

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

**Um Ensaio Preliminar em Torno do Vazio**

Ou o que a arte e a psicanálise têm a transmitir sobre a precariedade?

Thiago Rosa Mendes

Porto Alegre

20 15

Thiago Rosa Mendes

## **Um Ensaio Preliminar em Torno do Vazio**

Ou o que a arte e a psicanálise têm a transmitir sobre a precariedade?

Trabalho apresentado como requisito parcial para a conclusão do Curso de Graduação em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Orientadora:** Prof. Dr. Edson Luis André de Sousa

**Comentadora convidada:** Dra. Lucia Serrano Pereira

## SUMÁRIO

	Pág.
Tropicália é muitas coisas.....	6
Essas construções (precárias) em torno do vazio.....	10
Intervalo – Gullar e o não-objeto.....	15
Retorno – trauma, ato criador e utopia.....	18
O que pode concluir?.....	23
Referências.....	25

Durante muito tempo houve uma alma do mundo, e o pensamento pôde embalar-se com alguma relação profunda de nossas imagens com o mundo que nos rodeia. É um ponto do qual parece não notar importância, que a investigação freudiana fez entrar o mundo inteiro em nós, recolocou-o definitivamente em seu lugar, ou seja, em nosso corpo, e não alhures.

LACAN, 1959-1960. p.115-116

Montaigne faz o ensaio do mundo, com suas mãos, com seus sentidos. Mas o mundo lhe resiste, e essa resistência ele deve inapelavelmente percebê-la em seu corpo, no ato da “apreensão”. Nesse ato Montaigne sente, decerto, primeiro o objeto, mas, ao mesmo tempo, ele percebe o esforço de sua própria mão. A natureza não está fora de nós, ela nos habita.

STAROBINSKI, 2011. p.18

Toda a minha evolução, que chega aqui à formulação do Parangolé, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora "participador". Há como que a "instituição" e um "reconhecimento" de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal demandando ou não a participação do espectador.

OITICICA, 1994. p.71

Saem do restaurante e resolvem não ir à aula. Descem até a avenida e caminham até a Usina. Separam-se, assim que entram no galpão. Lá a encontra. Aproxima-se. Primeiro passo adentro, no cascalho. Encontra, escrito no interior de uma arquitetura precária de três paredes, porta aberta e sem teto: “A PUREZA É UM MITO”. Outros poemas encontram-se escondidos debaixo das plantas, enterrados na areia, escritos em tijolo, madeira, isopor. Não lembro mais o que eles diziam. Quanta coisa esperando para ser lida. Ouve um pássaro e pensa: será que ele tem também o nome do artista? O som não vinha da gaiola dos papagaios, que eram dois grandes que roíam a casca dos galhos secos, já sem folhas. O verde ali eram eles. Mais um tempo e já andava pela areia. Vestia botas nos pés e pensou em tirar os calçados, mas não o fez. Entra na tenda maior. A cada passo percebe o som mais baixo. Há como que um apanhado de coisas cheirosas em um embrulho de rede, pendurado no alto da estrutura. Seria cravo? A porta não tem, é só o batente, com fitas coloridas presas na parte de cima, como uma espécie de cortina. O corpo as leva para dentro, na medida em que cruza o marco. O espaço é todo escuro, tem dificuldades em identificar as paredes que o limitam. Vai Tateando. Segue o corredor em espiral adentro, devagar. Encontra o fim, o centro da arquitetura. Ali está uma televisão desligada. Teve certeza quando usou a luz do celular para enxergá-la. A televisão não ligou mesmo quando apertou o botão. Ficou algum tempo ali sozinho, no escuro, em silêncio. Resolveu sair. Seria estranho caso alguém quisesse entrar com ele ali. O espaço não era muito. Voltou pelo corredor com mais facilidade, agora que já tinha alguma noção da profundidade de cada linha de corredor. Encontrou de novo a cortina de fitas no batente. Pôde perceber o quão colorido elas eram, quando a luz de fora a iluminava. O material era translúcido, muito brilhante. Atravessou-as como quem vai à luz. Tentou reconhecer o cheiro que sentia do embrulho pendurado, ainda parecia cravo. Voltou ao caminho de cascalho. Quis saber se as pedras eram de tons diferentes, conforme a proximidade com a areia. Conclui que a umidade deveria mudar o aspecto do cascalho. Encontrou a namorada, que o via de fora da caixa de areia. Convidou-a para entrar. Quis mostrar-lhe o que havia dentro da tenda, e entramos os dois. O espaço não era tão pouco. Lá dentro, falamos mais baixo. Saímos. Quando passamos os dois pela cortina, ela reparou que as cores eram as mesmas que aparecem na barra de cores que se usa para testar o vídeo da televisão.

