações de Lacan sobre a obra *sinthomática* de Joyce, me parece pertinente supor que seu incansável trabalho de se autorretratar modula o *ossobjeto*, bem como resguarda sua opacidade. A minha hipótese é que a artista, com sua abordagem enlaçada ao corpo, às bordas, à superfície, ao plano do espelho e seu mais além, procura se construir um corpo. Nessa direção, Rico afirma que

a imagem do corpo, centro da figuração, se converte no receptáculo de toda visibilidade. Ele é o princípio e o fim de seu universo, através de sua imagem ela modela o conjunto de suas criações como algo que forma parte de sua própria definição, como um anexo de si mesma, como um prolongamento de seu ser<sup>44</sup> (RICO, 2004, p.27).

Em outros termos, ela se reinventa com o artifício das tintas, ao mesmo tempo que se sustenta em um corpo artesanalmente feito de pinceladas. Eu diria que ao longo dos anos, com e pelo viés absolutamente singular de sua arte, Frida Kahlo foi construindo sua solução/amarração ao real do corpo, algo que não foi possível encontrar no discurso da tecnologia médica com suas cirurgias, medicações e próteses. Através da pintura pôde sustentar uma espécie de envoltório, isto é, um corpo “depositário do que Lacan chama de *ideia de si*” (LAURENT, É., 2016b, p.18). Nesse caminho, sua obra comporta a dimensão de um nome próprio.

---

<sup>44</sup> Tradução nossa.

## CAPÍTULO IV – AUTORRETRATO: CRIAÇÃO OU INVENÇÃO?

Com as peças que vão sendo isoladas em suas últimas elaborações, Lacan se distancia de uma concepção de *o inconsciente, isso fala*, e formula *o inconsciente, isso se escreve*. Eis um ponto de articulação em que saber e verdade se apresentam disjuntos. Nessa ótica, o *Seminário 24: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre* (1976-1977), nos convida a pensar o inconsciente não apenas como *isso fala*, ou seja, como verdade, como elocubração de saber, e sim como ruptura, um lapso que não comporta nenhum impacto de sentido ou interpretação (LACAN, 1977/2003).

Trata-se, portanto, de um inconsciente que inclui o real como pura iteração, iteração daquilo que *se escreve* como posição do ser de gozo do sujeito. Como já assinalamos, o real é entendido como o mesmo que se repete, um mesmo fora do sentido que não se liga a nada. Nesse limite, temos o sintoma que, correlato ao inconsciente real, está reduzido ao status de letra e se introduz como uma escrita permanente que persiste à interpretação e se itera (MILLER, 2018). Então, podemos dizer que isso escreve o que não cessa de não se ler, mas que, paradoxalmente, só se conclui na estrutura de linguagem.

Aliás, o homem é afetado por um inconsciente que é tropeço, equívoco, e como tal cabe a cada um inventar um *savoir-y-faire* (saber fazer com) aquilo que não pode se desembaraçar (LACAN, 1976-1977, aula de 11 de janeiro de 1977). Às voltas com o que rateia, resta ao inconsciente articular e encadear redes significantes que tentem conectar o saber à verdade, ali onde há falha em sua confecção. Sobre esse erro, o *savoir-y-faire* se apresenta como um modo de sutura ou reparo, ou melhor, como aquilo que “faz uma aliança desse oco, desse vazio que está no centro de teu ser” (idem, 1968-69/2008, p.25). É nesse vazio que irá se inscrever o sintoma como *pathos* e o *sinthoma* como nó.

[...] o homem não se safa de modo algum desse negócio de saber, isso lhe é... isso lhe é imposto. Isso lhe é imposto pelo que chamei de efeitos de significantes. E ele não fica aí a vontade. Ele não sabe ‘fazer com’ (*faire avec*) o saber... [...] esse material é o que nos habita. Com este material ele não sabe como se virar (*il ne sait y faire*) (LACAN, 1974-75/[S.d.], aula do dia 11 de janeiro de 1977).

No *Seminário, livro 23: o sinthoma*, Lacan (1975-76/2007) faz a distinção entre os termos criação e invenção, apresentando o primeiro como efeito do campo da linguagem e da função da fala, e o *sinthoma*, por sua vez, é definido como uma invenção, algo inédito, excluído do sentido. Considera que não há saber no real nem no

inconsciente, e defende, assim, que onde falha o saber pode advir a invenção de um *sinthoma*. Doravante, esse inanalísável assume valor de escritura e funciona como suporte do *parlêtre*. Do mesmo modo, se outorga à arte a função de *sinthoma*, ou seja, uma solução singular ao impossível da relação sexual. Contudo, não podemos incorrer no erro de supor que toda obra artística poderia ser assim qualificada, sendo necessário nos determos no modelo lacaniano do *savoir-y-faire*. O que implica saber e fazer nessa fórmula?

Com a introdução do *y*, Lacan estabelece uma distinção fundamental entre *savoir-faire* e *savoir-y-faire*. Conforme esclarece Miller (2010b), a primeira supõe o *saber-fazer* do artesão, uma técnica, ou seja, a habilidade do ofício sobre o qual se opera. Vale ressaltar que não se trata de ciência ou de teoria, mas de um saber que se ensina, se transmite a um aprendiz, já que as normas de uso são conhecidas. Há, portanto, um conceito que provém do Outro e que se universaliza. Em contrapartida, o *savoir-y-faire* traduz um *saber se virar com isso*, um saber que não se universaliza e que se apresenta como inesperado, como errância que conduz ao singular do ato. Em síntese, “quer dizer “se desembaraçar” (*débroiller*), mas sem tomar a coisa como conceito” (LACAN, 1976-77, aula de 11 de janeiro de 1977). Esse ‘*y faire*’ (como fazer) indica que não sabemos como pegar verdadeiramente a coisa.

Podemos concluir que o *savoir-y-faire* é uma invenção que se situa no limite imposto por isso que escapa e que *não cessa de se escrever* nas inquietudes de nossa época. Ao reduzir o *sinthoma* à invenção, Lacan (1975-76/2007, p.38) se aproxima do saber fazer com a língua dos artistas para interrogar: “como uma arte pode pretender de maneira divinatória substancializar o *sinthoma* em sua consistência, mas também em sua ex-sistência e em seu furo? No intuito de desenvolver essa questão, me sirvo do *savoir-y-faire* de Frida Kahlo, seu saber se virar com o incurável, ou melhor, o modo como tem acesso, por meio do semblante, a alguns “pedaços de real” (ibid, p.119).

#### **IV.1. Os vestidos: tecendo semblantes**

Se por ventura o olhar se desvia da arte de Frida Kahlo, certamente será capturado por outra modalidade de construção da *imagem de corpo*, artifício este que se estende num campo diferente daquele das fotografias, dos textos (cartas e diário) ou da pintura do cavalete. Para além do palco do espelho, a dimensão do corpo, sua circulação

pela cidade e seus espaços, apresenta uma significativa relevância e aponta para a sobredeterminação e a multiplicidade de usos da linguagem indumentária pela artista. Com os vestidos, ela cria um estilo que se entrelaça com sua arte.

Sabemos, com Lacan (1959-60/1997, p.126), que a cultura “encontra uma certa felicidade nas miragens que lhes fornecem moralistas, artistas, artesãos, fabricantes de vestidos ou de chapéus, os criadores de formas imaginárias”. Nesse sentido, o escritor e diplomata Fuentes (1995) relata sobre o dia em que assistiu um concerto no Palácio das Belas Artes, no centro da Cidade do México. Em determinado momento, sua atenção foi capturada pelo tilintar de suntuosas joias que anunciaram, no segundo nível do teatro, a entrada da artista Frida Kahlo em seu camarote. Ao contrário do que se possa pensar, ele insiste que não foi tanto o ruído de suas joias que o levou a olhar para cima, mas, sobretudo, o magnetismo de seu silêncio. Descreve, assim, a única vez em que a viu:

Uma árvore de Natal? Uma quermesse? Frida parecia mais uma Cleópatra partida, escondendo seu corpo torturado, sua perna atrofiada, seu pé quebrado, seus espartilhos ortopédicos, sob os espetaculares atavios da camponesa do México, que, há vários séculos, mantém suas antigas joias zelosamente guardadas, protegidas da pobreza, para serem usadas apenas nas grandes festas agrárias. Os laços, as fitas, as saias, as anáguas sussurrantes, as tranças, os toucados lunares abrindo-se sobre a sua face como asas de uma borboleta escura (FUENTES, 1995, p.7).

Com certo toque teatral, sua autorrepresentação incluía uma espécie de ritual, um vestir-se e despir-se, no qual chapéus de organdi, blusas camponesas, saias rodadas, camadas de anáguas, xales de *mestiza*, lenços e *huaraches* (sandálias indígenas) ocultavam o corpo fraturado. Usualmente improvisava fitas e adereços no momento de colocar uma blusa, por vezes bordava ditos populares obscenos na bainha das anáguas. Para adquirir suas roupas, ela recorria aos brechós, encontrando uma nova função para as peças soltas, tornando-as re-usáveis.

O mesmo ocorria com os adornos que eram de épocas distintas e surpreendiam pela combinação harmoniosa. As joias eram dos mais diversos materiais, numa coleção formada de contas de vidro barato, contas de jade pré-colombianas, brincos de estilo colonial, incluindo o par, em formato de mão, que lhe foi presenteado por Picasso, em 1939. Ela estava sempre inovando as formas de trançar ou de decorar os cabelos com flores, acessórios em prata, jade, tecidos, entre outros. Nos dedos, havia uma eterna permuta de anéis, de diversos estilos e origens. Os amigos conheciam sua paixão pelos adornos e frequentemente a presenteavam. Entretanto, com a mesma rapidez e proporção que os recebia, também os distribuía entre eles.

Com essa tarefa diária, Frida pintava “um quadro completo, com cores e formas” (HERRERA, 2011, p. 141). No registro da produção, o do objeto, o vestuário da artista funcionava como uma espécie de paleta de cores para o qual ela dedicava tempo, perfeccionismo e cuidado com os pequenos detalhes. Segundo a pintora Lucile Blanch, mais do que um simples ato de se vestir, Frida o encarava como uma atitude estética. Com efeito, ela apresenta de forma muito própria a ambiguidade lógica da imagem. Conforme Agamben (2009, p.67) nos esclarece, o contemporâneo “tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um *ainda não* e um *não mais*” e a moda, na medida em que introduz uma peculiar descontinuidade no tempo, pode ser definida como uma experiência de contemporaneidade.

Assim, a construção da representação da própria aparência fundamenta o que Malysse (2006) define como a transformação do corpo em “imagem de corpo”. Isto é, o corpo encarna uma imagem que projetamos de nós mesmos, uma realidade corporal no qual o visível prevalece como o principal modo de se relacionar consigo mesmo e, sobretudo, com o outro. Nessa dimensão, “o corpo que se mostra e que se apresenta de maneira exageradamente visível aparece como uma obra de arte, mas uma obra de arte específica, pessoal, íntima, feita sob medida” (ibid, p.53-54).

Na parede do gabinete de Trotsky, admirei demoradamente um autorretrato de Frida Kahlo de Rivera, feito por ela mesma. Com um vestido de asas douradas de borboletas, é realmente sob esse aspecto que ela entreabre a cortina mental. Nos é dado presenciar, como nos mais belos dias do romantismo alemão, a aparição de uma jovem mulher *dotada de todos os dons de sedução*, que tem o hábito de circular *entre os intelectuais*. Do seu espírito, pode-se esperar, do mesmo modo, que seja um território geométrico: nele acontecem, para encontrar sua solução vital, uma série de conflitos de todos os tipos (BRETON, 1965, p.189).

Nem a arte, nem os trajes, são formas simples de linguagem, mas ambas se endereçam à pulsão escópica, afinal, “os sinais e tecidos de beleza, mostram o lugar do objeto *a*” (LACAN, 1962-63/2005a, p.277). Entre os antecedentes que orientam para o real como furo, como *não-relação*, podemos situar no *Seminário, livro 10* a definição do objeto *a* como recorte, resto, libra de carne. No nível da experiência corporal em que se opera o corte, o objeto perdido ocupa a função de causa. Assim, quando algo da dimensão do objeto pequeno *a* paira sobre a imagem, surge a angústia, a inquietante estranheza.

Logo, é no campo escópico que a estrutura do desejo se mostra em sua mais radical alienação, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, o objeto *a* se apresenta

mais mascarado, defendendo assim o sujeito contra a angústia. Aliás, um dos mais satisfatórios suportes do desejo, a fantasia, é profundamente marcada pelo visual. O véu (castração) e o desejo sustentam a dimensão do engano e, mais do que negar a castração, a pulsão escópica cria um corpo a partir das peças soltas. Frida faz tela com seus vestidos, contudo, o que se esconde por debaixo dos tecidos? A beleza/brilho da indumentária permite ver, no intuito de ocultá-lo, o desejo.

É interessante retomarmos a definição que André Breton (1965, p.190) faz de Frida e sua arte, “uma fita ao redor de uma bomba”. Ao enlaçar a bomba com uma fita, esta última torna-se o véu que esconde a bomba, ao mesmo tempo que mostra o objeto que ali permanece como possibilidade. Contudo, a ocultação e a sustentação da falta do objeto na imagem é o que “permite a nossa civilização fazer troça daquilo que sustenta o desejo, sob formas diversas, perfeitamente homogêneas aos dividendos e às reservas bancárias que ele ordena” (ibid, p.278).

A relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular: é ela a responsável de que, às vezes, eu pertença na aparência, e outras, atinja as próprias coisas; ela produz o zumbir das aparências, é ainda ela quem o emudece e me lança em pleno mundo (MERLEAU-PONTY, 2014, p.20).

Nas telas de Frida, a prevalência do corpo serve de fundo a uma relativa dimensão dos objetos que a cercam, ou melhor, a partir da imagem do corpo, tudo parece entrar em uma inquietante dialética do “Eu-ao-Outro”<sup>45</sup> (RICO, 2004, p.23). Narcisismo da imagem? Ela, certamente, se aproxima da pintura *naïf* que, nascida nos campos e na rua, sustenta uma visão de mundo que rompe com a arte oficial no intuito de recuperar a pureza da cultura (LE CLÉZIO, 2010). Os temas do cotidiano são o ponto de partida de suas obras, entretanto, aos poucos, o extremo realismo da imagem do corpo, com suas dores e angústias, se converte em fantasia e magia da cultura popular mexicana. Com ironia e humor negro, suas composições exploram imagens que metaforizam aspectos do folclore mexicano, sobretudo indígena, tais como o dia dos mortos, *retablos*<sup>46</sup>, festas tradicionais, objetos artesanais.

Com efeito, a expressão popular é um código que orienta sua obra, uma linguagem específica a qual a artista conjuga um realismo visceral à interrogação sobre sua identidade cultural. Fazendo analogia com seu universo calcado em duas matrizes,

---

<sup>45</sup> Tradução nossa.

<sup>46</sup> Obra de arte pintada ou esculpida sobre madeira, pedra ou mármore que se coloca atrás do altar e que geralmente representa cenas bíblicas ou religiosas. Estão presentes na cultura popular.

podemos dizer que sua arte faz litoral entre a cultura latino-americana e a europeia. Melhor dizendo, suas telas testemunham uma prática sustentada pela letra, uma arte litoral que se inscreve numa dimensão que não é nem terra nem mar. Uma arte que, atravessada pelo mais particular do sujeito e o mais universal do Outro, se inscreve nos contornos entre o simbólico e o real. Encontramos, dessa forma, a marca indelével do modo singular com que o artista opera com o objeto.

Introduzindo uma descontinuidade no tempo, retomamos o ano de 1922, momento no qual, atrás das pilastras da Escola Nacional Preparatória, uma jovem travessa fazia ecoar sua voz enquanto o famoso muralista, Diego Rivera, pintava afrescos inspirados na Revolução Russa. Então, com 15 anos, Frida supostamente teria declarado à amiga Adelina Zendejas: “Minha ambição é ter um filho de Diego. E um dia vou dizer isso a ele” (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.50).

O muralista se considerava uma força da natureza e, apesar de ser extremamente feio, era um sedutor contumaz. Era um príncipe sapo, um homem extraordinário, capaz de encantadoras manifestações de ternura. Quando Frida o conhece, ele já era um artífice da pintura moderna, um revolucionário afiliado ao partido comunista que fascinava a todos que dele se aproximavam por seu ardor, sua força de trabalho e por sua inteligência que, nas palavras de Elie Faure, era “quase monstruosa” (LE CLÉZIO, 2010, p.23). Anos mais tarde, Frida escreve no catálogo de uma exposição de Diego a seguinte descrição do marido:

Sua barriga enorme, firme e lisa como uma esfera, sustenta-se sobre suas pernas fortes, belas colunas, que terminam em pés enormes apontados para os lados, em um ângulo obtuso, como se para abarcar o mundo inteiro e para escorá-lo de maneira invencível sobre a terra como um ser antediluviano, do qual emerge, da cintura para cima, um exemplo de humanidade futura, distante de nós 2 ou 3 mil anos (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.157).

Em 1928, Rivera se destaca no grupo de artistas e estudantes que frequentam a casa da artista e fotógrafa italiana Tina Modotti, uma jovem militante que foi banida de vários países e que encontrou abrigo no México. Para Frida, ela representava o ideal da mulher, tanto por sua beleza quanto por sua livre expressão de corpo e espírito. Em uma de suas festas conheceu Diego Rivera e nasceu ali seu amor por ele. Com o início de um vínculo mais profundo entre eles, Don Guillermo se aproxima do muralista e o adverte: “Minha filha leva um demônio dentro” (SORONDO, 2019, p.68).

Ele não se intimidou com esse comentário e certamente o futuro sogro desconhecia a intensidade desse singular contrato amoroso que manteve unidas duas

peessoas extremamente diferentes, tanto física quanto cronologicamente. Para a jornalista Gisèle Freund, ela descreve (em 1951) o impacto que Diego produziu em sua vida:

Eu sofri dois acidentes graves em minha vida. Aquele que um bonde me atropelou (?) quando tinha dezesseis anos – na realidade tinha dezoito –, tive a coluna fraturada... (?) e vinte anos de imobilidade ...(?). O outro acidente é Diego (ZAMORA, 1987, p.29).

Ambos apresentavam uma extraordinária vitalidade, um ácido senso de humor e enorme disposição para ajudar os necessitados. Também compartilhavam o interesse por festas, conversações, eventos e, na pintura, se destacavam pelo comprometimento com as convicções políticas e estéticas do México revolucionário. Vários críticos de arte a consideraram uma pintora melhor do que Diego, de fato seu nome tomou uma dimensão muito maior do que o dele. Concordando com esse ponto de vista, o muralista reitera uma carta em que Picasso afirmara que “nem Derain, nem eu e nem você somos capazes de pintar uma cabeça como estas de Frida Kahlo” (HERRERA, 2011, p.14).

Eles se casam em Coyoacán, no dia 21 de agosto de 1929, ela com vinte e dois anos e ele com quarenta e três, dois casamentos e quatro filhos. Um relacionamento tumultuado que se sustentou por quase vinte e cinco anos, exceto entre 1939 e 1940, período de um ano do divórcio. Frida casou-se por duas vezes com o homem que amou intensamente, como testemunham suas cartas, poesias, pinturas e seu diário. Sobre o casamento, relata:

Aos dezessete [vinte] anos me apaixonei por Diego, e os meus [pais] não gostaram disso porque Diego era comunista e porque diziam que ele parecia um Brueghel gordo, gordo, gordo. Eles disseram que era como um casamento de um elefante com uma pomba. Mesmo assim, tomei todas as providências no cartório de Coyoacán para me casar em 21 de agosto de 1929. Pedi a uma criada que me emprestasse saias e uma blusa, e também um *rebozo*<sup>47</sup>. Pus no pé o aparato, pra que ninguém reparasse nele, e nos casamos. Ninguém compareceu à cerimônia, só meu pai, que disse a Diego: “Saiba que a minha filha é uma pessoa doente e vai ser doente a vida inteira; ela é inteligente, mas não é bonita. Pense bem se é isso que você quer, e se você quiser se casar eu dou a minha permissão” (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.128).