Vai outro dia, dessa vez em família. Caminham pela longa rua até chegar na Usina. Passa pelas obras direto até a instalação, mas a encontra interditada. Não se pode

entrar no penetrável. Logo agora que vestia chinelos. Converso com o segurança, diz que fecharam a obra há poucos dias. Segundo sabe, foi pela remoção dos papagaios pelo IBAMA ou então porque ela estaria em obras, sob reparos. A gaiola onde ficavam os pássaros está coberta. Pergunto se ele havia entrado nos barracões. Diz que sim, que no meio do maior, o único fechado a quem vê de fora, há uma televisão ligada. Disse-lhe que quando havia ido, a televisão estava desligada. Pergunto ao segurança o que ele achava da imagem. Diz que não lembra, mas a deduzir pelo modelo do aparelho não deveria ser muito boa. Certamente não era em HD. Passava a Globo, segundo memora.

### **Tropicália é muitas coisas**

Quanto mais não-objetiva é a arte, mais tende à negação do mundo para a afirmação de outro mundo. [...] O que é preciso é que o mundo seja um mundo do homem e não um mundo do mundo.

(OITICICA, 1994, p. 24)

Hélio Oiticica foi um acontecimento na cultura brasileira. Artista carioca dos anos 1960 que revolucionou a arte nacional com projetos inimagináveis, de caráter ultra-experimental que buscavam todos, decerto, quebrar com a ideia fetichista de obra concluída que fixa o espectador em posição contemplativa diante do objeto. Oiticica diria que, ao longo de sua démarche, “o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante” (OITICICA, 1967, p.102). Não se interessou em construir alguma noção esteticista de um novo objeto de arte, mas em criar estopins propositivos a um novo comportamento: vontades de uma ética libertária e anárquica (parangolé) que pudessem abrir o espectador para si mesmo (OITICICA, 1967/1994, p.104). Suas obras são como convites à participação, à ocupação de um espaço labiríntico em que a imagem se dá a ver como visibilidade em movimento, cíclica, e incessantemente precária.

Influenciado por Mondrian, Paul Klee e Malevitch, pintores de vanguarda, e pelo grupo neoconcreto carioca do qual fazia parte, junto com artistas reconhecidos como Lygia Clark e Ferreira Gullar; mas também influenciado pela arquitetura orgânica das quebradas das favelas cariocas, pelas manifestações populares, pelas feiras de rua, jogos de futebol, escolas de samba e a descoberta do corpo transformado em dança

(suporte de incorporação das capas, estandartes e bandeiras do parangolé); poderíamos identificar, ao longo de seus projetos, a tentativa sempre renovada de superar os modelos convencionais de pintura e escultura, misturando-os a outras linguagens artísticas. Esteve constantemente em luta contra o objeto, em busca de uma nova forma, que só poderia ser realizada através da participação. Hélio Oiticica é um incitador, um propositor de comportamentos improvisados contra o condicionamento a que nos submetemos na experiência cotidiana, um construtor de espaços de abertura para o nascimento de um gesto transformador.

Em 1968, o artista pôde dar forma a um ambiente tropical, “como o fundo de uma chácara” (OITICICA, 1967/1994. p.99). O espaço é construído de modo a obrigar o espectador a penetrá-lo, a entrar em seu campo de ação e se transformar em um mundo supra-sensorial para que alguma imagem possa se mostrar. Um verdadeiro “Microcosmo poético” (SALOMÃO, 2015. p.57). Nessa obra, o corpo é convidado a se perder em um espaço labiríntico, em que se deve necessariamente pisar ora em areia ou em pedras de brita, rodear plantas de folhas verdes, encontrar pássaros, rodear barracões coloridos de arquitetura precária, erguidos com materiais tão diversos quanto placas de madeira e tecidos, e se houver vontade, entrar no penetrável maior para encontrar uma televisão sempre ligada, devorando o espectador, imaginava Oiticica, por ultrapassar suas possibilidades de criação sensorial – o televisor imagem-pronta.

Tudo quase improvisado. Escondidos pelo espaço, alguns poemas-objetos, de outros artistas, compõe a cena. O espaço convida o espectador a circulá-lo para que possa ver: a imagem não se dá pronta ao espectador – HO propõe uma série de experiências tátil-sensoriais, tal que a apreensão estética da experiência deve se fazer no espectador, atribuído em suas próprias vontades criativas. De certo modo, lembremos que corpo também é fonte de sensações plásticas. A imagem em Oiticica se relaciona ao que propõe Agamben, quando esse afirma que ela não existe em si, mas que é gerada a cada instante de acordo com o movimento ou a presença de quem olha. Em sua famosa fórmula, Duchamp (apud RIVERA, 2005) já dizia que quem faz o quadro são os olhadores, indicando o hiato que existe entre a intenção de expressão do artista e aquilo que se mantém na obra como inexpresso, ainda que intencionado, e aquilo que a obra enuncia sem intencionalidade do criador. A obra de arte é mais que autônoma, é viva, como um Bicho de Lygia Clark.

Assim é que obra está inteiramente aberta ao tempo. Essa era afinal uma das preocupações dos neoconcretos, sintetizada na proposição de Gullar sobre o não-objeto que o concebia como “*uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma*

*imobilidade aberta*” (1959, p.99). O ato criador aqui em nada se assemelha a ideação de fazer surgir do nada uma nova forma, nos moldes da criação divina, mas dá sinais de um esburacamento do sentido enraizado na experiência individual para permitir algo como o movimento na cadeia significativa, a produção de novas significações que mantenham o centro vazio, disponível para o surgimento do novo. A forma não está congelada, como algo que se pretenda eterno: ela está antes para uma transformação mútua de sujeito e objeto, no sentido de ser uma forma em transe, aberta pela participação já antecipada pela estrutura da obra, como bem esclarece a passagem de Gullar.

Desse modo, é coerente afirmar que a obra ganha novas significações na medida em que o participante a penetra: há poemas para se encontrar sob as plantas, pegadas de outros pés deixam marcas na areia que se refazem a cada instante na obra ocupada, cheiros escondidos, etc. Não se vê somente de um ponto de vista, em contemplação, mas há um convite à ação radical, girar em volta, completando sua órbita: uma construção de percepção pluridimensional da obra, em que:

a IMAGEM não é o supremo condutor ou o fim unificante da obra:  
[...] é parte-play do jogo fragmentado q origina das posições experimentais  
levadas a limite: [...] espécie de salada multimídia sem muito ‘sentido’ ou  
‘ponto de vista’

(OITICICA, 1994. p.12)

Tania Rivera diria que nos projetos de HO já “não pode mais haver de um lado criação e, de outro, fruição da obra” (RIVERA, 2012. p.14): a obra é a própria criação da obra, “o poema começa quando a leitura acaba” (GULLAR, 1957/2007. p.77). Por esse atravessamento temporal, que submete a imagem da obra a certa duração, pode-se dizer que os penetráveis são um quase-cinema em que a montagem do filme supra-sensorial se dá pela circulação o mais espontânea do corpo do indivíduo pelo espaço da obra. Tampouco há tela, posto que a imagem nasce do mundo já incorporada pelo participante, verdadeiro centro-motor da obra (OITICICA, 1994).