Conforme a citação acima, na cerimônia ela comparece com um traje *tehuana*, as saias de babados de bolinha, a blusa e o longo *rebozo* que lhe fora emprestado pela criada indígena. O jornalista de *La Prensa* fazia a reportagem do evento e relata que Diego se vestiu “à americana”, ou seja, “calça e paletó cinza, camisa branca, e seu gigantesco chapéu texano na mão” (LE CLÉZIO, 2010, p.74). A festa pós-casamento

---

<sup>47</sup> “Modo de levar a capa ou o manto, quando com ele se cobre todo o rosto” (D’ALBUQUERQUE, [S.d.], p.1127). Peça fundamental do vestuário da pintora, o *rebozo* é um tipo de xale feito em tear manual, com tamanho suficiente para cobrir todo o corpo de uma mulher.

aconteceu no telhado da casa de Tina Modotti, e Andrés Henestrosa<sup>48</sup> relembra que “havia peças de *lingerie* penduradas para secar. Criaram uma boa atmosfera para um casamento” (HERRERA, 2011, p.129).

Por certo, a escolha do vestido se deve menos à sua informalidade da artista do que a um ato de corte e recorte da própria imagem. Esmerada embalagem, o objeto indumentário se converte em máscara e moldura para cicatrizes, coletes, perna manca, sendo usado por “coqueria”, conforme dizia (HERRERA, 2011, p.144). A noção de semblante tem relação com aparência, mas não coincide com ela, também não é simulacro, tão pouco artefato. Misto de imaginário e de simbólico, ele se aproxima mais da dimensão do parecer. Esse termo surge, no contexto do *Seminário, livro 11* (LACAN, 1964/1998i), quando Lacan se serve do mimetismo para diferenciar o semblante e o ser.

Ele se apoia nos trabalhos de Roger Caillois para dizer que “o ser se decompõe, de maneira sensacional, entre seu ser e seu semblante, entre si mesmo e esse tigre de papel que ele dá a ver” (ibid, p.104). Por essa via, não sou eu que olha o mundo e, sim, o mundo que me olha e me transforma. Aqui, se destaca o olho como órgão. Nessa captura do olhar sobre nós mesmos, o engano toma uma dimensão essencial, ou seja, o que se mostra tem a função de véu, oculta que para além da aparência, há o olhar.

Conforme abordado anteriormente, a *parlêtre* adora seu corpo porque crê que o tem, mas na realidade, ele sempre lhe escapa (LACAN, 1975-76/2007). Desse modo, a crença de ter um corpo, sua consistência mental, se apoia numa superfície de inscrição. Ou melhor dizendo, a bolsa de pele-corpo opera como uma superfície de inscrição, inscrições estas que lhe outorgam identidade e, concomitantemente, escavam orifícios no corpo. Minha hipótese é a de que as ressonâncias do encontro traumático fazem vacilar, ou mesmo fracassar, os semblantes que regulam a relação de Frida Kahlo com seu corpo. Assim, podemos interpretar que diante da queda do Ideal do corpo, a construção da imagem pela via do semblante possibilitaria um tratamento à falha estrutural do *parlêtre*, como também estabeleceria um enodamento que o permitiria ter um corpo.

Lacan já anuncia no *Seminário, livro 17* (1969-70/1992) que o discurso não é apenas um instrumento de poder, mas um campo do gozo, um gozo estruturado pelos

---

<sup>48</sup> Andrés Henestrosa Morales (1906-2008) – Poeta, escritor, político e historiador mexicano.

discursos como laços sociais. Seguindo na investigação sobre sua natureza, Lacan (1971/2009, p.15), no *Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante*, defende que todo discurso é semblante e “nele não se edifica nada que não esteja na base do que é chamado semblante”. Destaca, ainda, que “o significante é idêntico ao status como tal do semblante” (ibid). Logo, quase tudo passa a ser semblante e precisa: o falo, o pai, o objeto *a*, o saber e o gozo.

Aqui, toma como ponto de partida a constatação de que os semblantes estão em abundância na natureza e não no lugar do Outro da cultura, como até então os havia situado. No entanto, não se propõe abordar os significantes (semblantes) na natureza através das espécies naturais, mas fundamentalmente por meio das aparições efêmeras, da não permanência, como, por exemplo, o arco-íris e o meteoro. De que maneira o corpo se articula aos significantes?

Os numerosos significantes percorrem a natureza de forma meteórica e eles encontram no corpo despedaçado o suporte necessário para que eles se articulem ao gozo. Em outras palavras, o corpo se apresenta inicialmente despedaçado e a passagem desses pedaços de corpo para a experiência de unificação corporal constitui o corpo como semblante. Assim, este corpo como Um que recobre a fragmentação é da ordem do semblante. Podemos dizer, portanto, que o corpo que se apreende através da imagem que retorna do espelho é o corpo como semblante, ou seja, o corpo como Um que busca circunscrever e inscrever esse despedaçamento (MANDIL, 2010).

No intuito de agradar ao marido, Frida Kahlo se desfaz do uniforme revolucionário que, segundo seu ex-noivo Alejandro Gomes Arias, era inspirado em Tina Modotti, a saber: saia justa e apertada na cintura, camisa sóbria de militante, um broche representando a foice e o martelo<sup>49</sup>, gravata e o cabelo puxado em um coque. Com a mesma naturalidade que na adolescência envergava roupas masculinas, agora se apresenta com trajes das mulheres indígenas.

Longos vestidos de babados das Tehuanas de Tehuantepec – que dizem descender de uma tribo cigana – , blusas bordadas de Oaxaca, da serra huasteca, grandes *rebozos* de seda do Michoacán ou do Jalisco, camisas de cetim das mulheres otomis do vale de Toluca, ou *huipils*<sup>50</sup> ornados de flores coloridas do Yucatón (LE CLÉZIO, 2010, p.85).

---

<sup>49</sup> Presente de Tina.

<sup>50</sup> Huipil – uma túnica sem mangas.

Toda essa transformação se deve, certamente, à sua ânsia em agradar a Diego. Frida veste a máscara da donzela indígena que deve brilhar ao seu lado, entretanto, mais do que um artifício para corresponder ao ideal do marido, ela inventa um estilo pessoal sem alterar sua personalidade, apenas dramatizando a extravagância e a espirtuosidade que já possuía (HERRERA, 2011). Ela adaptou um novo semblante que lhe confere um diferencial, o traje *tehuana*. Este se torna uma parte tão integrada à sua imagem que, em vários autorretratos, ela o pintou como substituto dela própria. Em seu diário, ela nos revela: “Minhas saias de babados rendados, e a velha blusa que eu sempre vestia xxxxxxxx<sup>51</sup> *compõe o retrato ausente de uma só pessoa*<sup>52</sup>” (KAHLO, 1995, p.12).

Miller (2001) nos convida a pensar a estrutura do semblante homóloga à estrutura do véu. Melhor dizendo, o semblante tem função de velar o nada, estabelecendo uma relação entre o objeto suposto e o nada que ali poderia estar, ou seja, entre o que se esconde e o que se mostra. É nesse sentido que o falo feminino, protótipo do meteoro que aparece e desaparece, permite nomear algo do gozo despedaçado à medida que “encontra seu lugar e se junta ao corpo que não lhe pertence” (LAURENT, 2009, p.11). Vem, assim, designar a intrusão de uma dupla falta, ou seja, nomear algo de um gozo que falta ao corpo e à linguagem.

O corpo é por excelência matéria de significantização, assim como a identificação com o masculino e com o feminino são posições que o *parlêtre* toma do Outro em forma de semblantes. O que está posto em relevo é uma desnaturalização da alteridade do sexo, uma vez que este jamais se funda suficientemente na natureza da espécie, isso implica que só possa se constituir em referência ao Outro, isto é, no semblante (MILLER, 2001). Nesse sentido, ao observamos o “conjunto de fotos de Matilde Calderón, a mãe da pintora, descobre-se rapidamente de onde surgiu o gosto e o estilo de Frida para se vestir” (MONASTERIO, 2010, p.16).

O sexo é um atributo secundário do eu, conseqüentemente pode ocorrer alguma incerteza sobre a identidade sexual. Segundo Miller (2001), quando essa incerteza afeta uma mulher, observamos uma multiplicação artificial de fâneros<sup>53</sup>, tais como a vestimenta. Como toda linguagem, a indumentária é um sistema significante

---

<sup>51</sup> A sequência de xxx retrata uma palavra que se apresenta ilegível no diário.

<sup>52</sup> Frida reproduziu no diário a carta que escreveu para a pintora surrealista Jacqueline Lamba, esposa André Breton, no seu retorno de Paris, no fim de março de 1939. Destaque nosso.

<sup>53</sup> Estrutura protetora derivada da epiderme, como por exemplo, cabelos, pelos, unhas, dentes.

(LEMOINE-LUCCIONI, 2003) que se converte em oposição, em corte, já que desde sempre os fâneros e a vestimenta se diferenciaram entre os sexos. Diante desse impossível de nomear da relação com o sexual, restará ao *parlêtre* servir-se dos semblantes, ou melhor, de um “parecer” homem ou “parecer” mulher. Como o expressa Lacan,

ninguém senão a mulher – porque é nisso que ela é Outro – sabe melhor o que é disjuntivo no gozo e no semblante, porque ela é a presença desse algo que ela sabe, ou seja, que, se gozo e semblante se equivalem numa dimensão do discurso, nem por isso deixam de ser distintos no teste que a mulher representa para o homem, teste de verdade, pura e simplesmente, a única que pode dar lugar ao semblante como tal (LACAN, 1971/2009, p.34).

O fato do sujeito feminino ser constituído por um não ser lhe confere uma aproximação com os semblantes “que tem função de velar o nada” (MILLER, 2010d, p.2). Aliás, em 1908 Clérambault (2012) já havia identificado uma peculiar relação entre as mulheres e os tecidos. Em sua investigação clínica, o autor se depara com sujeitos femininos que apresentavam uma fixação por certos tecidos. Esse objeto não só exercia uma atração sobre algumas mulheres, como, também detinha a particularidade de ser algo furtado do outro. Além disso, elas tinham sensações sexuais intensas com o roçar de uma seda, embora se considerassem frígidas.

Há, portanto, uma paixão erótica pela seda que, tomado como um substituto do corpo masculino, caracterizaria uma perversão especial definida por ele como “uma perversão bastante adaptada ao temperamento feminino e, em consequência, muito mais frequente nas mulheres que nos homens” (CLÉRAMBAULT, 2012, p.62). Aqui, o objeto-tecido se torna um objeto de gozo que, sem a mediação da fantasia, se apresenta como um gozo *non-sens*.

Lacan reconhece que as mulheres não têm a mesma relação com a castração que os homens e ressalta que “na dialética falocêntrica, ela representa o Outro absoluto” (1960/1998g, p.741). Assim, a falta de uma indicação que possa responder ao ter ou não ter do significante fálico permite que seja imputado às mulheres uma inconsistência que posteriormente será formulada como A Mulher não *ex-siste*. Lacan (1972-73/1985) se refere a um gozo peculiar próprio ao feminino, um gozo complementar para além da lógica localizável e significantizável do gozo fálico. *Não-toda* referenciada à função fálica, a ultrapassa um gozo suplementar que, foracluído da linguagem, permanece como não cifrável e indecifrável.

Em seu curso *De la naturaleza de los semblantes*, Miller (2001) esclarece que, contrariamente ao que se possa pensar, a posição feminina demonstra certa antipatia pelos semblantes, e isso se justificaria por se colocar mais próxima do real do gozo, não se dispondo facilmente a trocá-lo por um semblante. Nessa lógica, denuncia o estatuto dos semblantes da cultura, especialmente os que visam a consistência do masculino. Partindo desse ponto, é possível compreender de que modo uma mulher “os maneja, os adapta, o faz respeitar e até os fabrica” (ibid, p.138).

Que consequências advém disso? Laurent (2012) sublinha que a função civilizatória encarcera, sob as mais diversas vestes, “A Mulher” (não *ex-siste*) como uma forma de “preservar um ‘para toda mulher’ um ‘para todo x’” (p.207). E, nesse sentido, a cultura oriental com as sutilezas da burca, do véu, etc., contrapõe a loucura do desvelamento da pornografia ocidental, com a loucura do velamento, um “não há nada para ver”. Nessa direção, retomamos à Frida Kahlo e seus semblantes posto que, em determinados espaços, ela é mais conhecida por seus trajes do que propriamente por seus quadros (MONASTERIO, 2010).

Um ano já havia transcorrido desde o seu casamento quando Diego foi convidado para realizar murais nos Estados Unidos. Assim, em 10 de novembro de 1930, o casal desembarca em São Francisco, onde são festejados e recebidos em todos os lugares. Rivera se envolve em um turbilhão de atividades e Frida, por sua vez, se fecha nessa esplêndida solidão que se agrava pela barreira da língua pois, como afirma, apenas “late o indispensável”. Contudo, essa cidade lhe “abre os olhos” e a ensina a se firmar em sua singularidade. Ali, ela amplia sua habilidade em expressar princípios, posicionamentos e afetos através do objeto indumentário. Nesse período, ela foi fotografada por Edward Weston que a descreve no *Daybooks* (1961):

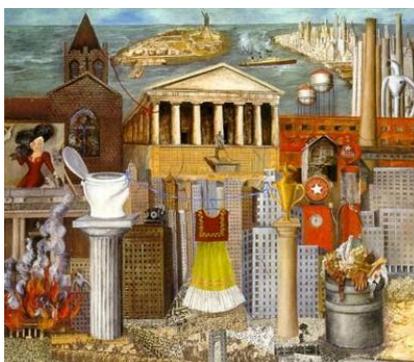
Ela parece uma bonequinha ao lado de Diego, mas ela é pequena apenas no tamanho, porque é forte e bela, e não mostra muito o sangue alemão do pai. Veste-se como uma indígena, até as sandálias, e provoca muita curiosidade nas ruas de São Francisco. As pessoas param à sua passagem para olhá-la com espanto (LE CLÉZIO, 2010, p.96).

Enquanto Diego realizava o Mural para Rockefeller em Nova York, em 1933, Frida dá início ao quadro *O Meu Vestido Está ali Pendurado* ou *New York*. Na fronteira entre os Estados Unidos e o México, ela pinta o traje *Tehuano* pendurado num cabide instalado num varal de fita, ele enlaça um vaso sanitário a um troféu de golf, ambos instalados sobre colunas. Um arranha-céu forma o todo-poderoso pedestal do telefone, cujo cordão se enrosca, entrando e saindo, nos edifícios da cidade despersonalizada.

Única colagem da artista, o autorretrato foi montado com fragmentos de fotografias das filas para obter cupons de alimentação, de um desfile militar e de manifestações políticas. Os degraus do Federal Hall, presidido pela estátua de George Washington, foram feitos de colagem e mostram “vendas semanais em milhões”. A comercialização do sexo é sinalizada pelo cartaz da deusa do sexo, Mae West (a quem Diego adorava), posicionado sobre vários edifícios em chamas (HERRERA, 1994).

Com efeito, o vestido despe e veste as fronteiras entre culturas e economias excludentes, além disso, o excesso de símbolos do capitalismo americano coloca em evidência a decadência social e a destruição de valores humanos na sociedade industrial moderna. Esse autorretrato, sua versão pessoal e sarcástica de New York no período da depressão, exprime um momento de intenso conflito com Diego. Os desentendimentos provinham de sua insistência em retornar ao México, estava cansada da América e dos americanos, enquanto Diego permanecia fascinado por aquela cultura. Entretanto, no final de 1933, ele teve seu contrato rescindido antes do prazo oficial e, sem dinheiro, cede à pressão de Frida para retornar ao México, onde ela finalizou essa obra.

Figura 5: O Meu Vestido Está Ali Pendurado ou *New York*



Óleo e colagem sobre masonite, 46 x 50 cm, São Francisco (CA), Hoover Gallery, Heirs of Dr. Leo Eloesser.

Nos quadros de Frida Kahlo nos deparamos com a figura constante do traje *tehuana*. Portanto, podemos considerar que a presença do corpo ausente se reitera nas telas. Malabarismos para não deixar fragmentar, cair, esvair o real do corpo? No *Seminário, livro 4: A relação de Objeto*, Lacan (1956-57/1995) se refere ao vestuário como o objeto em torno do qual se tece um véu. Ao contrário do que se possa pensar, trata-se de um arranjo cuja função não seria apenas de ocultar o que se tem, no sentido de *ter ou não*, mas, principalmente, o que não se tem. A rigor, ambas são fundamentais, uma vez que não se trata sempre e somente de ocultar o objeto, mas, sobretudo, ocultar

a falta de objeto. Para além do que se apresenta, “sobre o véu pinta-se a ausência” (ibid, p.157).

O autor deixa claro que não se trata de um anteparo qualquer, este somente assume sua relevância, “seu ser e sua consistência justamente por ser aquilo sobre o que se projeta e se imagina a ausência” (ibid). Destaca, portanto, que algo sempre permanece refratário à apreensão pela imagem. Segundo Miller (2001), na primeira clínica lacaniana o enfoque não estaria tanto no corpo próprio, mas, antes, “o gozo do semblante próprio no espelho” (p.232).

Frida Kahlo carrega consigo a impossibilidade de sustentação de um corpo atravessado pelo real traumático. Desde o início o *parlêtre* é submetido ao furo do traumatismo e a impossibilidade de produzir um saber pela via significante. Assim, a imagem do corpo se mostra inapta para dar conta do desarranjo produzido pelo gozo ali alojado. Para cernir esse impossível de nomear, no *Seminário, livro 20*, Lacan (1972-73/1985) admite a intermediação do semblante que reside num entre-dois, ou seja, a ele caberia estabelecer um caminho entre o simbólico e o real. Desde então, o significante é causa do gozo e, sem ele, não é possível abordar nada do corpo.

Acaso o traje não seria um quadro feito de cortes, peças soltas e traços sobre uma superfície/tecido? Um vestido assim constituído se converte, segundo Lemoine-Luccioni (2003, p.10), em um “vestido saco, um disfarce ou simplesmente um vestido”. Todos são invólucros de um corpo, mas quando o vestimos o adaptamos, o fazemos nosso. A própria Frida considerava que as roupas eram mais do que uma segunda pele. De que modo estamos ligados a essa segunda pele?

A pele é aquilo que serve ou é para envolver, envoltório, cobertura, a fronteira do corpo que se torna, sobretudo, uma superfície de inscrição. Lemoine-Luccioni (2003) afirma que, apesar de um saco de pele não ser garantia de uma boa costura, ainda assim ele comporta algo do ser, visto que se desgarra, se separa. Certamente nos tornarmos essa pele, mas não nos reduzimos a ela já que ter e ser não coincidem. Não existe minha pele no qual possa me identificar, nunca tenho a pele do que sou. A pele não é Frida, nunca foi, do mesmo modo que o vestido não é o tecido, muito menos Frida Kahlo. Resiste-se a essa constatação e, mais do que isso, tendemos a refazer o invólucro com o vestido.

O objeto-indumentária joga com a oposição ocultar/mostrar, velar/exibir e, desse modo, torna-se o índice visível do que não pode ser mostrado. Ele, essencialmente,

esconde para mostrar. Poderíamos supor, assim, que para a mulher o vestido teria a mesma função que a imagem especular? Certamente se veste a própria imagem. Ou melhor, as peças soltas do corpo são captadas e vestidas pela imagem, mas é necessário para que se constitua como objeto unificado, que o campo óptico articule ao menos três instâncias, a mãe, a criança e o espelho. Ora, esta articulação é precária e o olhar não se sustenta. Assim, “para dar corpo à intermitência do olhar e a fragilidade da imagem, a prudência humana inventou a cobertura do vestido. Convidado a tornar-se fantasma, o vestido, certamente, resiste melhor ao golpe, porque subsiste mesmo vazio<sup>54</sup>” (LEMOINE-LUCCIONI, 2003, p.78).

No intuito de explicar de que modo o semblante e o Um convergem, Lacan (1972-73/1985, p.14) recorre à fórmula “o hábito ama o monge”. Destaca, assim, que o ama por não existir um sem o outro, ou melhor, uma vez atrelados, eles fazem Um. A indumentária, mais do que um invólucro, opera como índice do que se inscreve no corpo do monge como modo de gozo. Logo, a imagem se faz vestimenta para os objetos *a*, para o gozo foracluído do sentido.

Se não se franqueia essa roupagem para os objetos da pulsão, mantém-se na desordem dos pequenos *a* como marca de um autoerotismo que é falta de si mesmo, de si como corpo (LACAN, 1962-63/2005a). Portanto, essa imagem do Um funciona como a vestimenta do objeto *a*, um “semblante do ser”, dirá Lacan (1972-73/1985, p.124). Anteriormente, ele já havia anunciado a ideia de que na imagem há um objeto velado que suporta a dimensão do ser.

É no nível do *Além do princípio do prazer* que Freud marca com força que o que em última instância constitui o verdadeiro sustentáculo, a consistência da imagem especular do aparelho do eu, é o fato de que este é sustentado no interior por esse objeto perdido, que ele apenas veste, por onde o gozo se introduz na dimensão do ser do sujeito (LACAN, 1969-70/1992, p.47).