Esse seria um primeiro ponto que bastaria para nos atermos na proposição do artista. Mas ainda há outro aspecto da obra que ainda convoca à reflexão. Quando Oiticica inventa *Tropicália* (1968), esse é o nome da obra a que o texto se refere, há latente uma vontade em inventar uma nova linguagem artística, francamente brasileira, que não mais estivesse submetida às correntes artísticas europeias e norte-americanas, às quais boa parte dos artistas da época estavam filiados. Nesse sentido, *Tropicália* é um

ato de nomeação que instaura algo de novo na cultura, “uma sintética pílula concepcional” nas palavras de seu amigo e poeta Waly Salomão (2015, p.58), que não pode ser compreendida como tentativa romântica de busca pela natureza perdida. Ou melhor, há na obra a intenção de busca por um passado imemorial, mas não se trata de procurá-lo em lugar outro que não na construção do mito: o artista cria com a obra o mito da miscigenação: o mito da Tropicália. Esse é o novo nome do antropofagismo de Oswald de Andrade, através do qual Oiticica quis “acentuar esta nova linguagem com elementos brasileiros e uma extremamente ambiciosa tentativa de criar uma linguagem que fosse nossa” (OITICICA, 1994).

Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia na nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de um significado próprio.

(OITICICA, 1968/1994. p.108)

Tropicália interessa por sua função de nomeação, por ser ato inaugural de uma nova linguagem com tamanha força que orienta o movimento e organiza o carnaval (como escreveu Caetano Veloso, em sua canção-manifesto *Tropicália*). Daqui se pode traçar algumas articulações com a psicanálise, no que se diz que o nome é aquilo que faz furo no real, a bem dizer, que “a nominação é a única coisa da qual estamos certos de que faz furo” (LACAN, apud REGNAULT, 2001). Conseqüentemente, tendo em vista essa primeira proposição, teríamos de estabelecer a relação que a arte tem com esse furo, levando em consideração que Lacan já a apontava quando defendia que a “arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio” (LACAN, 1969-1970. p.158).

A partir dessas considerações, segue um trabalho ensaístico, um quase-diário de explorações, que pretende mapear algumas contribuições do campo das artes e da teoria psicanalítica que permitam um pensamento em torno do vazio. Arrisca-se então a dissolução de um enigma, essa ideia de verdade velada que aponta a direção de sua revelação. Deve-se antes levar em consideração o que orienta Agamben (2012), que o misterioso no enigma não é mais que fruto da ambigüidade da linguagem – e talvez seja por isso mesmo que o enigma é uma construção que mantém certa relação com vazio de que se falava: ele denuncia a presença de algo do qual não se pode falar.

Esse vazio em relação ao qual a arte deve manter certa postura iconoclasta de não produzir imagem que o tape, mas fazê-lo pulsar, no sentido que Tania Rivera (2013) afirma que a arte contemporânea faz o real pulsar sob o imaginário. E do mais, não seria esse também o desafio de a um processo analítico, essa postura que opera por manter o centro vazio? É próprio da criação artística inscrever novas formas que escapem a significantização, no neologismo que Lacan inventa para falar do *objeto a* (LACAN, apud SOUSA, 2009). Haveria aqui algo de semelhante com o conceito de não-objeto, criado por Ferreira Gullar (1959/2007)? Uma última pergunta, antes de dar prosseguimento ao trabalho (e que o orienta): qual é a natureza daquilo que insiste enquanto inexpresso por detrás de cada ato criativo, por detrás de toda enunciação?

### **Essas construções (precárias) em torno do vazio**

todos nós sentimos o que é a poesia. Ela nos funda, mas não sabemos falar dela.

(BATAILLE, 2014, p. 47)

Gostaria de introduzir aqui algumas noções bastante preliminares que servirão como orientação a um pensamento em torno do vazio, articulando assim alguns conceitos da teoria psicanalítica que sustentam as interrogações deste trabalho. O ponto primeiro em torno do qual se organiza este texto só poderia ser *das Ding*. É a partir desta Coisa, retomada por Lacan do *Projeto para uma psicologia científica* de Freud, em seu ensino no seminário *A ética na psicanálise* (LACAN, 1959-1960), que proponho pensar uma escrita possível do inexprimível.

No Seminário, Lacan procura situar a diferença entre *das Ding* e *die Sache*, estabelecendo a relação desse segundo termo àquelas coisas que, no mundo dos homens, “são coisas de um universo estruturado em palavras” (LACAN, 1959-1960. p.59). Coisas que, enquanto representações-coisa (*Sachevorstellungen*), fazem par com as representações-palavra (*Wortvorstellungen*), indicando a relação entre as palavras e as coisas, uma vez que estas últimas estejam situadas na ordem simbólica. É nesse nível que está o mundo enquanto palco, o mundo enquanto espaço possível de representação e campo do discurso: as coisas de que se fala, as coisas a partir das quais podemos traçar relações de diferença entre umas e outras de acordo com os critérios mais distintos.