Creio que esse ponto permite retornar aos últimos anos de vida de Frida Kahlo, momento em que o corpo imensamente retalhado e dilacerado se contrapunha à sua rebeldia e paixão pela vida, colocando em evidência a dimensão da morte. Em março de 1950 ela havia se submetido a uma nova intervenção (fusão de cinco lombares), sendo esta apenas a primeira de sete cirurgias no período de um ano e cujo desfecho foi seu confinamento à cadeira de rodas. Contudo, à medida que sua saúde ia se deteriorando, as joias, as fitas, as flores se tornavam cada vez mais elaboradas e coloridas.

---

<sup>54</sup> Tradução nossa.

A amiga Lola Álvarez Bravo percebeu que a morte de Frida estava próxima e, preocupada que ela pudesse desfrutar em vida das honrarias e homenagens, sugere uma exposição em sua *Galería Arte Contemporanea*. Seria sua primeira mostra individual em sua terra natal e a expectativa era reunir a maioria de seus autorretratos, dos primeiros aos mais recentes quadros. Inspirada nas baladas populares, Frida redigiu o convite em forma de poesia e o encaminhou no formato de folclóricos livretos, impressos em papel colorido e amarrados, por ela, com fitas de lã.

Com amizade e amor  
Nascidos no coração  
Tenho o prazer de convidar você  
Para a minha exposição  
Às oito da noite  
– já que, afinal de contas, você tem relógio –  
te esperarei na galeria  
da Lola Álvarez Bravo.

Fica na Amberes, número doze  
e as portas dão pra rua  
então não se perca  
pois isso é tudo que vou dizer.

Quero que você me dê  
a sua opinião sincera.  
Você é uma pessoa de cultura  
seu conhecimento é de primeira classe.

Estes quadros  
pintei com minhas próprias mãos  
e eles esperam nas paredes  
para dar prazer aos meus irmãos.

Bom, meu querido *cuate*<sup>55</sup>,  
com amizade verdadeira  
te agradeço de todo o coração  
Frida Kahlo de Rivera (HERRERA, 2011, p.490-491).

Na véspera da estreia, marcada para 13 abril de 1953, seu estado de saúde havia se agravado consideravelmente e foi cogitado o cancelamento do evento, mas a artista se manteve irredutível quanto à sua decisão de comparecer à inauguração. Nesse intuito, comunicou que mandaria seu enorme leito de quatro colunas para a galeria e, assim, imediatamente o *staff* de funcionários modificou a disposição dos quadros para que o leito fosse incluído na exposição. A artista oferece e compartilha algo mais além do que um simples um móvel. Este se apresenta adornado com fotografias do marido e de seus heróis políticos, esqueletos de papel machê pendurados no dossel e, na parte inferior, um espelho afixado. Ambos passaram décadas juntos e sua entrada foi decisiva na vida

---

<sup>55</sup> Camarada.

da artista. Efeito desse encontro, entre ela e sua cama se constituiu um laço carnal que deixa uma marca indelével em sua arte. Traço de sua evasão frente a morte, a cama coloca em cena o corpo a corpo da artista ante um real impossível. Podemos considerar, assim, que para além da morte de Frida, essa marca singular não cessará de escrever sua aposta na vida.

No dia da exposição a galeria seria aberta somente após a chegada da artista para facilitar o seu deslocamento. Contudo, a impaciente multidão aglomerada na rua obrigou que fossem escancaradas as portas, antes mesmo do previsto. Minutos depois, escuta-se o barulho de sirenes do lado de fora e, perplexos, os convidados observam Frida Kahlo sendo retirada da ambulância e levada para a exposição numa maca. Ela vestia seu mais bonito traje *tehuana*, estava maquiada e usava seus brincos de ouro e turquesa. Lola relata que “os fotógrafos e repórteres ficaram muito surpresos, quase em estado de choque. Eles abandonaram as câmaras no chão. Foram incapazes de tirar fotografia do evento” (HERRERA, 2011, p.492).

A festa foi um sucesso, compareceram todos os seus amigos e de Diego Rivera, os antigos *Cachuchas*, a nata intelectual do México, seus ex-pupilos e um contingente enorme de fãs. Diego comentou que Frida estava feliz e pacificada com as homenagens. “Ela não disse praticamente nada, porém, mais tarde, eu pensei que ela certamente percebia que estava se despedindo da vida” (RIVERA apud LE CLÉZIO, 2010, p.225). A repercussão foi surpreendente, a galeria recebeu ligações de Paris, Londres, diversas regiões dos Estados Unidos, todos solicitando detalhes da exposição que foi prorrogada por mais um mês, em resposta à demanda popular. Contudo, a cena teatral e o entusiasmo de Frida não conseguiram disfarçar o rosto devastado pela doença, pelo excesso de medicação e múltiplos vícios.

Em seu curso *Los divinos detalles*, Miller (2011d, p.31-32) se serve de inúmeras referências literárias para extrair como escolhe “cada um a sua cada qual e cada uma a sua cada qual<sup>56</sup>”. Indica com essas referências como o detalhe engendra o encontro e, em cada história, o modo como o próprio encontro fixa o detalhe. Frida Kahlo coloca em evidência a aptidão dos vestidos para velar a inexistência d’A Mulher. Testemunha, assim, como um bom uso desse objeto pode operar como semblante. De certo modo, o

---

<sup>56</sup> Tradução nossa.

enodamento que faz surgir entre a própria imagem e a indumentária concorre decisivamente para a própria definição de semblante do ser.

No entanto, temos que levar em conta que nem toda mulher tem esse interesse acentuado por roupas, nem tão pouco podemos afirmar que os vestidos tecem ou dão forma ao corpo próprio. Sendo assim, nos parece pertinente identificar, com Cléraubault, uma paixão erótica pelos tecidos, ou seja, uma específica fixação de modo de gozo. Mais, ainda, o valor inestimável que o traje *tehuana* adquire nos fornece indícios que este semblante, em alguma medida, traduz a crença de um corpo, ou melhor, lhe franqueia *a ideia de si como corpo*.

Um ponto que me parece relevante destacar da relação do feminino com o semblante é que eles, mesmo sendo efêmeros, são um meio para abordar o que *não cessa de não se escrever*. Afinal, não é por acaso que Lacan define o semblante como um modo de tratar o gozo e, especifica que este “só se interpela, só se evoca, só se saprema, só se elabora a partir de um semblante, de uma aparência” (1972-73/1985, p.124).

#### **IV.2. Autorretratos: um *savoir-y-faire***

O que nos apontam a arte de Frida Kahlo, sua enigmática rede de espelhos em que o corpo se faz presente aos pedaços e pela via do estranho? E, especificamente, o que nos ensina sobre seu *savoir-y-faire* com as peças soltas e sua possível função de amarração e de suplência? A arte toca o real e, sob essa premissa primordial, buscamos fundamentar nossa investigação sobre *a função da arte como suplência sinthomática*. E, nessa perspectiva, foram selecionadas quatro criações estéticas de Frida que dão testemunho de um novo destino ao que se inscreveu como acontecimento de corpo. Na tentativa de não resvalar na psicologização, optamos pela descrição das obras e, quando possível, o resgate de comentários da artista ou de pessoas inseridas no contexto de sua produção. O que se coloca, fundamentalmente, é refletir sobre o valor da obra na economia de gozo da artista.

Para alguns sujeitos, o real que toca o corpo se apresenta como um lapso, uma descontinuidade, “eu envelheci em instantes e agora tudo está embotado e plano”, nos dirá Frida Kahlo (HERRERA, 2011, p.27). Com efeito, o ordenamento simbólico nos abandona em situações limite tais como: a condição feminina, a relação sexual, a

vacilação da imagem do corpo próprio no qual o *parlêtre* se reconhece, a presença da morte. Nesse sentido, a citação acima reforça a ideia de que o acidente, as condições extremas da convalescência e o abandono do namorado foram tomados como pontos-limite e, como tal, fizeram vacilar sua crença de ter um corpo, bem como, sua relação com o ser e a existência.

Pela via de uma contingência, Frida se depara com o irreparável do trauma. Uma vez compelida a retornar o olhar para si mesma, ela vai além da angústia e do sofrimento e promove uma invenção singular, íntima e única, sua arte. Através de sua pintura-espelho, o rosto e o corpo são objetos de uma radical reinvenção, ainda que se mantenha um ponto de opacidade na obra. Podemos dizer que em suas composições, o espaço corporal emerge de modo inusitado e revolucionário, e deixa entrever um corpo que é, ao mesmo tempo, obstáculo e instrumento. Justifica-se, assim, que sua obra seja composta por cerca de quarenta autorretratos em meio a mais de 200 telas e, ainda mais, que esteja indissolivelmente ligada a um uso singular da imagem do corpo.

Nos momentos de obscuridade, Kahlo intensifica a produção de autorretratos, imagens diversificadas do seu eu que se sobrepõem à anarquia de um corpo doente e a “ideia de si” des(enlaçada) pela dor física e pelo sofrimento/trauma amoroso. O real não pode ser representado, mesmo assim, o artista decompõe o imaginário e o converte em semblante, possibilitando que o traumático se apresente de forma “muito particular, ligada a um corpo que é ao mesmo tempo peso e meteoro” (VICENS, 2018, p.91).

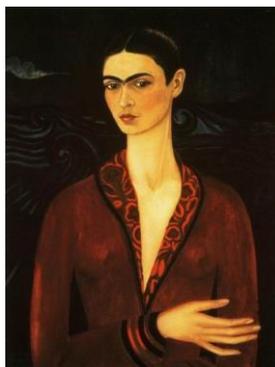
Uma vez que meus temas foram sempre as minhas sensações, meus estados de espírito e as profundas reações que a vida produz em mim, frequentemente objetifiquei tudo isso em figuras de mim mesma, o que era a coisa mais sincera e verdadeira que eu podia fazer de modo a expressar o que eu sentia dentro e fora de mim mesma (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.350-351).

Sem dúvida, suas composições recolhem as ruínas, os pedaços que se amontoam de sua história e criam formas fraturadas, decompostas, dispersas, justaposições inesperadas, metamorfoses de prazer e dor. É importante notar que as pinturas realizadas logo após do acidente oferecem uma imagem idealizada do corpo, um corpo que vela a castração. No exercício de pintar a si própria, o corpo mutilado e em sofrimento se apresenta com a imagem restaurada, completa, sem furo e bela nas telas. Mas, as palavras fazem um radical contraponto à sua obra, como na carta escrita pela artista ao noivo, em 17 de setembro de 1927: “quando você voltar, não poderei oferecer-lhe nada do que você queria. Agora, em vez de ser infantil e coquete, serei absolutamente infantil e inútil, o que é pior... Toda a minha vida está em mim, mas

jamais poderei possuí-la” (KAHLO apud LE CLÉZIO, 2010, p.57). Não seria uma castração? Uma privação? Não a tenho. O corpo se tem... Ter a vida sem possuí-la parece ser a maneira em que Frida conjuga sua castração. Ela o diz claramente, *não tenho o que você quer*, só posso lhe dar o que eu não tenho.

Índice de um real, a arte põe em jogo o que não pode ser visto. Com efeito, a imagem cativante tem função unificadora, recompõe a identificação primeira que nomeamos *eu ideal*, ou seja, “a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial” (LACAN, 1949/1998c, p.97). Assim, a beleza que adorna a imagem encarna o semblante de unidade e, dessa forma, tem como função velar o real, cernindo algo que inexistente no corpo. Essa perspectiva pode ser observada no *Autorretrato com Vestido de Veludo* (1926), considerado pelos críticos seu primeiro trabalho sério.

Figura 6: Autorretrato com Vestido de Veludo



Óleo sobre tela, 79,7 x 60 cm. Cidade do México. Legado de Alejandro Gómez Arias.

A artista tinha 19 anos quando pintou o autorretrato como presente para Alejandro Gómez Arias, com a intenção de assim o reconquistar. Contudo, não obteve sucesso pois a família do ex-noivo não aceitava o relacionamento. Na tela, Frida usa um luxuoso vestido de veludo de cor vinho, com gola e punhos. A posse aristocrática retrata seu interesse pela pintura renascentista e a feminilidade é realçada pelo profundo decote, a pele pálida, o longo pescoço e o seio com os mamilos salientes. Os dedos estão estendidos num discreto gesto de súplica. O mar ao fundo é “um símbolo da vida – de minha vida”, esclarece a artista (ZAMORA, 1987, p.251). O autorretrato foi entregue com a solicitação que permanecesse numa altura no qual Alejandro pudesse olhá-la nos olhos. Entre as cartas endereçadas ao noivo, em 29 de março de 1927 ela escreveu sobre essa obra e sua espera pelo noivo: “seu Botticelli também ficou muito triste, mas eu disse a ela que até você voltar ela devia ‘dormir um sono profundo’, apesar disso ela se lembra sempre de você” (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.83).

Prevendo o seu retorno, escreve em 15 de julho: “Não imagina como é maravilhoso esperar por você, com a mesma serenidade do retrato” (HERRERA, 1994, p.45).

Por certo, o imaginário propicia engodos e armadilhas, e, nessa direção, somos advertidos por Lacan (1964/1998i) da presença de um real inatingível, intocável em torno do qual se constrói a obra de arte. Fazer da mulher um objeto intocável é uma forma de assegurar-se que seja assexuada, pois ser sexuada a degrada, permite que seja tocada. Ou melhor, o objeto inacessível, sublime, inumano, é oferecido como anteparo ao horror do vazio e ao enigma da feminilidade (LACAN, 1959-60/1997). Com efeito, a imagem eleva à "dignidade da Coisa" (LACAN, 1959-60/1997, p.140-141), entretanto, também manifesta um excesso, um *a*-mais que toca o sinistro. Assim, o véu unificador da beleza encobre o corpo mutilado, os pedaços de real e, sobretudo, se empenha em ‘enformar’<sup>57</sup>o vazio.

No objeto *a*, trata-se de uma elisão de estrutura, que só pode ser representada por um suplemento. Assim, como buraco, ele pode ser equivalente à moldura, à janela, opostos ao espelho. Não podemos captar o objeto *a*, especialmente no espelho. Lacan, que passou tanto tempo com o espelho, diz isso. Pois é a janela que constituímos nós mesmos, abrindo os olhos (MILLER, 1997, 587).

Não podemos deixar de destacar que a anamorfose, tomada como um tratamento do real, ilustra o caráter profundamente narcísico do espelho. Mais, ainda, o espelho funciona como um limite que não se pode transpor e, assim, contribui para manter inacessível o objeto. No *Séminaire, livre 21, Les non-dupes errent*, Lacan (1973-1974/[S.d.], aula de 18 de dezembro de 1973), confirmará o amor cortês como essencialmente imaginário. Em sua função, sustenta o laço entre Real e Simbólico, isto é, entre gozo e morte. Vale ressaltar, entretanto, que a idealização supõe o caminho do recalque e não o da sublimação. Como compreender a função do espelho? Poderíamos supor que para a Frida Kalho os autorretratos exerceriam a função unificante do *Estádio do espelho*?

Miller (2011d) encaminha sua resposta resgatando, no texto *Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina*, sua contribuição sobre a alteridade feminina, sua condição de ser “Outro para ela mesma” (LACAN, 1960/1998g, p.741) e localiza ali o fundamento da paixão das mulheres pelo espelho. Contudo, não identifica com precisão se a permanência por horas em sua frente seria “para tentar reconhecer-se ou para se assegurar de que é Outra, diferente do que é” (MILLER, 2011d, p.104).

---

<sup>57</sup> Enforme: Neologismo que Lacan (1968-69/2008) propõe para nomear o *a* que fura o Outro, no *O Seminário, livro 16: De um Outro ao outro*, aula 26 de fevereiro de 1969. No *Seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-73/1985), situa o objeto *a* como o que enforma, isto é, o que delinea uma borda ao gozo.

Como vimos, a identificação feminina propriamente dita não é natural, tampouco é adquirida por meio de imitação, advindo unicamente da posição do ser no discurso que ordena a diferença sexual. Ascender à feminidade demanda, naturalmente, uma certa parcela de invenção e, conseqüentemente, haveria por parte desses sujeitos uma tendência em apresentar traços de artificialismo. Pode-se distinguir, em especial, que as mulheres não tem relação estrutural com o limite, e quando encontram balizas são geralmente sob a forma de um ideal ou de uma crença que advêm da contingência de um amor (ibid, 2016). O amor ganha uma importância particular por ser tomado como um complemento de ser, justificando assim os esforços das mulheres em seduzir e se fazer desejar. Essa consistência, entretanto, se mostra insuficiente no amor.

Em sua vertente real, no *Seminário, livro 20*, o amor é abordado como um encontro contingencial que inscreve, de modo fugaz, a relação sexual. A contingência seria, nas palavras de Lacan (1972-73/1985, p.127), aquilo “que submete a relação sexual a ser, para o ser falante, apenas o regime do encontro. Só como contingência é que pela psicanálise, o Falo, reservado nos tempos antigos aos Mistérios, parou de não se escrever. Nada mais”. Mas, o acontecimento traumático, esse desenlace introduzido pelo “real sem lei” (LACAN, 1975-76/2007, p.133) instaura um tempo de urgência, isto é, “a emergência do que faz furo como traumatismo” (MILLER, 2009, p.19). Podemos tal vez pensar que, para Frida, as sequelas físicas, as cicatrizes, a inconsistência do desejo do outro ou sua inconstância, são momentos de descontinuidade radical que fazem vacilar os semblantes. Diante disso, ocorre a desestabilização da moldura construída na relação com o Outro<sup>58</sup> e, no avesso do amor cortês, o envoltório se desfaz e o indizível emerge.

Com as reviravoltas do acaso, ser uma profissional da medicina já não é uma opção e, frente a essa dura realidade, era preciso encontrar um papel na vida. Conforme sublinha Deleuze (2016), o artista não é movido pelo prazer, mas por uma absoluta necessidade daquilo que cria. Kahlo pinta recolhendo os pedaços intratáveis do real.

Quem diria que as manchas vivem e nos ajudam a viver?! Tinta, cheiro de sangue. Não sei que tinta eu usaria que quisesse deixar seu rastro em tais formas. Eu respeito seus desejos e farei o que puder para deixar escapar de mil mundos, mundos borrados de tinta – terra livre e minha. Sóis distantes que me invocam porque formo parte de seu núcleo. Tolice ... O que eu faria sem o absurdo e o fugaz? (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.322).

---

<sup>58</sup> O Outro como lugar do gozo do *parlêtre* e não apenas de sentido.

Certamente, algo a impulsiona Frida para a pintura, mas como saber se poderia sobreviver com sua arte? Segundo relata, assim que se recuperou do acidente levou algumas telas para a apreciação de um artista que conhecia de vista. “Olha, não vim para flertar nem nada disso, mesmo sabendo que você adora um rabo de saia. Vim aqui te mostrar minha pintura” (KAHLO apud HERRERA, 2011, p. 114). Em tom áspero acrescenta: “Se estiver interessado, me diga; se não, me diga também, porque aí vou trabalhar em alguma outra coisa para ajudar meus pais” (ibid). Diego lhe teria dito: “Olha, em primeiro lugar, estou muito interessado na sua pintura, principalmente neste seu retrato, que é o mais original” (ibid). Os outros não lhe despertaram o interesse. Ele sugere que vá para casa pintar um quadro e avisa que irá vê-la, no próximo domingo. Ele foi visitá-la em sua casa e lhe assegura: “Você tem talento” (ibid).

Trauma, encontro com o real, mal-estar, sofrimento, lesão, dor, sintomas que vacilam, des/enlaces.... Assim, observamos um esvaziamento dos significantes do Ideal do Eu e, sem esse suporte fundamental, o narcisismo do desejo se converte em narcisismo do ego e, como tal, o corpo investido pulsionalmente fixa o sintoma. Dessa contingência inassimilável, a pintura surge como uma aparição, um acidente que, embora não seja passível de ser interpretado, nos sinaliza a arte como um tratamento do real, ou, em outros termos, sua resposta ao real traumático.

Uma vez que meus temas foram sempre as minhas sensações, meus estados de espírito e as profundas reações que a vida produz em mim, frequentemente objetifiquei tudo isso em figuras de mim mesma, o que era a coisa mais sincera e verdadeira que eu podia fazer de modo a expressar o que eu sentia dentro e fora de mim mesma (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.350-351).