Algo muito diferente é *das Ding*, que por não ter participação com a palavra, só pode se apresentar essencialmente como o fora-do-significado: *das Ding* é aquilo “que do real padece do significante” (LACAN, 1959-1960. p.152). É a Coisa que não se insere na ordenação simbólica, mas nem por isso deixa ter com essa alguma relação: está como que excluída. Nesse âmbito, está-se mais próximo do mundo da pré-história perdida da humanidade, o cosmo do qual não se tem memória, senão notícias que nos dão as ruínas:

Uma vez que o palco prevaleceu, o que acontece é que o mundo é inteiramente montado nele e que, com Descartes, podemos dizer que “No palco do mundo, eu me aventuro”, como faz ele, *larvatus*, “mascarado”.

A partir daí, pode-se levantar a questão de saber o que o mundo, o que chamamos de mundo no começo, com toda a inocência, deve ao que lhe é devolvido por esse palco.

(LACAN, 1962-1963. p.43)

Dentre as contribuições da psicanálise ao pensamento, talvez esse conceito retomado por Lacan seja um dos mais subversivos, e está no centro da constituição do campo da realidade e do mundo subjetivo. Essa Coisa está no centro de toda experiência humana possível, mas está como excluída:

*das Ding* no centro, e em volta o mundo subjetivo do inconsciente organizado em relações significantes, para vocês verem a dificuldade de sua representação topológica. Pois esse *das Ding* no centro está justamente no centro, no sentido de estar excluído. Quer dizer que, na realidade, ele deve ser estabelecido como exterior, esse *das Ding*, esse Outro pré-histórico impossível de esquecer, [...] alheia a mim, embora esteja no âmago desse eu

(LACAN, 1959-1960. p.89)

Essa Coisa está excluída por princípio, quer dizer, ela é da pré-história do humano, de tempos em que o mundo era mundo, antes do mundo ser remontado na cena do palco pela relação que as coisas mantêm com as palavras. Mas não é isso em absoluto: primeiro porque esse mundo-cosmos nunca existiu, a pré-história é rigorosamente excluída da história, no sentido de que não há continuidade entre as duas. A pré-história que se propõe com *das Ding* é da ordem desse passado “impossível de esquecer” (radicalmente não se trata portanto de passado), do imemorial por excelência, já que a história é sempre uma história contada e mantêm, portanto, relação com a

palavra. *Das Ding*, já se dizia antes, não tem intimidade com a palavra. É excluída desde o início, nos ensina Lacan, mas isso só se saberá depois. É uma nova experiência de tempo que se instaura: não se trata de um mundo natural perdido pelo advento da linguagem, o ser humano é originalmente um ser desnaturado.

Não bastaria, no entanto, dizer que ela está excluída, mas que justamente por esse fato é que o sujeito estabelece com o lugar vazio que representa a Coisa uma relação mui peculiar: ela é para o sujeito como uma exterioridade íntima, a Coisa é *extima* (LACAN, 1959-1960). Andrès contribui para situarmos essa relação entre sujeito e Coisa quando a propõe como “eixo em torno do qual se constitui o advento de um sujeito como corpo e como ser falante, advento necessariamente elaborado num intervalo, com relação a um limite que é impossível à teoria deixar de estabelecer” (in KAUFMANN, 1996. p.84). Lacan, dizendo de outro modo, entende que:

O *Ding* como *Fremde*, estranho e podendo mesmo ser hostil num dado momento, em todo caso como primeiro exterior, é em torno do que se orienta todo o encaminhamento do sujeito. É sem dúvida alguma encaminhamento de controle, de referência, em relação a quê? – ao mundo de seus desejos.