Não podemos deixar de observar que a maioria de suas telas fazem menção a uma mescla de corpo, carne, fragmentos, cortes, cicatrizes, fraturas e sangue. Daí em diante o corpo é tomado como cenário de doenças, dores, cirurgias, no entanto, exagera nas metáforas e metáforas de si mesmo, se tornando palco das mais diversas prescrições, exames laboratoriais, radiografias, terapias informais e pseudomédicas, sobretudo refém de procedimentos médicos que, em muitos casos, eram considerados desnecessários pelos próprios profissionais. Frida trocou cartas durante quase vinte anos com Leo Eloesser, o seu médico de São Francisco. Em 17 de agosto de 1940, seu “querido doutorzinho” lhe escreve advertindo sobre essas intervenções desnecessárias:

Vou explicar-lhe o pouco que sei sobre o seu caso. Quando eu a conheci, no ano 1930, a senhora tinha, e ainda tem, uma anomalia congênita na espinha vertebral, ficando malformada várias vértebras lombares. Essa anomalia é acompanhada por outra dos segmentos da medula e dos nervos que correspondem às vértebras afetadas [...] Com essa explicação Fridilha,

levados em consideração todos os aspectos do seu mal, assim como suas relações com Diego, não lhe parece que o mais urgente é chegar a um diagnóstico definitivo antes de falar em terapia e do sim ou do não de operações? E onde podemos chegar melhor a isso do que aqui? A senhora sairá ao mesmo tempo de uma turba de gente bem-intencionada, que até agora, segundo vejo, não fez mais do que lhe dar conselhos inúteis (ORTIZ, 2010, p.191-192).

Nessas idas e vindas, entre um exame e outro, entre um diagnóstico e outro, entre uma cirurgia e outra, algo cai nesse percurso. Lacan (1968-69/2008, p.40) nos dirá: “a maneira como cada um sofre em sua relação com o gozo, porquanto só se insere nela pela função do mais-de-gozar, eis o sintoma”. Sendo assim, o que nos parece relevante investigar em sua obra não é a produção do sentido, mas responder ao que, com seu ato, o ultrapassa, *chove do pincel do pintor*. Ela mesma se interroga, como vimos, sobre que tinta usaria se quisesse deixar rastros em formas. O que se desvela em seus quadros? Lacan (1964/1998e) está fundamentando o objeto olhar como objeto da pulsão quando nos sinaliza que os pequenos toques de tinta que caem sobre a tela não se referem a uma escolha, mas à entrega de algo de si que se materializa.

Será que a questão não deve ser tomada mais aproximadamente a isso que chamei de chuva de pincel? Será que se um pássaro pintasse, não seria deixando cair suas penas, uma serpente suas escamas, uma árvore se desfolhar e fazer chover suas folhas? Ato soberano sem dúvida pois que passa a algo que se materializa e que, por essa soberania, tornará caduco, excluído, inoperante, tudo que, vindo de outro lugar, se apresenta diante desse produto (LACAN, 1964/1998e, p.111).

No texto *Amanhecer de um aspecto*, Antelo (2013, p.65) faz alusão a essa citação como uma teoria subversiva da pintura em Lacan e levanta a pergunta: “O que deixa cair uma mulher ao fazer figura?”. Esse resto que cai, que escapa a todo possível deciframento, remete não mais às formações do inconsciente, mas ao inconsciente real, no qual se ampliam os efeitos enigmáticos e os acontecimentos de corpo. Na arte de Frida Kahlo, a barreira simbólica do belo se rompe e a função mancha presentifica o indizível, irrepresentável, ou seja, o real. De modo singular, suas pinceladas encarnam uma inscrição de gozo. E, assim, em torno da angústia que a corta, ela cria um objeto que olha e captura o espectador, provocando efeitos de horror, sedução, comoção e fascinação (LACAN, 1964/1998i). Aquele que vê a obra é capturado, ele é entregue ao olhar do Outro e se surpreende sendo olhado, “sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” (ibid, p.94). O que se produz é a divisão subjetiva do espectador.

Contudo, ainda que se utilize como método a divisão subjetiva, não podemos dizer que o artista estaria na posição perversa, pois ele não visa um saber sobre o que divide o Outro. A arte não opera a partir do significante mestre e, conforme nos esclarece Brousse (2008), o saber que ela produz é através da recuperação desse objeto *a* mais que se apresenta na tela. Em outras palavras, a separação do objeto *a* no espectador possibilita que o artista recupere o objeto. Assim, percebemos que a estrutura em reviravolta do objeto olhar permite que, para Frida, a imagem retorne unificada. Como tal, a proliferação de autorretratos opera como um permanente *dar-a-ver*, ou melhor, uma insistente iteração de um corpo que está por se escrever.

Aqui se faz necessário abrir um parêntese para esclarecer a relação entre a artista e Diego Rivera, que converge, segundo seu médico, como uma parte integrante de seu sintoma e, particularmente, na perspectiva do parceiro sintoma. O sintoma pode ser o laço com o parceiro sexual, uma sustentação que não passa pela identificação histórica, mas pelo *savoir-faire-avec* (saber fazer com), saber manipular, saber se virar com ele, nos dirá Lacan (1974-75/[S.d.], aula de 16 de novembro de 1976).

Assim, indivíduos que Aristóteles toma como corpos podem não ser nada além de sintomas, eles próprios, em relação a outros corpos. Uma mulher, por exemplo, é sintoma de um outro corpo. Quando isso não acontece, ela permanece como o chamado sintoma histérico [...]. Ou seja, paradoxalmente, só lhe interessa um outro sintoma: ele só se alinha, portanto, como penúltimo, e, ainda por cima, não é privilégio de uma mulher, embora se compreenda, ao avaliar o destino d'UOM como *falasser*, com que ela se sintomatiza (LACAN, 1976/2003, p.565).

Numa sucessão de aproximações e separações, mal-entendidos e tropeços, algo os une e os embaraça na busca por uma equação no qual com dois possa se fazer Um. É uma relação que *não cessa de não se escrever*, cujo contrato consente com casos extraconjugais de ambos os lados. Frida parece tolerar suas infidelidades e responde a elas de modo especular, dando início a uma série de aventuras sexuais com homens e mulheres, muitas delas com ex-amantes do marido. O encontro entre “a pomba e o elefante”, entre a jovem frágil e o ogro devorador, lhe possibilitou escrever uma borda para seu ser de sujeito. Em seu diário, o descreve como um ponto de sustentação, um parceiro sintoma.

Sou o embrião, Diego começo  
 Diego construtor  
 Diego meu menino  
 Diego meu namorado  
 Diego pintor  
 Diego meu amante  
 Diego “meu esposo”

Diego meu amigo  
 Diego minha mãe  
 Diego meu pai  
 Diego meu filho  
 Diego = eu = Diego Universo  
 Diversidade na unidade (KAHLO, 1995, p.60).

Logo na página seguinte, Frida reconhece o traumático, o que não deixa de não se escrever: “Por que o chamo de *meu* Diego? Nunca foi nem será meu. Ele pertence a si mesmo” (ibid, p.61). Um novo evento de desconexão ocorre em 1934, quando a artista surpreende Rivera e sua irmã Cristina em pleno ato sexual, o que ocasionou a separação do casal. Este novo acontecimento faz vacilar os semblantes e sacrifica o corpo-adoração que havia construído. Em resposta a esse insuportável, a artista corta os cabelos que o marido tanto valorizava e pinta diversos quadros que exibem o desenlace narcísico que acompanha a perda do amor. Entre eles, o mais conhecido é *Las dos Fridas*<sup>59</sup>, no qual se pinta duplicada, se expõe outra. Em novembro de 1939, oficializam uma segunda separação cujo pivô foi a ex-esposa de Diego, Lupe Marin. Dessa vez, a artista não apenas corta os longos cabelos, como retoma os trajes masculinos que havia utilizado na juventude. Como construir um *saber fazer* com o desamor, a traição? Quando a realidade se torna precária e a confronta com a não-relação sexual, a artista vale-se de imagens que a representam desolada, sangrando, órgãos expostos.

Figura 7: Auto-retrato com os Cabelos Cortados



Quadro *Auto-retrato com os Cabelos Cortados*, 1940. Óleo sobre tela, 40 x 27,9 cm. Nova York, The Museum of Modern Art, Gift of Edgar Kaufmann Jr.

No período em que estiveram divorciados, sua forma de nomear os estragos do amor e do corpo foi através do quadro *Autorretrato com Cabelo Cortado* (1940). Nele, Frida aparece vestida como um largo terno masculino de cores escuras. Está sentada em

<sup>59</sup> Figura 2, p.76.

uma cadeira mexicana amarela no meio de um vasto pedaço de terra marrom avermelhado, os seus cabelos pretos e restos de trança estão espalhados desordenadamente pelo chão. O longo cabelo foi cortado a pouco, ela ainda tem a tesoura nas mãos, uma das tranças está sobre sua coxa e alguns fios se entrelaçam nas travessas da cadeira. Na parte de cima da tela está pintado o verso de uma canção mexicana: “olha, se te amei foi pelo teu cabelo, agora que estás careca, já não te amo”. Um ponto desconexo, o único adorno feminino que resta, são os brincos, já que os trajés *tehuanos* foram abandonados e substituídos pelo vestuário masculino, um terno cujo corte é tão largo que poderia ter sido de Diego.

Estou completamente só. Antes, costumava passar os dias chorando, de raiva de mim mesma e de dor: agora, nem consigo mais chorar, pois percebi que era estúpido e inútil. [...] Não tenho nada, porque não o tenho. Nunca achei que ele fosse tudo para mim, e que, separada dele, eu fosse um monte de lixo. Eu julgava estar ajudando-o a viver, tanto que me era possível, e que eu era capaz de resolver sozinha qualquer situação da minha vida, sem nenhum tipo de complicação. Mas agora percebo que não tenho nada além de qualquer outra moça, decepcionada por ser abandonada por seu homem. Não valho nada; não sei fazer nada; não consigo estar sozinha (KAHLO, 2011, p.65-67).

O lapso no nó produz o desmoronamento do corpo e, sem a sustentação da significação fálica, Frida se torna a própria encarnação do objeto *a*, “esse dejetivo, essa queda, o que resiste à ‘significatização’” (LACAN, 1962-63/2005a, p.193). O “impacto” do desmoronamento desse semblante de objeto de desejo demanda um novo arranjo e, a cada confronto, Frida parece ser compelida a se repetir, a se autorretratar. Entendemos, desse modo, que seu *savoir-y-faire* lhe permite atravessar o tempo de angústia ao converter o corpo sofrimento/gozo, acariciado, amado e abandonado, em obra de arte. O *savoir-y-faire* testemunha, portanto, um ponto de enganche ao gozo, um suporte que não depende do Outro e que só pode se sustentar no ato. Sua arte se produz “sem garantia” do Outro, ou melhor, não há outra garantia que não seja pelo ato que produz efeitos sobre o corpo despedaçado.

Contudo, tal como a arte, também o álcool se articula a seu *pathos*. A esse respeito, foram encontradas no arquivo da casa azul duas fichas clínicas datilografadas e sem assinatura, mas o modo como foram redigidas legitima a autoria da própria Frida. Nelas, identificamos resquícios da sua antiga vocação para a medicina e os efeitos da leitura de infundáveis relatórios médicos. Assim, ela escreve a primeira versão, no início de 1939: “Ingestão de grandes quantidades de álcool (uma garrafa diária)” (ORTIZ, 2010, p.191). Dois anos depois, ocorre um segundo registro: “Por desespero ingere [a

doente – conforme se referia a si mesma] grandes quantidades de álcool (uma garrafa de conhaque quase diária) ” (ibid).

Essa forma de “escrita em espelho” foi identificada, por Lacan (1956-57/1995), nas anotações de Leonardo da Vinci – isto é, em seus registros nos quais fazia referência a si mesmo na segunda pessoa do singular. Correlativamente à sublimação, ocorre nessa forma de criação um processo de subjetivação do Outro no qual se produz, no plano imaginário, “sob uma forma mais ou menos acentuada conforme a maior ou menor perfeição desta sublimação, uma inversão das relações entre o eu e o outro” (ibid, p.450). Lacan se interroga se essa inversão permitiria, tal como um processo de alienação, que o sujeito viesse a esquecer “a si mesmo como objeto imaginário do outro” (ibid). Haveria um certo (des)enlace do eu na produção artística? Em alguns registros do diário, parece-nos que Frida evidencia um correlativo descentramento em relação ao marido:

sou o embrião, o germe,  
a primeira célula de que = potencialmente = ele foi engendrado  
sou ele desde as mais primitivas ...  
e as mais antigas células, que com  
o tempo se tornaram ele  
~~que dizem os “cientistas”~~  
~~disso?~~ (KAHLO, 1995, p.58)

Ela seguiu sua vida se reinventando nas telas até que, em 1940, Diego a pediu novamente em casamento. A cerimônia ocorreu em São Francisco, na data de aniversário de Rivera, 08 de dezembro de 1940, mas a artista impôs algumas condições para o retorno. Segundo o muralista, ela exigiu que suas despesas e a metade dos gastos da casa fossem pagos com os seus próprios rendimentos, e além disso que eles não mais tivessem relações sexuais (HERRERA, 2011). Feliz em tê-la por perto, ele aceitou. Com esses termos, ele deixa claro que um forte vínculo mantinha suas vidas entrelaçadas. Em sua autobiografia afirma: “13 de julho de 1954 foi o dia mais trágico da minha vida. Perdia minha amada Frida, para sempre [...]. Agora é tarde demais, eu percebi que a parte mais maravilhosa da minha vida tinha sido meu amor por Frida (HERRERA, 2011, p.529).

Com efeito, eles compartilharam uma paixão avassaladora, sempre pontuada por rupturas, traições, excessos e, mesmo com tudo isso, Frida sempre retornou a seu parceiro sintoma, tentando escrever o amor que viria “em suplência à relação sexual” (LACAN, 1972-73/1985, p.62). Nesse esforço, recorre à estrutura de uma escrita, seja

através das cartas apaixonadas e dos registros no diário, seja através da arte, tentando cernir o gozo que a traumatiza e que não se cifra, não aquele do real de *lalíngua*, mas o que se soletra dos significantes de sua história e que se converte em acontecimento de corpo. A relação *não cessa de não se escrever*, mas sua permanência ao longo dos anos permitiu que algo pudesse se inscrever, se desenhar, se pintar nos traços de sua arte (BIRGHOFFER, 2015).

Ademais, suas telas também encarnam suas vicissitudes com a maternidade. Essa questão se coloca no início do segundo ano de casamento quando Frida sofreu o primeiro aborto espontâneo em decorrência da fratura na pélvis. Daí em diante, enfrentou uma série de abortos e pelo menos em três deles foi necessária a intervenção cirúrgica. Ela jamais conseguiu realizar seu desejo de ter filhos, mas certamente o mais trágico dos abortos ocorreu em 4 de julho de 1932. Durante a noite, a artista estava no quarto do hotel em Detroit quando iniciou uma violenta hemorragia, naquela ocasião ela estava com três meses de “gestação”. Não havia sido uma decisão fácil prosseguir com a gravidez, inclusive tinha cogitado na possibilidade de abortar por temer um possível retorno ao México sem o marido, bem como pelo total desinteresse de Diego em ter mais um filho e, também, pelos seus problemas de saúde. Mas a ideia de ter um Dieguinho se sobrepôs a tudo isso.

Ela desconhecia, entretanto, que após quatro meses de interrupção da menstruação, não havia ocorrido a formação do embrião, senão uma alteração ginecológica conhecida como Mola Hidatiforme ou Mola de Breus. Diego declarou à sua biógrafa que este aborto foi extremamente “torturante” e, ainda assim, Frida arriscou a própria vida em outras três tentativas de gravidez. Ele ressalta que nenhuma delas transcorreu de forma tão difícil ou triste como o aborto de 1932, mesmo não se tratando de um feto. Foram treze dias de internação nos quais Frida esteve sangrando, chorando e se questionando o motivo pelo qual o feto não havia se desenvolvido, mas, pelo contrário, se “desintegrado” em seu útero. “Eu quero morrer! Não sei por que continuar vivendo desse jeito” (HERRERA, 2011, p.178).

A artista se vê confrontada com o indizível, o impensável do real que “é a pulsão de morte” (LACAN, 1975-76/2007, p.121). Com efeito, o aborto se apresenta como um furo intransponível a qualquer significação, foracluído de qualquer relação com o sentido. Porém, parece que as imagens brotam e ela insiste em ver a criança, queria desenhá-la. Como não foi possível, no segundo dia de internação implora ao médico

para que lhe mostrasse livros de medicina que ilustrassem o tema. Diante de sua recusa em atender à insistente solicitação de Frida, Diego havia tentado, inutilmente, interceder, chegando a afirmar que o médico “não estaria lidando com uma pessoa comum. Frida vai produzir alguma coisa com isso, ela vai criar uma obra de arte” (RIVERA apud HERRERA, 2011, p.178). Como ele havia previsto, a artista leva ao extremo sua arte de triturar pedaços do real e suas pinceladas encarnam uma solução sinthomática, radicalmente dissociada do saber inconsciente. Após o segundo aborto, vemos a escritura do real, sua invenção, que encarna com suas pinceladas.

Figura 8: Hospital Henry Ford ou A cama voadora



Óleo sobres metal, 30,5 x 38 cm. Cidade do México, Museu Dolores Olmedo.

Em 17 de julho ocorreu a alta do hospital e o quadro *Hospital Henry Ford* ou *A cama voadora*, feito a óleo sobre metal, é datado de julho de 1932. Esta tela foi a primeira obra que Frida realiza em estilo, escala e tema dos ex-votos mexicanos ou *retablos*. A pintura votiva consiste em uma imagem pequena e rudimentar executada sobre pequenos painéis de folha de alumínio e registra uma tragédia, uma doença grave ou lesão às quais a vítima devota sobreviveu graças à intervenção divina. A maior parte delas é feita sob encomenda da pessoa retratada, de um amigo ou familiar agradecido e, além da imagem, também apresentam uma inscrição que relata de forma jornalística a história, o nome do favorecido, a data, o local, a intervenção do santo e agradecem o milagre alcançado.

Esse registro explícito dos detalhes não comporta uma retórica de súplica ou pretensão de suscitar compaixão, pelo contrário, ao testemunharem uma graça concedida por misericórdia divina, inspiram coragem. Uma vez concluídos, eles são dependurados nas paredes da igreja. Contudo, a pintura votiva “estilo Frida” não apresenta nenhum desses elementos e a imagem santa (a Virgem ou algum outro santo católico) é substituída por fantasias ou objetos flutuantes. Segundo Rivera, “os *retablos* de Frida não se parecem com *retablos*, nem com nada nem com ninguém... [pois] ela

pinta ao mesmo tempo o exterior e o interior de si mesma e do mundo” (HERRERA, 2011, p.189).

Então, no *Hospital Henry Ford*, Frida se encontra deitada no leito do hospital, sangrando de hemorragia, e seu corpo nu traz os traços de uma gravidez. Com a mão próxima à sua barriga inchada, segura seis fitas vermelhas semelhantes a veias, e em suas extremidades flutuam seis objetos: um caracol, um feto preso pelo cordão umbilical, um torso feminino usado em aulas de anatomia, um objeto de ferro, uma flor murcha e uma pélvis feminina. Avistamos ao fundo uma paisagem urbana industrializada, numa alusão ao lugar onde teria ocorrido a cena.

O *feto*, que traz a genitália masculina, o pequeno “Dieguito”, está posicionado sobre a poça de sangue e permanece ligado pelo umbigo à fita que Frida segura. O *torso rosa salmão* é um modelo utilizado nas escolas de medicina para demonstrações de anatomia. Ele seria, segundo a própria artista, “minha ideia para explicar o interior de uma mulher” (FRIDA apud HERRERA, 2011, p.181). Em sua superfície estão diversos organismos semelhantes a espermatozoides e, numa visão de raio X, duas colunas vertebrais estão desenhadas dentro dele, numa possível alusão à sua escoliose ou à coluna fratura. A *pélvis*, que segundo ela seria a principal responsável pelo aborto, teve sua imagem extraída de um livro de medicina trazido ao hospital por Rivera.