(LACAN, 1959-1960. p.67)

Um ponto excluído que tem a função de referenciar o desejo. Como desdobramento dessa proposição, temos essa ideia de Coisa que é de sua natureza ser perdida, primeiro exterior, mas que ainda assim se deve a reencontrar, mesmo que nunca a tenhamos possuído. “Alguma coisa aí está esperando” (LACAN, 1959-1960. p.68). É portanto de sua natureza de Coisa ser tanto perdida quanto objeto reencontrado, mas só depois, ensina Lacan, e acrescenta: “a única maneira de saber que foi perdido é por meio desses reencontros, desses reachados” (LACAN, 1959-1960. p.145). Deparamo-nos mais uma vez com essa dimensão do tempo do ato.

*Da Ding* deve, com efeito, ser identificado com o *Wiederzufinden*, a tendência a reencontrar, que, para Freud, funda a orientação do sujeito humano em direção ao objeto. Esse objeto, observamos bem, não nos é nem mesmo dito.

(LACAN, 1959-1960. p.74)

*Das Ding* está para referenciar o mundo subjetivo das *Vorstellungen*, sem no entanto se inserir no registro delas. A Coisa de que a psicanálise nos informa é mais da ordem do real traumático que desafia a representação, uma vez que escapa do plano das

representações por não estar inserido na história – como já vimos, é o imemorial. Lacan vai dizer que a Coisa estaria justamente no lugar vazio central em torno do qual giram as representações, *Vorstellungen* (Lacan, 1959-1960. p.74). É o vazio o que melhor a representa, mas como conceber um vazio dessa natureza, um vazio que só pode se relacionar com a linguagem na designação de inominável? Há mais de um modo de se aproximar de tal impasse. Freud, em *O Inconsciente*, já se depara com esse impasse epistemológico quando se indagava em como falar de sua descoberta: “como chegar ao conhecimento do inconsciente? Evidentemente, só o conhecemos como consciente depois que sofreu uma transposição ou tradução em consciente.” (FREUD, 1915. p. 191).

Freud já percebera que há algo da ordem do interdito na linguagem: o nome, o que nomeia, não pode ser representado. Não encontro meios possíveis de continuar a discussão por essa linha que, de toda forma, se impõe. Mas tampouco seria possível deixar de esboçar algumas associações que o percurso da escrita deste trabalho proporcionou. Ainda no seminário *A ética da psicanálise*, Lacan nos coloca diante desse mesmo problema do interdito relacionado à Coisa, e o faz partindo da análise das leis formuladas no Decálogo. A questão se coloca a partir do mandamento que diz *Não cobiçarás a mulher do próximo*, e determina tão logo que nessa coisa interditada pelo mandamento, a mulher do próximo, deve haver algo que se relacione a *das Ding*, na medida em que “eu não conhecia a Coisa senão pela Lei. [...] sem a Lei a Coisa estava morta” (LACAN, 1959-1960. p.103).

Wittgenstein também diria, a respeito do interdito, em resposta a um amigo sobre a leitura que fez de um poema, que “se não tentarmos pronunciar o que é impronunciável, então nada se perde. Mas o impronunciável estará – impronunciadamente – contido no que foi pronunciado!” (WITTGENSTEIN, apud JACOBY, 2007. p.186)

Nesse sentido, não só *das Ding* estaria em relação íntima com a Lei, como também estaria o desejo (que seria também desejo de transgressão). Lacan chama atenção ao interessante detalhe de que pecado, *hamartia*, em grego significa falta. Teríamos portanto, orienta Lacan (1959-1960), de explorar as criações humanas que permitam, em ato subversivo, transgredir a Lei, no sentido de colocar o ser humano numa relação com seu desejo que possibilitasse ultrapassar o interdito e introduzir ali uma erótica. Se seguirmos a orientação de Bataille e tomarmos o erotismo como a busca pela “dissolução das formas constituídas” (2014, p.42), vemo-nos sem dúvida diante de um novo campo: o campo do sublime, das criações do espírito e, portanto, da arte.

Parece que Regnault, um psicanalista influenciado pelo ensinamento de Lacan, estaria de acordo com essas ideias ao sugerir que para que possamos conceber *das Ding*, podemos nos orientar por ao menos duas linguagens distintas, quando se trata de psicanálise: a topologia e a arte<sup>1</sup>. Segundo essa leitura, a Coisa pode ser representada pelo vazio, no sentido de ser aquilo da ordem do real que se pode discutir a partir das proposições da lógica: “Do ponto de vista da cadeia significante, será o significante faltante que porá a cadeia em movimento, o zero da série de números. Do ponto de vista da topologia, será o furo etc” (REGNAULT, 2001. p.18).