O *caracol*, segundo a artista, é uma referência à lentidão do aborto que, como o animal, era “mole, coberto e, ao mesmo tempo, aberto” (FRIDA apud HERRERA, 2011, p.181). A *peça de ferro* é uma autoclave, um aparelho utilizado para esterilizar instrumentos cirúrgicos. Ela representaria a pélvis da artista e, de acordo com Herrera (2011), ela teria dito a um amigo que a máquina-ferramenta servia para lhe lembrar de Diego e, a um outro, que “[a] inventou para explicar a parte mecânica da coisa” (ibid, p.182). A *orquídea*, aqui arqueada, aparentando um útero extraído, lhe foi entregue por Diego no hospital, e “quando a pinte, tive a ideia da coisa sexual misturada à coisa sentimental” (ibid). Frida não compartilhava com Diego o fascínio pela industrialização moderna, para ela, as máquinas representavam “azar e dor” (HERRERA, 1994, p.73)

Em escala torta, a cama de hospital flutua sob um céu azul, numa imensa e árida planície, debaixo da cama a artista pintou a cor do chão e afirma que “a terra pra mim é o México, gente em volta e tudo, então, quando eu não tinha nada, me ajudou colocar a terra à minha volta” (FRIDA apud HERRERA, 1994, p.73). Avistamos, no horizonte, o complexo River Rouge com seus fornos de coque, torres d’água e chaminés, tema esse

do esboço que ocupou Rivera durante os dias de sua hospitalização. E, numa faceta própria à arte votiva mexicana, traz ao lado da cama a data e o local do acontecimento, numa clara referência ao aborto que a manteve treze dias hospitalizada. Em 29 de julho, 25 dias após o aborto e 12 da alta hospitalar, Frida escreve ao Dr. Eloesser comentando sobre esse momento de sua vida:

Continuei na mesma até 4 de julho [1932] quando sem saber o porquê eu abortei num piscar de olhos [...] o feto não se desenvolveu e saiu todo desintegrado apesar de eu já estar com três meses. O dr. Pratt não me disse nem nada, ele apenas me assegurou que eu posso ter filho em outra oportunidade. Até agora não sei por que abortei e por que razão o feto não se formou, então quem sabe que diabos está acontecendo dentro de mim, pois é muito estranho, não acha? Eu tinha tanta esperança de ter um pequeno Dieguito, um bebezinho chorão, mas agora que isso aconteceu não há nada a fazer a não ser aguentar [...] No fim das contas há milhares de coisas que são sempre um completo mistério (FRIDA apud HERRERA, 2011, p.180).

Este quadro marca uma mudança radical em sua obra e, segundo Rivera, após o aborto “Frida começou a trabalhar numa série de obras-primas sem precedentes na história da arte – pinturas que exaltam as qualidades femininas da resistência, realidade, crueldade e sofrimento” (RIVERA apud HERRERA, 2011, p.180). Para ele, nesse período ela coloca “poesia agônica” na tela. Mergulhada na angústia, a artista experimenta uma hiância, um vazio de sentido onde nada pode ser dito. Nesse momento ocorre aquilo que Lacan nomeia como fenômeno de borda, isto é, um evento no qual a janela “se abre, marcando o limite do mundo ilusório do conhecimento, aquele que chamo de cena [ou palco] (LACAN, 1962-63/2005a, p.121).

Com efeito, a urgência subjetiva é uma força que a empuxa a pintar. Aqui, a angústia aponta para uma falha na *ex-sistência*, uma falha que não é acidental, mas estrutural entre o ser e o sentido (Calvet, 2005). Através dela se introduz uma separação entre o sujeito e o gozo mortífero, possibilitando um manejo que o desloca de sua posição de objeto de gozo para a de causa de desejo. Lacan propõe a angústia como “sinal do real” (1962-63/ 2005, p.175), não como um encontro, mas, antes, como uma função, como um operador para sua abordagem. Além disso, demonstra através de Joyce como o gozo pode ser inventivo ou portador de uma destruição criadora.

E nada me parecia mais normal que pintar aquilo que não havia alcançado. [...] Minha pintura traz em si a mensagem da dor. [...] Pintar completou minha vida. Perdi três filhos [...] Minha pintura tomou o lugar de tudo isso. Creio que trabalhar é o melhor (HERRERA, 1994, p.75).

Desse modo, o “acidente”, a linguagem que “parasita”, o excesso da pulsão de morte que transborda, operam como “limite em que se reverte em efeitos de criação”

(LACAN, 1966/1998, p.70). Sabemos que a arte se esforça por recuperar esse algo do campo visual que se perde, mas a insistente repetição dos autorretratos, sua iteração, já sinaliza uma impossibilidade de captura. Não há dúvida que o real é sempre refratável à absorção pela imagem, contudo, sem autorizar qualquer tentativa de análise ou interpretação, Frida vale-se de peças soltas, pedaços de corpo, objetos comuns, fabricados ou mesmo descartados pela ciência, possa produzir uma obra que faz menção a pedaços de real. Com base nisso, poderíamos supor que haveria em sua arte uma dimensão *sinthomática*? Ou identificar no seu *savoir-y-faire* (*saber fazer com*), uma possível função de amarração e de suplência?

### IV.3. Artífice de uma escrita

Sabemos com Lacan que o corpo-imagem tanto promove a ilusória unidade das peças soltas, como articula o desejo e o gozo pela via do objeto *a*. Contudo, essa evidência de corpo não se refere a uma forma qualquer, mas aquela tipificada e significantizada, ou seja, as que se apresentam “circunscritas pelo significante” (MILLER, 1988, p.259). O corpo é uma casca, uma superfície em que operam as insígnias, as identificações narcísicas e, como tal, sustenta a *ideia de si*. Isso permite imaginar-se um ego, crer que se é protagonista de uma história e que se é um corpo, mas a ausência desse aparato, “desse mais-de-gozar que constitui a coerência do sujeito enquanto eu”, o remete ao desamparo e a solidão (LACAN, 1968-69/2008, p.25). Como consequência, desvela-se que o objeto *a* é, em essência, semblante de ser. O que advém quando essa roupagem se desfaz? O furo na trama narcísica confronta o *parlêtre* com a inconsistência do eu e, como efeito engendrado pela perda dessa ancoragem, o *parlêtre* se empenha em ultrapassar os espelhismos e *fabricar* algo que supostamente lhe permita ‘enformar’ uma consistência.

Conhecer seu sintoma quer dizer saber fazer com, saber desvencilhar-se dele, manipulá-lo. O que o homem sabe fazer com sua imagem corresponde de algum modo a isto e permite imaginar a maneira como a gente se desvencilha do sintoma. Trata-se aqui do narcisismo secundário, que é o narcisismo radical (LACAN, 1974-75/[S.d.], aula de 16 de novembro de 1976).

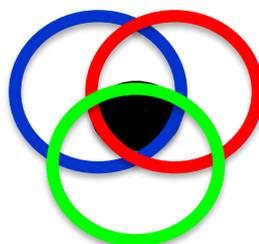
Quais as organizações e suplências possíveis para o que não chega a se constituir como semblante de ter um corpo? Como estabelecer a relação entre sinthoma e semblante? Que consequências se apresentam quando se aborda o semblante a partir do que se escreve? No *Seminário, livro 22, R.S.I.*, Lacan (1974-75/1975) propõe o nó

borromeano como uma topologia que sustenta a estrutura do *parlêtre* e sua relação com a realidade. A cadeia *Bo* é uma escritura que só se mantém pela *ex-sistência* de um real, um furo traumático que é de estrutura. O que *ex-siste* ao nó é o real enquanto impossível, isto é, que *ex-siste* à ordem do sentido.

Encontra-se um triplo furo que se presentifica de modo distinto em cada um dos três registros (imaginário, simbólico e real) e, quanto a esse aspecto, o que os diferencia é o sentido pelo qual cada um responde ao real. Esse furo aparece como uma hiância fundamental que situa três efeitos de *ex-sistência*, o gozo do sentido [*joui-sens*], o gozo fálico e o gozo da letra. O que equivale a dizer, três modos “como cada um goza com seu inconsciente” (ibid, aula de 18 de fevereiro de 1975).

Esse ponto nodal que estrutura o real é o objeto *a*. Esse objeto inatingível se aloja no buraco que conjuga os três elos e, desse modo, traz gozo e fixa o puro vazio de sua ausência. Ao reduzir o sentido ao objeto *a*, este se impõe como evanescente, como *non-sense*, e, ao mesmo tempo, é o que confere consistência ao real. Esse núcleo de gozo é o sintoma-letra e define o “modo como cada um goza do Inconsciente, na medida que o Inconsciente o determina” (ibid). Dito de outro modo, o real é o que no sintoma *não cessa de não se escrever* e que tem a função de suprir a não-relação sexual.

Figura 9: Nó Borromeano, com destaque ao objeto *a*



Representação baseada em Lacan (1974-75/1975)

Para todo sujeito, os três registros, inicialmente disjuntos, se articulam entre si pela indispensável ação suplementar de um quarto nó, ou seja, um elemento suplente. Na ocasião desse Seminário, Lacan apresenta a nomeação como esse quarto operador lógico e, com isso, essa função não mais é privilégio do Nome-do-Pai, ela se pluraliza em nomes do pai, em semblantes. A reparação borromeana tem como referência a estrutura neurótica em que se apresentam dois lapsos entre dois registros. Aqui, a nomeação duplica um dos registros do nó, permitindo enlaçar os três que se encontravam soltos. Podemos dizer que este ato está colocado numa posição equivalente ao que será definido como *Sinthoma*. Com efeito, a penúltima aula faz referência à

nominação como a “única coisa que estamos certos que faz buraco” e que enoda algo do real (LACAN, 1974-75/1975, aula de 15 de abril de 1975).

O autor nos esclarece também que os efeitos de nomeação estão ligados a manifestações clínicas distintas, ou seja, a inibição é a nomeação do imaginário e indica a intrusão no campo do simbólico; o sintoma, é a nomeação do simbólico e se produz no campo do real; a angústia, a nomeação do real e se produz no campo do imaginário. Essa noção introduz uma descontinuidade entre esses elementos, um sem sentido que mantém desarticulados o antecedente e a consequência. Miller (2011e) explica que

O último ensino de Lacan começa com essa clivagem entre a estrutura e os elementos de acaso prévios, os quais ela encaixa e significa. A prática da psicanálise ganha então uma outra ênfase. Trata-se de reconduzir a trama de destino do sujeito da estrutura aos elementos primordiais, fora de articulação, quer dizer, fora do sentido e, porque absolutamente separados, podemos dizê-los absolutos. Trata-se de reconduzir o sujeito aos elementos absolutos de sua existência contingente (MILLER, J.-A., 2011e, p.82).

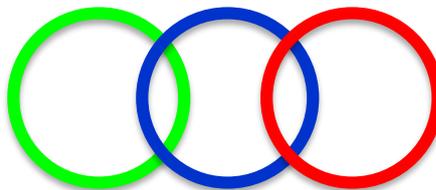
Indica, assim, que todo sujeito precisa inventar uma nomeação que lhe permita suturar o nó e, desse modo, redesenhar sua biografia e sua imagem. Certamente, a operação de suplência na neurose e, especialmente, o sintoma exercendo tal função na ausência do Nome-do-Pai, já haviam sido discutidos anteriormente com relação ao caso freudiano do Pequeno Hans. No *Seminário, livro 4*, Lacan (1956-57/1995) sustentava que o desencadeamento da fobia seria uma resposta ao encontro traumático com a não relação sexual.

Destaca-se, assim, o objeto fóbico como um elemento de suplência ao que a angústia sinalizava, isto é, sua presença quando a função real do pai não opera. Dito de outro modo, as fantasias e o medo tornaram-se necessários como “suplência ao que faltou no desenvolvimento do sujeito” (LACAN, 1956-57/1995, p.411). Mas, um sintoma fóbico pode se escrever como nó? A fobia de Hans teria a função de enodamento? Lacan, na aula de 11 de dezembro de 1973 do *Seminário, livro 21*, aborda essa questão e esclarece sobre a noção de desencadeamento, entendido como corte ou ruptura do nó, no qual se soltam os registros.

Eu não sei se alguém de vocês se lembra. Em uma época eu escrevi algo sobre a fobia do pequeno Hans [...] Por que o cavalo, por que davam tanto medo os cavalos? [...] A explicação que eu encontrei [...] é que o cavalo era o representante, se posso dizer... de três circuitos. [...] Isso na medida em que a fobia, a fobia do pequeno Hans, está muito, está precisamente nesse nó triplo onde os três anéis de barbante se mantêm juntos. E é nisto que é neurótico, posto que, cortem vocês um, os outros dois se mantêm, sempre (LACAN, 1973-74/[S.d.], aula de 11 de dezembro de 1973).

Nesse contexto, o sintoma da fobia é utilizado como metáfora, ainda que fluida, pois deixa escapar um pedaço de real que se vislumbra na angústia da mordida, no desenho feito por Hans da enigmática boca do cavalo. Na citação acima, o autor propõe um modo de articulação específico à neurose e utiliza como modelo um nó diferente do borromeano, nomeado por ele de *olímpico*. Este estilo de enlaçamento ocorre de tal maneira que dois registros estão enodados entre si e um terceiro se enlaça a cada um deles. Caso um venha a se soltar, os outros dois permanecem juntos. Com base nisso, Lacan afirma que os neuróticos não se tornam loucos, isto é, não ocorre o desencadeamento do nó. Nesse sentido, eles são incansáveis pois, se os “falta o real, o imaginário ou o simbólico, eles aguentam” (ibid).

Figura 10: Nó Olímpico



Baseado em Lacan (1973-74/S.d.)

Conforme vimos, a hipótese do *nó olímpico* será refutada logo após nos seminários *R.S.I.* e *O sinthoma*, em que Lacan anuncia como norma o nó borromeano. Extraímos, aqui, um ponto relevante para a nossa discussão, ou seja, diferentemente de Freud, Lacan vai além do pai e de sua religião para propor a existência de uma falha *para todos* e, sobretudo, interrogar acerca do que se escreve nesse lugar, no caso a fobia do pequeno Hans, e seus efeitos na articulação entre os registros. Introduz, assim, a ideia da nomeação do pai como o quarto nó que organiza a existência dos sujeitos. Nesse sentido, estabelece uma equivalência entre o Nome-do-Pai e o sintoma, uma vez que ambos operam por meio da substituição. No caso da metáfora paterna, a substituição do desejo da mãe pelo significante do Nome-do-Pai responde à falta-a-ser, no que concerne ao sintoma, como dizer do ser.

Com efeito, essa perspectiva orienta o *Seminário, livro 23*, apreendida a partir do modo singular como o escritor James Joyce manteve enodado, e com certa estabilidade, as consistências do simbólico, do imaginário e do real, ou seja, na ausência de um pai, fez do seu nome próprio uma suplência, um *sinthoma* (*sinthome*). Essa noção surge na Conferência de abertura do *5º Simpósio Internacional James Joyce*, em 16 de junho de 1975 e, apesar do título ainda preservar a forma tradicional, Lacan resgata a antiga

grafia francesa para marcar sua diferenciação do sintoma como formação do inconsciente, já que Joyce estaria dele (o inconsciente) desabonado. A partir daí, se estabelecem “as coordenadas de uma discussão eminentemente clínica que erige a arte literária de James Joyce como ‘suplência de sua firmeza fálica’ ou como ‘fiadora do falo’” (BASTOS, 2008, p.355).

A escolha desse registro, *sinthoma*, faz menção a dois efeitos da arte de Joyce. O primeiro refere-se à letra gozada, ou melhor, à ilegibilidade da escrita, aquilo que “se lê mal, ou que se lê de través, ou que não se lê” (LACAN, 1972-73/1985, p.52). O estatuto que Lacan confere à obra do escritor irlandês seria o de ter introduzido, ou *in*-traduzido, “o escrito como a-não-ler” (idem, 1977/2003, p.504). Ele seria, portanto, o precursor de um escrito que alude aos efeitos de decomposição e homofonia que *lalíngua* opera sobre a linguagem. Isto é, uma escrita letra que produz uma metódica dissolução dos semblantes e faz surgir uma *moterialidade*<sup>60</sup> desconectada do sentido ou de qualquer intenção de significação. Em sua *Conferência em Genebra*, Lacan (1975/1998) esclarece:

É absolutamente certo que é pelo modo como alíngua foi falada e, também, entendida por fulano ou beltrano, em sua particularidade, que alguma coisa, em seguida, reaparecerá nos sonhos, em todo tipo de tropeço, em todo tipo de formas de dizer. É, se me permitem empregar, pela primeira vez, esse termo, nesse motérialisme que reside a tomada do inconsciente – quero dizer que o que faz com que cada um não tenha encontrado outros modos de se sustentar não é senão o que, há pouco, chamei de sintoma. (LACAN, 1998b [1975], p. 10).

Assim, o dispositivo Joyciano promove a descontinuidade entre o que se escreve e o que se lê, pois “não há mais o Um-dizer [*Un-dire*] da enunciação” (SOLER, 2018). O que advém dessa pura relação com a língua? Joyce demonstra, ou aponta, para a presença de um gozo que não perpassa pela fantasia, pelo semblante, pela imagem, pela *Vorstellung* (representante ideativo), muito menos pela articulação simbólica (MILLER, 2010c). Ou seja, sua arte esvazia a letra do sentido e aí fixa um gozo opaco, fazendo *existir* o inconsciente. Nessa nova modalidade de escrita, a dos nós, a letra não se articula ao significante, mas ao gozo.

O segundo efeito da arte de Joyce, que Lacan pôde identificar por meio de sua obra, consiste na dificuldade do escritor em designar seu ser a partir do nome herdado

---

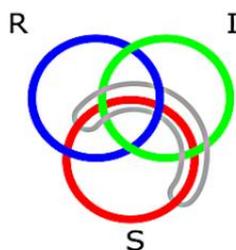
<sup>60</sup> Introduzido na *Conferência em Genebra sobre o sintoma* (1975), esse neologismo conjuga os termos palavra (*mot*) e materialidade (*matérialité*). Também é traduzida para o português por “materialidade da palavra”.

do pai. Com base nisso, se propõe a distinção entre o pai como nome e o pai que nomeia, o *sinthoma*-Pai. Podemos dizer que, pelo viés da tradução, o nome próprio é concebido como o que não se traduz do escrito ou o que, do traço, não se lê (LAURENT, 2003). Reconhece, assim, a relativização dos Nomes-do-Pai e sua decorrente pluralização, ou melhor, o uso possível de uma suplência ao dizer do pai edípico. Com essa referência, Lacan retoma a forclusão mais radical, a que advém do núcleo traumático da relação com a língua, para definir *sinthoma* como um outro suporte ao traço unário (*einziger Zug*).

Não há nisso alguma coisa como uma compensação dessa demissão paterna, dessa *Verwerfung* de fato, no fato de Joyce ter se sentido imperiosamente *chamado*? [...] o nome próprio é, nele, alguma coisa estranha. [...] O nome que lhe é próprio, eis o que Joyce valoriza à custa do pai. Foi a esse nome que ele quis que fosse prestada a homenagem que ele mesmo recusou a quem quer que fosse. Pode-se dizer, assim, que o nome próprio faz tudo o que pode para se fazer mais que o  $S_1$ , o significante do mestre (LACAN, 1975-76/2007, p.86).

Para além de seu nome patronímico, a *arte-dizer* [*art-dire*] de Joyce o permite fazer de si mesmo um *sinthoma*, ou seja, um artifício através do qual o nome próprio toma a dimensão do nome comum. Em outras palavras, o escritor irlandês é artífice de seu nome próprio, pôde construir uma obra que tem dimensão de nomeação, sua versão para o pai, um pai-versão (*père-version*). Ele soube fazer com as palavras um Nome-do-Pai artificial, um sintoma-letra que lhe deu suporte à falta de um ponto de basta (MILLER, 2010c). Por se tratar de um desabonado do inconsciente, Joyce opera com o *non-sens*, com o equívoco, onde há um lapso no nó. Assim, a epifania é uma sutura, é sua reparação *sinthomática* através do qual mantém enodados o inconsciente e o real.

Figura 11: Nó Borromeniano 2



Baseado em Miller (2010c)

Por outro lado, há uma falha entre real e simbólico que será suprido pelo ego. Conforme esclarece Schejtman (2015, p. 106), Lacan denominina como “ego”, “aquilo

que na cadeia se localiza como reparação *sinthomática* em Joyce: o que consegue reter o imaginário, impedindo que se desprenda<sup>61</sup>”. Por meio de sua arte, ele restaura a relação com o corpo próprio. Contudo, essa costura não ocorre através de uma estruturação narcísica, mas pela escrita singular de si como um corpo. O ego-*sinthoma* funciona como o quarto nó. No entanto, caso o imaginário se solte, o simbólico e o real permanecem enodados numa topologia que não é borromeniana.

Com efeito, o *savoir-y-faire* de Joyce, sua arte, seu *corpo-escabelo*, é seu pedestal, o que lhe permite elevar a si mesmo à *dignidade da Coisa*. De maneira imagética, o escabelo traduz a sublimação freudiana, mas em seu entrecruzamento com o narcisismo, narcisismo este anterior ao eu especular. Trata-se de um narcisismo modificado, uma vez que não se refere somente à imagem, mas à relação de crença que liga o *parlêtre* ao corpo idolatrado (LACAN, 1975-76/2007b).

O amor-próprio é o princípio da imaginação. O *parlêtre* adora seu corpo, porque crê que o tem. Na realidade, ele não o tem, mas seu corpo é sua única consistência, consistência mental, é claro, pois seu corpo sai fora a todo instante. [...] O corpo decerto não se evapora e, nesse sentido, ele é consistente [...] É precisamente o que é antipático para a mentalidade, porque ela crê nisso, ter um corpo para adorar. É a raiz do imaginário (LACAN, 1975-76/2007a, p.64)

Portanto, falar com o *corpo-escabelo* é passar pelos desfiladeiros das palavras, sustentando pela dimensão do sentido (LAURENT, 2015). Entendemos que, pelo fato de fazer obstáculo à leitura, o enigma joyciano permanecerá mobilizando ecos de significação para as próximas gerações. É a isso que Lacan alude ao supor que o artista teria se reconhecido nesse nome, “*Joyce, o sintoma*” (1975/2007, p.160). Desse modo, *Joyce* deixa de ser um registro de cartório para tornar-se o nome de uma experiência de gozo, um gozo singular, original. Podemos concluir, por fim, que o *sinthoma* do escritor irlandês é o seu “tu és isso”.

Assim, ante a limites cada vez mais tênues entre a neurose e psicose, o sintoma se define como prótese, uma bricolagem, uma escritura, um objeto. Essa clínica, que Miller (2012b) nomeia de fluida (*floue*), se opõe á descontinuidade diagnóstica e está orientada para os distintos modos de se fazer/inventar um corpo, ou seja, a forma singular de tratamento do próprio gozo. Confere, assim, um certo “todos iguais” uma vez que a invenção é generalizada. Com efeito, a clínica nodal comporta um certo desenganche do Outro e, nesse contexto, o *sinthoma* seria uma montagem que permite o

---

<sup>61</sup> Tradução nossa.

reenodamento desse laço (SCHEJTMAN, 2015).

Se o encontro com o real já havia sido anteriormente abordado por Lacan (1964/1998j) como *tyche*, agora é retomado com a ressalva de que do real só podemos ter acesso a pedaços - afinal, não se liga a nada. Com isso, o sintoma pôde ser designado como signo de fragmentos, de peças soltas do real que se desenlaçam. De todo modo, ele deve ser tomado como um fato de estrutura, uma resposta singular à impossibilidade da relação sexual. Logo, para todo *parlêtre* se apresenta um resto inominável da operação paterna e, nesse sentido, há sempre a demanda de um *savoir-y-faire*, de uma solução sinthomática própria a cada um.

Desse modo, restaurar o lapso por meio do saber inconsciente, do sintoma-metáfora, não é o mesmo que o fazer através do sintoma-letra. Onde o saber falha, onde não há decifração, só resta inventar. Análogo ao traumatismo, o *sinthoma* se delinea como uma invenção, uma solução singular que estabiliza, que repara a falha estrutural colocada em evidência pelo desenlace e, desse modo, recupera o laço com o gozo. Essa concepção permite situar o *sinthoma* no inconsciente real, um *savoir-y-faire* que faz furo no sentido, se produz como objeto.

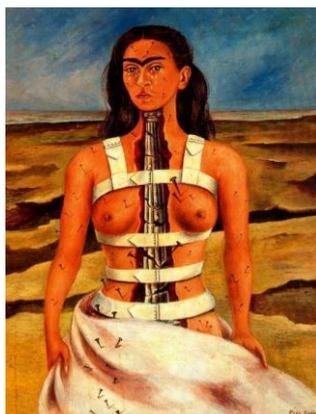
Nesse ponto, retomo a questão levantada no início desse capítulo e que, me parece, norteia o seminário dedicado a Joyce: “como uma arte pode pretender de maneira divinatória substancializar o *sinthoma* em sua consistência, mas também em sua ex-sistência e em seu furo? ” (LACAN, 1975-76/2007, p.38). Por meio dessa citação, Lacan ressalta que, crendo ou não, Deus *ex-siste* na lógica da linguagem como furo [*trou*] – ou melhor, ele é um dizer que, no inconsciente, *ex-siste* (idem, 1972/2003). No caso particular de Joyce, o considera artífice de uma suplência ao suposto artesão supremo, Deus-Pai.

Sobre isso, não afirma se tratar de uma psicose, mas identifica uma certa relação com as palavras e a escritura que, diferentemente do neurótico, não se serve apenas da *lalíngua* privada que fixa o gozo do *parlêtre*, mas da mescla de línguas e letras da escrita (SOLER, 2018). Com efeito, encontramos a neurose ancorada no *troumatisme* original, no imprevisível que *não cessa de se escrever* como repetição do trauma, como sintoma/*fixação* de gozo. Mas a experiência nem sempre acontece como está prevista, e, segundo Miller (2010d), quando essa contingência escapa à estrutura, pode-se inventar uma que inclua a imprevisibilidade.

Isso nos permite afirmar que a arte se faz *sinthoma*, ou melhor, mais além do

simbólico, “é um *savoir-faire*, o simbólico está no princípio do fazer. Acredito que há mais verdade no dizer que é a arte que em qualquer *blá-blá-blá*” (LACAN, 1976-77/[S.d.], aula 18 de janeiro de 1977), nos dirá Lacan. Trata-se de uma solução singular ao impossível e, desse modo, articula-se à contingência de um sem sentido no qual o real se funda. Entre tantos autorretratos, se destaca o uso que Frida Kahlo faz da obra *A coluna partida* para expressar o “trauma” que despedaçou seu corpo.

Figura 12: A Coluna Partida



Óleo sobre masolite, 40x 31 cm. Cidade do México. Coleção da Fundação Dolores Olmedo.

Esse quadro foi pintado pós uma cirurgia, em 1944, durante o período de cinco meses no qual foi “castigada” com um espartilho de aço. Nele, pregos estão cravados em seu corpo nu, uma fenda rasga seu dorso do pescoço à cintura e as duas partes permanecem unidas por um colete ortopédico de aço. O corpo aberto alude à cirurgia e à possibilidade de fragmentação caso não tivesse o suporte do colete de aço. No lugar da espinha vertebral vemos uma coluna jônica deteriorada e com rachaduras, que penetra do quadril à cabeça, na fenda vermelha do corpo. O queixo é escorado por duas volutas e as tiras brancas com fivelas de metal do colete destacam a beleza perfeita dos seios à mostra.

Frida tem lágrimas no rosto, mas não demonstra estar chorando. O quadril, por sua vez, está coberto com um tecido branco que parece um lençol de hospital (ela havia pensado inicialmente numa imagem desnuda mas achou que seus genitais iriam distrair a atenção e optou por cobri-los). Por fim, a árida paisagem apresenta enormes fendas lavradas na terra. A impossibilidade para se mover ou habitar esse espaço foi registrada no seu diário: “Esperando com a angústia guardada, a coluna partida, e o imenso olhar, sem caminhar, pelo grande caminho. Movendo minha vida enclausurada em aço” (KAHLO, 1995, p.133).

Nesse período, a dor na coluna e no pé haviam se intensificado a tal ponto que Frida foi obrigada a reduzir suas atividades como professora. O cirurgião ortopedista, Dr. Alejandro Zimbrón, lhe recomendou repouso absoluto e o uso de um colete de aço (*A columna partida*), mas a redução das dores ocorreu apenas por um curto período de tempo. Sem o suporte do aparato ortopédico, ela não conseguia sentar e muito menos levantar da cama. Sua debilidade física foi agravada pela falta de apetite, o que provocou a perda de seis quilos em seis semanas. Além disso, a febre intermitente e os desmaios constantes a mantiveram confinada ao leito, e só após novos exames foi confirmado o diagnóstico de sífilis.

Entretanto, as dores não cessavam e alguns médicos indicavam uma nova intervenção cirúrgica, mas Frida resistia a essa possibilidade, a menos que fosse absolutamente necessário. Estava utilizando o colete há cinco meses quando escreveu ao Dr. Eloesser: “escuta, *Lindo*, quando você vier, pelo amor de Deus, me explique que merda é essa que eu tenho e se há algum remédio ou se *la tostada* [a morte] vai me levar de um jeito ou de outro” (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.418). Ao final da carta, afirma que, caso tivesse realmente que operar, gostaria que fosse com ele.

Ao todo, foram 28 coletes ortopédicos prescritos para ela, um feito de aço, dois deles de couro e o restante de gesso. Um desses, em especial, não lhe permitia sentar ou reclinar no leito e ela desistiu de usá-lo, optando por se amarrar com uma faixa à cadeira para apoiar a coluna. Em uma de suas convalescências cirúrgicas, ficava pendurada por argolas de aço, com os pés apenas tocando levemente o chão, para pintar. Apesar da cena grotesca, ela permanecia o tempo todo rindo e contando piadas, casos engraçados para distrair os amigos.

A pianista Ella Paresce relata que, numa das inúmeras ocasiões em que Frida fazia uso do colete, dormia no quarto ao lado do dela quando foi acordada por um choro parecido com guinchos. Kahlo não conseguia respirar e, para socorrê-la, Ella cortou cinco centímetros do gesso com uma gilete. Tiveram que aguardar a chegada do médico para a retirada do restante do colete. Riram muito da situação e Frida pintou, logo depois, o quadro *A columna partida*.

Nos servindo dessa obra, podemos afirmar que através de seu incrível *savoir-y-faire*, Frida Kahlo montou seu *sinthoma*. Soube, assim, manter enodado o corpo, construir seu *corpo-escabelo*, seu pedestal que lhe permitiria sustentar a crença de ter um corpo. Sua experiência artística traz as marcas e traços de *lalíngua* à medida que

apresenta as peças soltas, o órgão fora do corpo, a dor na carne, o sangue, o sem sentido da ciência. Mas, algo ainda insiste e se itera. Mais um autorretrato ainda se faz necessário.

A minha obsessão era começar de novo, pintando coisas simplesmente como eu as via com meus próprios olhos e nada mais... assim, quando o acidente mudou meu caminho, muitas coisas me impediram de realizar os desejos que todo mundo considera normais, e pra mim nada pareceu mais normal do que pintar o que não havia sido realizado (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.98)

Sem operar pela via da fantasia, a artista provoca no espectador a separação do real da Coisa e seu horror (BROUSSE, 2009). O gozo do escabelo, na mesma lógica do gozo fálico, se deporta para fora do corpo e fomenta os ideais do Bem, do Verdadeiro e do Belo. Em contrapartida, o gozo do *sinthoma*, gozo autista, o excluí. À maneira freudiana, poderíamos afirmar que “é como se essa arte nos apresentasse a castração em contato direto, sem mediação” (MILLER, 2008, p.24).

De todo modo, é preciso ressaltar que a invenção de um *sinthoma* não é uma prerrogativa exclusiva do artista. E, principalmente, nem toda arte desempenha a função de estabilização para aquele que a cria. A hipótese que sustentamos é que o desenodamento de Frida ocorreu com o esgarçamento da relação imaginária com o corpo que surge na ocasião do acidente. Através do objeto de arte, pôde sustentar de modo *sinthomático* o corpo e o ego. Aqui não se trata de reparação, uma vez que permaneceu padecendo, ao longo da vida, do sofrimento decorrente de um corpo se degenerando e das desordens amorosas. Assim, um excesso marcado pela falta de simbolização pode levar a um neodesencadeamento, ou seja, ao desligamento do laço social. A clínica contemporânea, com suas múltiplas cadeias *sinthomáticas*, tem demonstrado que isso não se apresenta apenas na estrutura psicótica, sendo observado também na neurose quando as contingências da vida operam a desmontagem do sintoma e da fantasia.

Os acidentes da vida não podem mudar o lugar desse gozo, traçado pelos encontros mais inaugurais com o Outro, aqueles que constituem nosso corpo e o *sinthoma* como o gozo que nele não coube. Não mudam o *sinthoma* como gozo que nele não coube. Não mudam o *sinthoma*, mas, ao produzirem grandes reviravoltas, esgarçamentos do tecido da fantasia, podem fazê-lo vibrar com mais intensidade do que quando oculto pela fantasia (VIEIRA, 2016, p.67-68).

Um *acontecimento* confronta novamente Frida Kahlo com o furo no real, mediante o qual se desfaz a solução *sinthomática* que mantinha a estabilização dos três registros. O momento de báscula ocorre alguns meses depois da exposição na Galeria de

Arte Contemporânea da Cidade do México, quando Frida foi levada ao hospital com uma dor insuportável na perna. No início de 1953, os médicos já começam a cogitar a respeito de uma possível amputação da perna direita. Na tentativa de tratar a angústia por via das tintas, em seu diário desenha uma boneca se fragmentando e escreve “eu sou a desintegração” (KAHLO, 1995, p.40-41).

No diário, encontramos diversas declarações de amor a Diego Rivera, textos autobiográficos, manifestações políticas, palavras soltas, frases desconexas, listas de palavras com a mesma inicial, expressões de dor, angústia e morte. Testemunha, assim, o acesso da artista ao “automatismo” surrealista, o jogo *cadáver exquisito*, ou talvez apenas seu prazer em brincar com o som das palavras. Apresenta, também, desenhos feitos de tinta, a lápis e *crayon* que são utilizados de maneira extraordinariamente livre. Ela criava formas bizarras, criaturas fantásticas, máscaras grotescas. A cor é intensa, as figuras são fragmentadas e distorcidas, além de páginas repletas de corpos e fragmentos de corpos. Por vezes, o ponto de partida era uma nódoa ou uma gota de tinta<sup>62</sup> que ela duplicava fechando o diário. Entre tantos registros, destacamos o que coloca em destaque o desmonte da unificação corporal.

Figura 13: Eu sou a desintegração



Diário de Frida Kahlo, agosto de 1953 (HERRERA, 2011)

Sem uma data precisa, esse desenho foi realizado provavelmente no intervalo de tentativas e incertezas que antecede sua cirurgia, em agosto de 1953. Do lado esquerdo está a imagem de um Minotauro com uma cabeça semelhante a Jano (alusão a Picasso e ao Deus romano) e não é aleatória a referência ao Deus do ano novo, figura que olha para trás e para diante (LOWE, 1995). O desenho ocupa duas páginas, e, nessa

<sup>62</sup> Esse mecanismo se aproxima da técnica que o surrealista Max Ernst (1891-1976) inventou como *frottage*. Essa operação deriva da brincadeira infantil de passar o lápis no papel, que por sua vez, está sobre uma superfície com determinada textura. O que é visto da impressão gráfica produzida por essa ação, desperta a imaginação para algo muito diferente do objeto real (ARGAN, 1992).

configuração, ao olhar para trás do Minotauro depara-se com uma imponente figura feminina; quando se vira para o outro lado, encontra uma coluna e, sobre ela, a imagem de uma pequena boneca com os membros desconjuntados se desfazendo; estão em queda pedaços amputados de seu corpo, isto é, um olho, uma mão. Em cima da figura em desequilíbrio, Frida escreveu: *Eu sou a desintegração*.

Julho de 1953. Cuernavaca. Pontos de apoio. Em todo o meu corpo existe apenas um, e eu quero dois. Para que eu tenha os dois terão de me cortar um. O um que não tenho, é o que tenho de ter para poder caminhar, o outro já dever estar morto! Para mim, as asas são supérfluas. Mesmo que as cortem, eu voarei!! (KAHLO, 1995, p.139).

Foram um ano e meio de incerteza antes que ser comunicada, pelos Doutores Velasco y Polo e Doutor Farill, que a perna direita, atacada pela gangrena, precisaria ser amputada na altura do joelho. Adelina Zendejas tinha ido ao hospital lhe entregar um anel e presenciou a chegada apressada do Dr. Farill. Viu pela primeira vez, em muitos anos, a perna de Frida e fica assustada com seu estado.

Estava tão encolhida e enrugada, estropiada e degenerada que eu não entendia como ela conseguia enfiar o pé na bota. Faltavam dois dedos. O médico estava examinando e tocando o pé, e depois ficou pensativo. Frida disse: “O que foi, doutor, vai cortar? Outro dedo? Corte os dois logo de uma vez”. E ele responde: “Sabe, Frida, acho inútil cortar seu dedo. Por causa da gangrena. Acho que chegou o momento em que o melhor a fazer é cortar a sua perna”. Se você pudesse ouvir o berro que ela deu: “Não! ”. Era um berro vindo das entranhas (HERRERA, 2011, p.498).

Frida questiona Adelina sobre a decisão a ser tomada. A amiga argumenta que ela mesma costumava se nomear de *Frida a manca, a perna de pau*. Com a operação vai ficar manca, mas de fato já estava inválida e sofrendo bastante. A retirada da perna que lhe provocava tantas dores, provavelmente, permitiria que voltasse a andar com uma nova perna. Ao escutá-la, Kahlo pede que preparem a cirurgia e, na véspera, lhe escreve: “Amanhã vou entrar na faca. Agora serei Frida a manca, a perna de pau, da Cidade dos Coiotes” (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.499). Entretanto, ao escutar sua decisão, Diego comenta reservadamente com Adelina: “Ela vai morrer. Isso aí vai matá-la” (HERRERA, 2011, p.499).

Aos amigos, Frida demonstrava coragem e tentava animá-los contando piadas e histórias: “Mas qual é o problema? Olha só a cara de vocês, como se tivesse acontecido uma tragédia. Que tragédia! Qual é a tragédia? Não cortar a minha *pata*. E daí? ” (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.501). Logo depois dessa conversa, ela vestiu um elegante traje *tehuano* e saiu para a cirurgia. Entretanto, a remoção da perna foi um golpe violento à sensibilidade estética de Frida.

O senso de identidade de Frida Kahlo parecia se apoiar na integridade da imagem, agora rompida. No hospital, se recusava a receber visitas, e quando permitia a entrada de Diego, ignorava sua presença. Ele escreveu em sua autobiografia, que ela havia “perdido a vontade de viver” (ibid, p.502). Quando se aproximou a data de sua alta, a artista demonstrou resistência em retornar para casa. Havia uma pessoa<sup>63</sup> morando com Diego em seu estúdio, algo que sempre respeitou, contudo, ela começou a dar ordens na casa de Frida, o que era inaceitável. Em um daqueles terríveis dias de convalescência hospitalar, estava feliz conversando com Diego quando a enfermeira veio comunicar que uma pessoa o aguardava para ir à estreia de uma exposição. Ele se retirou, e no dia seguinte ela tentou se matar. No diário se refere à morte como uma saída bastante silenciosa. Um silêncio que mata, criminoso que chega quando ela já está esquecida de si.

Quieta, a dor  
 Barulhento, o sofrimento  
 o *veneno* acumulado –  
 O amor estava me abandonando  
 Agora meu mundo era estranho  
 de silêncios criminosos  
 de olhos forasteiros, alertas  
 confundindo os males.  
 Obscuridade de dia  
 As noites eu não vivia  
 Você está me matando!!  
 com a faca mórbida  
 dos que estão zelando por você  
 foi minha culpa?  
 Admito minha grande culpa  
 grande como a dor  
 Foi uma saída enorme aquela por que passei, meu amor.  
 uma saída bastante silenciosa  
 Que me levou para a morte  
 Eu andava tão esquecida  
 que essa foi minha maior sorte  
 você está se matando!  
**VOCÊ ESTÁ SE MATANDO**  
 Há os que *não vão mais te esquecer*  
 Aceitei a mão forte dela  
*Aqui estou eu*, pra que eles vivam.  
 Frida (HERRERA, 2011, p.503-504).

A frase, “Você está se matando!”, poderia ser tanto uma fala dirigida a si mesma, como também, a reprodução da expressão que ouvia frequentemente de Diego, preocupado com a quantidade excessiva de medicações com as quais ela tentava reduzir

---

<sup>63</sup> Essa pessoa era Emma Hurtado, *marchande* do muralista desde 1946. Dois meses depois que ela se mudou, Frida retornou para a casa de Coyoacán. Em 1955, ela se tornou a quarta esposa de Diego Rivera.

sua dor. Sete meses após a amputação da perna, confidenciou a Bambí: “minha perna foi amputada, e nunca sofri tanto. Dobra-me um choque nervoso, um desequilíbrio que muda tudo, até a circulação do sangue. [...] amo Diego mais que nunca, e espero servir-lhe [...] e continuar a pintar com toda a minha alegria (KAHLO apud LE CLÉZIO, 2010, p.226).

Ante ao que não cessa de se confrontar, faz um novo registro no diário se referindo à perna direita seccionada: “Pés, por que eu os quero se tenho asas para voar? 1953” (KAHLO, 1995, p.134). A partir de então, os pincéis e as tintas já não parecem responder como um *savoir-y-faire* com o real traumático. Sobre a intrínseca vinculação entre vida e experiência artística, Frida já havia advertido que não esperava “obter do meu trabalho mais do que a satisfação de pintar e de dizer o que de outra forma eu não conseguiria dizer (KAHLO apud HERRERA, 2011, p.350). Assim, quando não mais encontra prazer no ato de pintar, seu uso *sinthomático* se desfaz, surgem palavras soltas no diário, a depressão, a dependência de entorpecentes. A ideia do suicídio se faz cada vez mais presente e, como resultado da indução de medicamentos, Frida passa a maior parte do tempo dormindo. Transcorridos seis meses da amputação de sua perna, ela registra em seu diário:

11 de fevereiro de 1954 – Há seis meses amputaram-me a perna. Torturaram-me durante séculos e em alguns momentos quase enlouqueci. Continuo a sentir vontade de me suicidar. Diego é quem me impede, despertando em mim a vaidade de pensar que posso fazer falta. Ele disse, e eu creio nele. Mas nunca sofri tanto na vida. Esperarei algum tempo. (KAHLO, 1995, p.144).

Judith Ferreto, sua enfermeira, comentou que a operação a destruiu. “Ela amava a vida, amava de verdade, mas ficou completamente diferente depois que amputaram a perna dela” (HERRERA, 2011, p.517). Bastante adoecida, em 02 de junho de 1954, a artista desobedece às ordens médicas e, em sua cadeira de rodas, participa com Diego Rivera e Juan O’Gorman do protesto contra a intervenção dos Estados Unidos, na Guatemala, o que resultou em um quadro de pneumonia. Após esse acontecimento advém a pneumonia, e sua saúde se deteriora vertiginosamente, vindo a falecer no dia 13 de julho do mesmo ano. A causa oficial da morte foi uma embolia pulmonar, contudo, considerando seus propósitos suicidas, alguns amigos desconfiam dessa versão. Segundo sua enfermeira, na última conversa que tiveram, “no último minuto antes de eu ir, ela pegou uma boneca sem perna e disse: “Esta aqui sou eu sem a minha perna” (HERRERA, 2011, p.517).

Por fim, diríamos, para concluir, que durante a vida de Frida Kahlo a arte e o *nunca o bastante* da pulsão de morte permaneceram interligados. Sempre à beira do abismo, a artista fez uso *sinthomático* dos autorretratos, a montagem através do qual constituiu um envoltório corporal, uma espécie de *ideia de si*. Contudo, o indizível da amputação se apresenta como furo narcísico, confronta a artista com a inconsistência do eu e produz a ruptura da aposta *sinthomática*, sua arte com as peças soltas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

E, por que Frida Kahlo? Consideramos que ela se insere entre aqueles que sabem, antes de Lacan, o que ele ensina. Notoriamente, os seus autorretratos impactam, a mim principalmente. Tropeçamos, assim, na dimensão traumática, contingente, de uma obra que evoca o real de tal modo que força uma nova escritura. Daí seu caráter de traumatismo. O que se poderia dizer disso? Lacan (1975-76/2007) toca esse ponto quando confessa que a descoberta do inconsciente freudiano seria algo a que ele reage. Reconhece, desse modo, que inventar o seu próprio real foi sua resposta *sinthomática* à essa elocubração. Uma vez constatado esse limite à abordagem do novo real, as coordenadas de seu ensino se deslocam do *querer dizer* do sintoma para o *savoir-y-faire* do *sinthoma*.

Como entender o “acontecimento Freud” na vida de Lacan? Miller (2013b, p.11), de modo simples, observa que a descoberta freudiana “fura o discurso universal”, o que significa que não se enlaça a nenhum discurso prévio. Logo, imbuído dessa dimensão, o ensino seria a resposta de Lacan a esse traumático. Miller chega a destacar, inclusive, que haveria em sua obra teórica a intenção de transmitir esse traumatismo. Demarca, assim, o valor traumático dessa forma de enunciado do real. O que escreve o *sinthoma* de Lacan? Nos parece ser essa a pergunta de Miller. Por sua vez, o que rege a nossa tese é interrogar uma possível função *sinthomática* na arte. E, especificamente, o que nos ensinam os autorretratos da artista Frida Kahlo sobre o *savoir-y-faire* com as peças soltas.

Desde a psicanálise sabemos que não há sujeito sem corpo, e, na medida em que *não se sente em seu corpo*, a artista Frida Kahlo se esforça por construí-lo através de sua arte. De modo absolutamente singular, seus autorretratos se destacam pela inquietante presença do corpo em que a fragmentação, a dilaceração e a decomposição testemunham que a crença na unidade corporal não passa de uma ilusão. O acontecimento traumático impõe um limite ao tratamento do real pelo processo de simbolização, rompendo, com isso, o grampo, a amarra que permitia a captura da imagem unificada. Deixa, assim, marcas de gozo, de afeto que, ao se entranharem ao *unido do corpo*, “aí faz órgãos esquarterados” (LACAN, 1972/2003e, p.492), peças soltas.

Para alguns sujeitos o desenlace pode ser devastador, para outros, é fonte de uma invenção absolutamente singular. Eis que surge um artista. Conduzido pelas mãos de

Joyce, Lacan (1975-76/2007) propõe que a contingência do encontro com o real é para todos. Quer dizer, inevitavelmente o nó falha, e onde há lapso se torna a necessário inventar uma solução que estabilize, que restaure o erro estrutural colocado em evidência pelo desenlace. Assim, a demissão paterna é colocada no exato ponto em que falha o nó e a “função de reparação” é atribuída ao *sinthoma* (MILLER, 2013d, p.38). Com esse novo estatuto do sintoma, multiplicam-se os Nomes-do-Pai, multiplicam-se as soluções *sinthomáticas*.

Daí podemos afirmar que a arte escreve o que não pôde ser escrito no inconsciente do criador. Afinal, esse ponto inapreensível do real, o trauma, é o que fundamenta o objeto de arte. Logo, o artista compartilha a experiência traumática através da fabricação de um sintoma que, ao ser oferecido a todos, permite estabelecer laço. Nos museus, segundo Laurent (2006a), encontramos sintomas com significação pessoal que andam só pela cultura. Ou seja, ali estão os objetos de arte que reinventam o Outro e com ele impactam, traumatizam, produzindo reordenamentos nas cidades. Assim, o que está em primeiro plano não é o efeito de significação, mas seu *impacto*, pois se trata de um significante sem articulação, um sem sentido, que se produz como objeto.

O uso inédito que Frida Kahlo faz dos autorretratos permite que sua arte se insira entre os sintomas com significação pessoal que andam sozinhos, impactando pelo mundo. O percurso desse trabalho de pesquisa me permite sustentar que a função *sinthomática* de sua arte, de suplência à perda do involucro narcisista, se configure como uma nova saída à contingência do encontro com o real traumático. Com isso, se produz um pedaço dissociado do saber ficcional e, onde surge o furo, Kahlo inscreve sua arte, deixa cair *chuva do pincel*<sup>64</sup>, numa dimensão subversiva da repetição que transforma o acontecimento contingencial em uma experiência a atravessar. Não parece irrelevante, entretanto, que Lacan tenha pensado o ato de criação como “fonte de algo que pode passar ao real” (LACAN, 1964/1998e, p.109). Muito além dos limites do ideal, Frida tece com as cores, não o sublime, mas, antes, o caos, e através desse

---

<sup>64</sup> Esse termo remete à teoria sobre a pintura, formulada no *Seminário, livro 11*. Lacan (1964/1998e) nomeia de *chuva de pincel* os pequenos toques, gotas de tintas que caem sobre a tela, ou melhor, algo que se desprende/cai do artista para fazer o milagre do quadro.

artifício faz existir o corpo em sua dimensão *real*, traumática. Ela é “a desintegração<sup>65</sup>” (KAHLO, 1953/1995. p.71). Essa resposta da artista ao real se inscreve nos atos de resistência ao mal estar de uma época, tal como nos propõe Wajcman (2012) utilizando-se de uma formulação de Éric Laurent (2012), em *Conférences*, na qual afirma que “as obras dos grandes artistas, hoje, não são sublimes, são sintomas”<sup>66</sup>.

Identificamos, assim, a função *sinthomal*, visto que sustenta, sem reparar, o corpo e a imagem em via de desintegração (LIPPI; DE NEUTER, 2016). E acrescentamos que não é possível pensarmos em construção de uma reparação, uma vez que permanecerá sofrendo/gozando do corpo ao longo de sua vida. O que vem reforçar a ideia que Frida não reduz sua arte a uma sublimação da pulsão, senão a uma montagem que permite o ato de invenção.

Com efeito, enquanto seu *savoir-y-faire* com as peças soltas se manteve, o humor e a alegria não a abandonaram. Contudo, o timbre *nunca o bastante* da pulsão de morte, sinalizava o caráter imprescindível de sua solução sinthomática: “Estou partida. Mas me sinto feliz por continuar viva enquanto puder pintar” (KAHLO apud FUENTES, 1995, p.23). A isso, que chamamos de solução Frida, reside a causa que manteve viva essa investigação. Mas, o sem sentido, o impossível de dizer, *não cessará de se escrever* nos seus quadros.

Muito embora não possamos dizer, como Joyce, de um “desabonado do inconsciente” (LACAN, 1975/2007, p.160), o nome próprio, Frida Kahlo, se coletiviza através de sua obra/artifício. Sua arte escritural nos possibilita defender que seu *savoir-y-faire* se converte em *sinthoma* (CALDERÓN, 2013). Assim, a reprodução e/ou versões de sua imagem se apresentam nos mais diversos meios de comunicação de massa, seja como filme, vídeo, televisão<sup>67</sup>, entre outros. Como também, por vezes, se apresenta no campo das artes, da moda, nas manifestações populares (o carnaval, por exemplo), etc. É inegável que a imagem da artista apresenta uma força plástica e identitária marcante, o que a transforma em fenômeno transcultural.

---

<sup>65</sup> Entre suas produções, destaca-se, em seu diário, o desenho de uma coluna, sobre ela sua imagem com os membros desconjuntados como de uma marionete e, em queda, pedaços amputados de seu corpo: um olho, uma mão. Em cima da sua figura em desequilíbrio, ela escreve: “Eu sou a desintegração” (KAHLO, 1953/1995. p.71).

<sup>66</sup> “Les œuvres des grands artistes aujourd’hui ne sont pas sublimes, elles sont symptômes”.

<sup>67</sup> Registro em áudio da voz de Frida Kahlo, recentemente descoberto e replicado mundialmente.

Contudo, por mais que se tente apropriar ou reinventar a imagem de Frida Kahlo, o singular, como tal, não parece com nada. Miller (2012, p.97) pondera que ele “*ex-siste* à semelhança, ou seja, ele está *fora* do que é comum. A linguagem, por sua vez, diz apenas o que é comum (...) ainda quando o próprio do nome não seja uma garantia absoluta da singularidade”. Com seu *savoir-y-faire*, Frida constrói um ponto de enganche ao gozo, um suporte que não depende do Outro e que só pode se sustentar no ato. Sua arte se produz “sem garantia” do Outro, ou melhor, não há outra garantia que não seja pelo ato que produz efeitos sobre o corpo despedaçado.

Desse modo, o estranho e fascinante mundo das artes, afeta e faz vacilar as balizas, costumes e certezas de uma época. Os artistas, sejam aqueles que atravessaram os séculos ou os contemporâneos, subvertem, cada um à sua maneira, a relação que mantemos com nosso corpo e com nossos semelhantes. Frida Kahlo se sobressai nesse campo, sendo a artista mais conhecida do México, a mais famosa da América Latina, numa dimensão sem precedentes. Benjamin (2012) destaca que, em nossa época, a reprodutibilidade técnica modifica radicalmente a relação com as artes. Em uma posição completamente contraditória com a proposta dos autorretratos da artista, a reprodução em massa da obra, e especialmente na pintura, dilui o caráter único da experiência pulsional que se materializa no objeto de arte, isto é, dissipa a irrepetibilidade do inconsciente óptico e a substitui por uma existência serial.

Sem dúvida, a Frida Kahlo é um mito moderno, um fenômeno mundial cuja força e popularidade a transformam em uma personalidade mediática, em um ícone pop. Assim, em plena globalização, suas imagens se generalizaram, impactam a cultura de massa e suscitam inúmeras e inéditas leituras que vão muito além do seu trabalho como pintora. Se a artista, diante do espelho, pretendeu construir algo de sua imagem, uma solução singular à existência, hoje, o uso dessa imagem deixa de ser uma mera reprodução para se tornar um meio de problematização, de posicionamento em relação a uma ampla gama de estereótipos, tais como: bissexualidade, gênero, doença, corpo, trauma, estranho, mexicanidade, revolução, indigenismo, arte, etc. O universo de Kahlo, fundamentalmente, elige um estilo, um modo de gozar, um modo de ser que reverbera no campo do Outro da cultura.

Confrontada diretamente pelas massas, Frida Kahlo é convertida em logomarca, ela própria se transformou em objeto, isto é, ela é objeto de arte mais reproduzido em todos os tempos. Diferentemente do Leonardo da Vinci, cuja mais notável e conhecida

obra, *A Gioconda*, não se torna o pintor, Frida Kahlo, por sua vez, é ela mesma o objeto, ela se criou como objeto de arte. Sua imagem está estampada nas roupas, objetos, acessórios, nas fantasias. Virou icônica, virou objeto de identificação e, com isso, mais do que arte, suas pinturas transmitem uma ideologia. Portanto, não se trata mais da pintura de Frida Kahlo, mas, antes, a pessoa por trás da obra.

E o conjunto dos impactados com seu *savoir-y-faire*, insiste em se multiplicar...

## REFERÊNCIAS

- ACCARINI, I. L. *Invenções: arte más psicoanálisis*. Buenos Aires: Psicolibro Ediciones, 2011.
- ADORNO, T. Revendo o Surrealismo. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 135–140.
- ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2013.
- AGAMBEN, G. O qu e é o contemporâneo? *O que é o contemporâneo?* Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55–73.
- ANDRÉ, S. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ANTELO, M. *A voz no limite do medo*. *Revista Curinga*. Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise - Seção Minas. , jun. 2011
- ANTELO, M. El cuerpo se anima. *Lecturas de lo nuevo: una investigación sobre la época y la pulsión*. Buenos Aires: Tres Haches, 2001a. p. 120–124.
- ANTELO, M. Kryptonita: teu nome é mulher. *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, p. 60–63, set. 2001b.
- ANTELO, M. O cinema é para os tolos. In: CALDAS, H. (Org.). *Errâncias, adolescências e outras estações*. Belo Horizonte: Editora EBP, 2016. p. 293–306.
- ARASSE, D. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.
- ARENDT, H. *Da revolução*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASSOLS, M. *O império das imagens e o gozo do corpo falante*. Disponível em: <<http://ampblog2006.blogspot.com/2014/10/o-imperio-das-imagens-e-o-gozo-do-corpo.html>>. Acesso em: 27 jul. 2019.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. 2ª. ed. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. (Org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. p. 11–42.
- BRETON, A. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965.
- BROUSSE, M.-H. Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do Espelho. *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, v. 15, n. Ano 5, p. 1–17, 2014. Disponível em: <[http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_15/Corpos\\_lacanianos.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_15/Corpos_lacanianos.pdf)>.
- BROUSSE, M.-H. O saber dos analistas. In: LIMA, MARCIA MELLO E JORGE, A.

C. (Org.). . *Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: PGPSA/IP/UERJ, 2009. p. 31–37.

BROUSSE, M.-H. Presentación. In: BROUSSE, M.-H. (Org.). . *El psicoanálisis a la hora de la guerra*. Buenos Aires: Tres Haches, 2015. p. 5–7.

CALDERÓN, A.; BARCA, D. Artificios de artista. *Revista Virtualia*, v. 26, n. XII, p. 1–3, 2013. Disponível em: <<http://www.revistavirtualia.com/articulos/247/el-saber-hacer-del-artista/artificios-de-artista>>.

CLÉRAMBAULT, G. G. DE. Paixão erótica dos tecidos na mulher [1008]. In: TADEU, T. (Org.). . *O grito da seda: entre drapeados e costureirinhas: a história de um alienista muito louco*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 33–76.

COCCOZ, V. *Las mujeres, el amor, el cuerpo*. (S. (org. . Eldar, Org.) *Mulheres, una por una*. Madrid: Editorial Gredos. , 2009

CONFERÊNCIA EM GENEBRA SOBRE O SINTOMA. In: LACAN, Jacques (1975). *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*. [S.l.: s.n.], 1998a. p. 06–16. Disponível em: <<http://www.campopsicanalitico.com.br/media/1065/conferencia-em-genebra-sobre-o-sintoma.pdf>>.

D'ALBUQUERQUE, A. T. Dicionário Espanhol Português. *I*. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, [S.d.]. .

D'ALBUQUERQUE, A. T. Dicionário Espanhol Português. *II*. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, [S.d.]. .

DELEUZE, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DIDIER-WEILL, A. *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, G. *Invenção da histeria*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.

FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRANGER, G. O pai misterioso. In: MONASTERIO, P. O. (Org.). . *Frida Kalho: suas fotos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 71–126.

FREDA, F.-H. *O artista ... Un réel pour le XX<sup>e</sup> siècle*. [S.l.]: Associação Mundial de Psicanálise. Disponível em: <[http://www.congresamp2014.com/pt/Print.php?file=Textos/L-artiste\\_Francisco-Hugo-Freda.html](http://www.congresamp2014.com/pt/Print.php?file=Textos/L-artiste_Francisco-Hugo-Freda.html)>. , 2014

FREUD, S. (1896). A etiologia da histeria. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (vol. III). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987a. p. 175–203.

FREUD, S. (1900). A interpretação dos sonhos. *Edição Standard Brasileira das Obras*

*Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. V). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987b. p. 323–611.*

FREUD, S. (1904 [1903]). O método psicanalítico de Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. VII). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987c. p. 253–278.*

FREUD, S. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. VII). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987d. p. 123–252.*

FREUD, S. (1907 [1906]). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. IX). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987e. p. 13–98.*

FREUD, S. (1908 [1907]). Escritores criativos e devaneio. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. IX). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987f. p. 145–158.*

FREUD, S. (1909). Cinco lições de psicanálise. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XI). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987g. p. 11–51.*

FREUD, S. (1910). Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XI). 2ª. ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 1987h. p. 53–124.*

FREUD, S. (1913). O interesse científico da psicanálise. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XIII). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987i. p. 195–226.*

FREUD, S. (1913[1912-13]). Totem e tabu. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XIII). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987j. p. 13–194.*

FREUD, S. (1914). O moisés, de Michelangelo. *Arte, literatura e os artistas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 183–220.*

FREUD, S. (1914). Sobre o narcisismo: uma introdução. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XIV). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987k. p. 83–119.*

FREUD, S. (1915). As pulsões e seus destinos. *Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 15–69.*

FREUD, S. (1917[1916-17]). Conferência XVII: Fixação em traumas - O inconsciente. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XVI). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987l. p. 323–336.*

FREUD, S. (1917[1916-17]). Conferência XXIII: Os caminhos da formação dos sintomas. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XVI). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987m. p. 419–439.*

FREUD, S. (1919). O estranho. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XVII)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987n. p. 271–318.

FREUD, S. (1919). O infamiliar [das Unheimliche]. *O infamiliar [das Unheimliche]*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 27–125.

FREUD, S. (1920). Além do Princípio do Prazer. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XVIII)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987o. p. 11–179.

FREUD, S. (1923). O ego e o id. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XIX)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987p. p. 11–83.

FREUD, S. (1924). A dissolução do complexo de Édipo. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XIX)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987q. p. 217–224.

FREUD, S. (1926 [1925]). Inibições, sintomas e ansiedade. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XX)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987r. p. 93–201.

FREUD, S. (1928 [1927]). Dostoiévski e o parricídio. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XI)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987s. p. 205–223.

FREUD, S. (1930 [1929]). O mal-estar na civilização. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XXI)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. p. 11–254.

FREUD, S. (1930 [1929]). O mal-estar na civilização. In: 2ª (Org.). . *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XXI)*. Rio de Janeiro: Imago, 1987t. p. 73–171.

FREUD, S. (1930 [1929]). O prêmio Goeth. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XXI)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987u. p. 237–246.

FREUD, S. (1933[1932]). Conferência XXXII - A ansiedade e a vida instintual. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XXII)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987v. p. 103–138.

FREUD, S. (1939[1934-38]). Moisés e o monoteísmo. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. XXIII)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987w. p. 13–161.

FREUD, S. (1940-41). Esboço para a “Comunicação Preliminar” de 1893. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. I)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987x. p. 165–74.

FREUD, SIGMUND; BREUER, J. (1893). Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas*

- Completas de Sigmund Freud. (vol. II). 2ª. ed.* Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 39–250.
- FUENTES, C. Introdução. In: FUENTES, CARLOS/ LOWER, S. (Org.). . *O diário de Frida Kahlo: um auto retrato íntimo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p. 07–24.
- GARCÍA, G. *Actualidad del trauma*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2005.
- GINZBURG, C. Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: ECO, UMBERTO; SEBEOK, T. (Org.). . *O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 89–129.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- GRIMBERG, S. *Nunca te olvidaré... De Frida Kahlo para Nickolas Muray*. México: Editorial RM, 2004.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. *Revista De Occidente*, v. 297, p. 7–25, fev. 2006.
- HERRERA, H. *Frida: a biografia*. São Paulo: Globo, 2011.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. DE S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HYPPOLITE, J. (1954). Comentário falado sobre a “Verneinung”. In: LACAN, J. (Org.). . *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 893–902.
- KAHLO, F. *Cartas Apaixonadas de Frida Kahlo*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- KAHLO, F. (1910-54). *O diário de Frida Kahlo: um auto retrato íntimo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- KETTENMANN, A. *Frida Kahlo 1907-1954: dor e paixão*. [S.l.]: Taschen, 2015.
- KUPERMANN, D. Somos todos doutores-poetas. *Freud e seu Duplo: Reflexões entre Psicanálise e Arte*. 2ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. p. 11–17.
- LACAN, J. Conferencias y charlas Norteamericanas. 1975, [S.l.]: Inédito., 1975. p. 5–63. Disponível em: <<https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.26>>  
 CONFERENCIAS Y CHARLAS EN UNIVERSIDADES NORTEAMERICANAS, 1975.pdf>.
- LACAN, J. (13 OUTUBRO DE 1972). Conferência Universidade de Louvain. [S.d.], [S.l.: s.n.], [S.d.]. p. Áudio & Vídeo. Disponível em: <[http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=Videos-online&SubSec=Videos&File=Videos/14-08-19\\_Jacques-Lacan-extracto-conferencia-Universidad-Louvain.html](http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=Videos-online&SubSec=Videos&File=Videos/14-08-19_Jacques-Lacan-extracto-conferencia-Universidad-Louvain.html)>.
- LACAN, J. (1938). Os complexos familiares na formação do indivíduo. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 29–90.
- LACAN, J. (1948). A agressividade em psicanálise. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998b. p. 104–126.

- LACAN, J. (1949). O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998c. p. 96–103.
- LACAN, J. (1953). Função e Campo da Fala e da linguagem em Psicanálise. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 238–324.
- LACAN, J. (1953-54). *O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LACAN, J. (1954-55). *O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- LACAN, J. (1955-56). *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, J. (1956). O seminário sobre “A carta roubada”. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998d. p. 13–66.
- LACAN, J. (1956). Resposta ao comentário de Jean Hyppolite sobre a Verneinung de Freud. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998e. p. 383–401.
- LACAN, J. (1956-57). *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- LACAN, J. (1958). A significação do falo: Die Bedeutung des Phallus. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998f. p. 692–703.
- LACAN, J. (1958-59). *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.
- LACAN, J. (1959). Hamlet. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989. p. 09–120.
- LACAN, J. (1959). Hamlet, por Lacan. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989. p. 09–120.
- LACAN, J. (1959-60). *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LACAN, J. (1960). Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998g. p. 734–745.
- LACAN, J. (1960). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: Psicanálise e estrutura de Personalidade. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998h. p. 653–703.
- LACAN, J. (1960-61). *O Seminário, livro 8: A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LACAN, J. (1961). Maurice Merleau-Ponty. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 183–192.
- LACAN, J. (1962-63). *O Seminário, Livro 10: A angústia*. [S.l.]: Zahar, 2005.
- LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da*

*psicanálise*. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998i.

LACAN, J. (1964-65). *Le séminaire, livre 12: Problemes Cruciaux pour La Psychanalyse*. [S.l: s.n.], [S.d.].

LACAN, J. (1965). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 198–205.

LACAN, J. (1965-1966). *Le Séminaire, livre 13: L'objet de la psychanalyse*. [S.l: s.n.], [S.d.].

LACAN, J. (1966). A ciência e a verdade. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a. p. 869–892.

LACAN, J. (1966). De nossos antecedentes. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b. p. 69–76.

LACAN, J. (1966). Homenagem a Lewis Carroll. *Ornicar?: 1. De Jacques Lacan a Lewis Carroll*. Campo Freu ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 7–10.

LACAN, J. (1966). O lugar da psicanálise na medicina. *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, v. 32, p. 8–14, dez. 2001.

LACAN, J. (1966-67). *O Seminário, livro 14: A lógica do fantasma*. [S.l: s.n.], [S.d.].

LACAN, J. (1967). Da psicanálise em suas relações com a realidade. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 350–358.

LACAN, J. (1968-69). *O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, J. (1969-70). *O Seminário, livro 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, J. (1970). Radiofonia. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 400–447.

LACAN, J. (1971). Lituraterra. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 15–25.

LACAN, J. (1971). *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, J. (1971-72). *O Seminário, livro 19: ...ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LACAN, J. (1972). O aturdido. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 448–497.

LACAN, J. (1972-73). *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, J. (1973). Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos escritos. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003a. p. 550–556.

- LACAN, J. (1973). Televisão. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003b. p. 508–543.
- LACAN, J. (1973-1974). *Le séminaire, livre 21: les non-dupes errent*. [S.l.: s.n.], [S.d.].
- LACAN, J. (1973-74). O Seminário, livro 21: Les non-dupes errent. [S.d.], [S.l.]: Inédito., [S.d.]. p. lição de 19 de fevereiro de 1974.
- LACAN, J. (1974). A terceira. *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, v. 62, p. 11–36, dez. 2011.
- LACAN, J. (1974). O triunfo da religião. *O triunfo da religião*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 55–83.
- LACAN, J. (1975). Joyce, o sintoma. *O Seminário, livro 23: o sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 157–165.
- LACAN, J. (1975-76). *O Seminário, livro 23: o sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- LACAN, J. (1976). Joyce, o Sintoma. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 560–566.
- LACAN, J. (1976-77). *Le séminaire, livre 24: L'insu qui sait de l'une bévue s'aile a mourre*. [S.l.]: Inédito., [S.d.].
- LACAN, J. (1977). Prefácio à edição inglesa do Seminário 11. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 567–569.
- LACAN, J. (1974-75). *El Seminario 22: R.S.I. 1974-1975*. [S.l.]: Inédito., 1975. Disponível em: <<http://www.psicoanalisis.org/lacan/seminario22.htm>>.
- LAURENT, D. *A origem do mundo e seus semblantes. Papers 6 - Boletim Eletrônico do Comitê de Ação da Escola-Una*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<http://www.wapol.org/pt/articulos/Template.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=29&intEdicion=4&intIdiomaPublicacion=9&intArticulo=2099&intIdiomaArticulo=9>>. , 2009
- LAURENT, É. A carta roubada e o voo sobre a letra. *Correio*, v. 1, n. 65, p. 61–93, 2010.
- LAURENT, É. *A psicanálise e a escolha das mulheres*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.
- LAURENT, É. *Blog-Note del síntoma*. Buenos Aires: Tres Haches, 2006a.
- LAURENT, É. Chomsky con Joyce. *Blog-note del síntoma*. Buenos Aires: Tres Haches, 2006b. p. 146–159. Disponível em: <<http://www.opcaolacanianana.com.br/artigos/n2/pdf/artigos/ELJoyce.pdf>>.
- LAURENT, É. *El psicoanálisis y la elección de las mujeres*. Buenos Aires: Tres Haches, 2016a.
- LAURENT, É. Entrevista. *Correio*, v. 1, n. 63, p. 09–20, 2009.

LAURENT, É. Falar com seu corpo – “ Falar lalíngua do corpo ”. *Estudos lacanianos na ECF*, v. 4ª aula, p. 01–24, 2015.

LAURENT, É. Falar com seu sintoma, falar com seu corpo. *Textos do VI ENAPOL*, p. 11–20, 2013. Disponível em: <<http://www.enapol.com/pt/Textos.pdf>>.

LAURENT, É. Le trauma à l'enver. *Virtuaria: Revista digital da EOL*, 2002. Disponível em: <<http://www.wapol.org/pt/miembros/articulos/TemplateImpresion.asp?intPublicacion=21&intEdicion=41&intIdiomaPublicacion=9&intArticulo=140&intIdiomaArticulo=5>>.

LAURENT, É. *Loucuras, sintomas e fantasias*. Belo Horizonte: Scriptum, 2011.

LAURENT, É. *O avesso da biopolítica: uma escrita para o gozo*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016b.

LAURENT, É. *O trauma, generalizado e singular*. Disponível em: <[http://www.encontrocampofreudiano.org.br/2014/02/o-trauma-generalizado-e-singular\\_9241.html](http://www.encontrocampofreudiano.org.br/2014/02/o-trauma-generalizado-e-singular_9241.html)>. Acesso em: 1 jun. 2017a.

LAURENT, É.; MILLER, J.-A. Más allá del narcisismo. In: MILLER, J.-A. (Org.). *El lugar y el lazo*. Buenos Aires: Paidós, 2013. p. 59–80.

LAURENT, Éric. Do real em uma psicanálise. *Congresso AMP*, 2014b. Disponível em: <[http://www.congresamp2014.com/pt/template.php?file=Textos/Du-reel-dans-une-psychanalyse\\_Eric-Laurent.html](http://www.congresamp2014.com/pt/template.php?file=Textos/Du-reel-dans-une-psychanalyse_Eric-Laurent.html)>.

LE CLÉZIO, J.-M. G. *Diego e Frida*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LECOEUR, B. Acontecimento de corpo. *Scilicet: semblantes e sinthoma*. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise, 2009. p. 26–28.

LEGUIL, C. *O ser e o Gênero: homem/mulher depois de Lacan*. Belo Horizonte: EBP Editora, 2016.

LEMOINE-LUCCIONI, E. *El Vestido: ensayo psicoanalítico del vestir*. Valência: Engloba, 2003.

LIPOVETSKY, G. *A era do vazío: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2005.

LIPPI, S.; DE NEUTER, P. *Sublimation, symptôme et sinthome à l'épreuve de l'acte créatif de Frida Kahlo*. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro: [s.n.]. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pc/v28n1/a03.pdf>>. , 2016

LOWE, S. M. Ensaio. *O diário de Frida Kahlo: um auto retrato íntimo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p. 25–29.

LOWE, S. M. Tradução do diário com comentários. *O diário de Frida Kahlo: um auto retrato íntimo*. Fuentes, C ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 1995. p. 201–287.

MADRIGALES, I. *Fridismo: mito y globalización*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015.

- MALYSSE, S. Ego-arte e construção da aparência: notas para uma antropologia das aparências corporais. In: FIGUEIREDO, A. C. (Org.). *Corpo, sintoma e psicose: leituras do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006. p. 43–56.
- MANDIL, R. A psicanálise e os modos contemporâneos de identificação. *Opção Lacaniana online*, n. 4, p. 1–8, 2007. Disponível em: <<http://www.opcaolacanianana.com.br/antigos/n4/pdf/artigos/RAMIidenti.pdf>>.
- MANDIL, R. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa/UFMG, 2003.
- MANDIL, Ram. Semblantes do Corpo. *MOTe - Semblantes e Sinthoma*, jul. 2010. , p. 5–12 Disponível em: <<https://www.ebp.org.br/wp-content/uploads/2016/07/Revista-MOTe-n01-jul-2010.pdf>>.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. 4ª. ed. São Paulo: Paidós, 2014.
- MILLER, J. Uma partilha sexual 1. *Opção Lacaniana online*, v. 20, n. VII, p. 1–40, 2016. Disponível em: <[http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_20/Uma\\_partilha\\_sexual.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_20/Uma_partilha_sexual.pdf)>.
- MILLER, J.-A. *A erótica do tempo*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 2000a.
- MILLER, J.-A. A imagem do corpo em psicanálise. *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, v. 52, p. 17–27, 2008.
- MILLER, J.-A. A imagem rainha. *Lacan Elucidado: palestras no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 575–595.
- MILLER, J.-A. A invenção psicótica. *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, v. 36, p. 6–16, 2003a.
- MILLER, J.-A. *A psicose ordinária: a “Convenção de Antibes”*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012a.
- MILLER, J.-A. A salvação pelos dejetos. In: BRASIL, C. F. DO (Org.). *Perspectivas dos escritos e outros escritos de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011a. p. 227–233.
- MILLER, J.-A. Acto y inconsciente. *Conferencias Porteñas, Tomo I*. Buenos Aires: Paidós, 2010a. p. 163–170.
- MILLER, J.-A. Biologia lacaniana e acontecimentos de corpo. *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, v. 41, p. 63–67, dez. 2004a.
- MILLER, J.-A. *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós, 2001a.
- MILLER, J.-A. *El banquete de los analistas*. Buenos Aires: Paidós, 2000b.
- MILLER, J.-A. *El lugar y el lazo*. Buenos Aires: Paidós, 2013a.
- MILLER, J.-A. *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires: Paidós, 2010b.

- MILLER, J.-A. *El partenaire-síntoma*. Buenos Aires: Paidós, 2001b.
- MILLER, J.-A. *Extimidad*. [S.l.]: Paidós, 2011b.
- MILLER, J.-A. Instituições Milanesas II. *Opção Lacaniana online*, v. 06, 2011c. Disponível em: <[http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_6/Intuicoes\\_Milanesas\\_II.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_6/Intuicoes_Milanesas_II.pdf)>.
- MILLER, J.-A. *Introdução à leitura do Seminário da angústia de Jacques Lacan*. São Paulo: Éolia, 2005a. v. 43.
- MILLER, J.-A. *La angustia lacaniana*. Buenos Aires: Paidós, 2013b.
- MILLER, J.-A. *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 2003b.
- MILLER, J.-A. Lacan com Joyce. *Correio*, v. 1, n. 65, p. 33–59, 2010c.
- MILLER, J.-A. Lacan e a política. *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, v. 40, p. 07–20, 2004b.
- MILLER, J.-A. *Los divinos detalles*. Buenos Aires: Paidós, 2011d.
- MILLER, J.-A. *Los signos del goce*. 1986.–1987. ed. Buenos Aires: Paidós, 1988. Disponível em: <<https://translate.google.com.br/?hl=pt-BR#en/pt/cross-reference%0Aentirecaption%0Aindex%0Afield%0Ashape%0Amovie%0Afile%0Awatermark>>. Acesso em: 6 ago. 2017.
- MILLER, J.-A. *Matemas I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- MILLER, J.-A. Mulheres e semblantes II. *Opção Lacaniana online*, v. 1, n. 1, p. 1–25, mar. 2010d. Disponível em: <[http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_1/Mulheres\\_e\\_semlantes\\_II.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_1/Mulheres_e_semlantes_II.pdf)>.
- MILLER, J.-A. Nota passo a passo. *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 199–246.
- MILLER, J.-A. O inconsciente e o corpo falante. *O osso de uma análise + O inconsciente e o corpo falante*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015a. p. 115–138.
- MILLER, J.-A. O real no século XXI. In: RIBEIRO, V. L. A. (Org.). *Um real para o século XXI*. Belo Horizonte: Scriptum, 2014. p. 21–32.
- MILLER, J.-A. Peças avulsas. *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, v. 44, p. 9–27, nov. 2005b.
- MILLER, J.-A. *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan. O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MILLER, J.-A. *Perspectivas dos escritos e outros escritos de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011e.
- MILLER, J.-A. *Piezas sueltas*. Buenos Aires: Paidós, 2013c.

- MILLER, J.-A. *Silet: Os paradoxos da pulsão de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005c.
- MILLER, J.-A. *Sutilezas analíticas*. Buenos Aires: Paidós, 2012b.
- MILLER, J.-A. *Todo el mundo es loco*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2015b.
- MILLER, J.-A. (2011-2012). *El ser y le uno*. [S.l.]: Inédito., [S.d.].
- MILNER, J.-C. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- MONASTERIO, P. (ORG. . V. AUTORES). *Frida kahlo: suas fotos*. Cosac Naif ed. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2010.
- MONASTERIO, P. O. Introdução. In: MONASTERIO, P. O. (Org.). . *Frida Kalho: suas fotos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 15–21.
- MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia. Tomo IV*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- MORAES, E. R. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- NAVARRO, A. J. *La Nueva Carne*. Madrid: Valdemar, 2002.
- NIETZSCHE, F. W. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Curitiba: Hemus, 1977.
- OLES, J. Mexericos em prata sobre gelatina. In: MONASTERIO, P. (ORG. . V. AUTORES (Org.). . *Frida Kahlo: suas fotos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 249–259.
- ORTIZ, M. O corpo dilacerado. In: MONASTERIO, P. (ORG. . V. AUTORES (Org.). . *Frida Kalho: suas fotos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 189–195.
- PROJETO PARA UMA PSICOLOGIA CIENTÍFICA. In: FREUD, Sigmund (1950 [1895]). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (vol. I)*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987y. p. 301–409.
- RABINOVICH, D. S. Topologia de la Cosa y angustia. In: CONSENTINO, CARLOS JUAN; RABINOVICH, D. S. (Org.). . *Puntuaciones freudianas de Lacan acerca de mas alla del principio de placer*. Buenos Aires: [s.n.], 2000. p. 138–158.
- RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RECALCATI, M. As três estéticas de Lacan. *Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*. São Paulo: Eólia, 2005. v. 42. p. 94–108.
- RECALCATI, M. La sublimación artística y la Cosa. In: RECALCATI, M. (Org.). . *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006. p. 37–82.
- REGNAULT, F. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

- RICO, A. *Frida Kahlo: fantasia de un cuerpo herido*. 3ª. ed. Ciudad de Mexico: Plaza y Valdés, 2004.
- RIVIÈRE, J. (1929). A feminilidade como máscara. *Psychê*, v. 16, n. IX, p. 13–24, 2005. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psyche/v9n16/v9n16a02.pdf>>.
- SORONDO, G. S. *Diego Rivera y Frida Kahlo: el amor entre el elefante y la paloma*. México: L.D. Books, 2019.
- TARRAB, M. La insistencia del trauma. In: BELAGA, G. (Org.). . *La urgencia generalizada 2: ciencia, política y clínica del trauma*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2005. p. 59–62.
- VICENS, A. *Los autorretratos de Joan Miró. Freudiana: Psicosis y libertad*. Barcelona: Rebro Disseny. , 2018
- VIEIRA, M. A. Cogitações sobre o furo. *Ágora estudos em Teoria Psicanalítica*, v. II, n. 2, p. 43–52, 1999.
- VIEIRA, M. A. *Por uma política do acontecimento [O sinthoma e o corpo falante]*. *Correio*. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise. , 2016
- VIEIRA, M. A. Sobre o Japão de Lacan. *Latusa*, v. 8, p. 1–7, 2003. Disponível em: <[http://www.litura.com.br/artigo\\_repositorio/o\\_japao\\_de\\_lacan\\_pdf\\_1.pdf](http://www.litura.com.br/artigo_repositorio/o_japao_de_lacan_pdf_1.pdf)>.
- WAJCMAN, G. A arte, a psicanálise, o século. *Lacan, o escrito, a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 53–79.
- WAJCMAN, G. *Colección seguido de La avaricia*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- WAJCMAN, G. Conversations sur tout ce qui tombe. *Lacan Quotidien*, v. n.245, 24 out. 2012. Disponível em: <<http://www.lacanquotidien.fr/blog/wp-content/uploads/2012/10/LQ-245.pdf>>.
- WAJCMAN, G. Sublimação. *Scilicet: semblantes e sinthoma*. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise, 2009. p. 346–348.
- WAJCMAN, Gérard. As fronteiras do íntimo. Íntimo exposto, íntimo extorquido. *Boletim Persiana Indiscreta 09*, Salvador, 22 set. 2018. Disponível em: <<http://www.ebpbahia.com.br/jornadas/2018/2018/09/22/as-fronteiras-do-intimo-intimo-exposto-intimo-extorquido1/>>.
- ZAMORA, M. *Frida: el pincel de la angustia*. México: La Herradura, 1987.