Não obstante, *das Ding* poderia ser concebida como aquilo “que faz furo no real, a saber, o nome, por excelência, o Nome-do-Pai” (REGNAULT, 2001. p.18). Por essa via, estaríamos mais próximos do campo da arte, conquanto não é tanto o vazio o que a representa, mas que é representada precisamente por Outra coisa. A função da arte é de produzir esse furo, como nos apresenta Lacan no exemplo do oleiro que cria um vaso: “é justamente o vazio que ele cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo. O vazio e o pleno são introduzidos pelo vaso no mundo que por si mesmo não conhece semelhante” (LACAN, 1959-1960. p.147).

[...] a transformação de um objeto em uma coisa, a elevação, repentina, da caixa de fósforos a uma dignidade que ela não tinha de modo algum anteriormente. Mas, é claro, é uma coisa que nem por isso é, de modo algum, a Coisa.

A Coisa, se no fundo ela não está velada, não estaríamos nesse modo de relação com ela que nos obriga – como todo psiquismo é obrigado – a cingi-la, ou até mesmo a contorna-la, para concebê-la.

(LACAN, 1959-1960. p.144)

É evidente que a noção de *das Ding* – justamente pelo caráter central com que se coloca na teoria psicanalítica, a saber, de sua proposição enquanto conceito acarretar uma temporariedade própria (a do ato) e implicar na elaboração de uma ética própria da psicanálise – comporta uma complexidade tal que não se faz possível aprofundá-la em um trabalho desta natureza. *Das Ding* seria, em última análise, um “ponto de enigma do texto” freudiano (LACAN, 1959-1960. p.74), graças ao qual Lacan sente-se convocado a evocar a verdade (que supõe) na invenção freudiana. É que talvez seja sempre de

---

<sup>1</sup>Talvez fosse ainda mais preciso se utilizássemos o termo poética, no lugar de arte, tendo o cuidado de submetê-lo a leitura que Valéry faz da poética no sentido de *poïen*, do grego, fazer. Essa análise, aprofundada posteriormente neste trabalho, nos serve melhor por estar atenta ao ato criador, e por isso mais interessada na “ação que faz do que a coisa feita” (1999, p.181).

pontos de enigma que se possa estabelecer qualquer direcionamento que almeje a revelação de uma verdade. E essa Coisa não deixa de nos dar testemunho dessa relação entre enigma e verdade. Na medida em que não se inscreve no campo do discurso, essa Coisa está como *extimo* ao sujeito, um “interior excluído” (LACAN, 1959-1960.p.125), que de toda forma é determinante na constituição subjetiva: ela está lá apenas para referenciar.

O melhor seria agora contornarmos a Coisa em questão para depois voltarmos a encontrá-la.

### **Intervalo – Gullar e o não-objeto**

E todos buscavam

num sorriso num gesto  
 nas conversas da esquina  
 no coito em pé na calçada escura do Quartel  
 no adultério  
 no roubo  
 a decifração do enigma

- Que faço entre coisas?
- De que me defendo?

(GULLAR, 2013. p.35)

Ferreira Gullar (2007) conta que, em 1958, foi convidado por Lygia Clark a escrever a apresentação das obras que seriam expostas pela própria artista em uma exposição individual na Galeria de Arte das Folhas em São Paulo. Em resposta à convocatória, Gullar teria solicitado que LC lhe mostrasse tudo o que havia produzido, referindo-se mesmo às obras que não seriam expostas, para que pudesse assim melhor compreender o trabalho atual da artista. Desse modo, o convidado teria acompanhado o resultado do processo criativo de LC desde as obras de 1951, e teria podido portanto perceber algo que lhe chamou atenção, ao comparar os quadros que seriam expostos àqueles primeiros que os antecediam: dentre as pinturas da primeira etapa, concluiu que:

alguns quadros tinham moldura larga e nos mesmo nível da tela, sendo que, em dois deles, a composição geométrica extravasava da tela para a moldura, incluindo-a, por assim dizer, no espaço virtual da obra. Na etapa seguinte, a moldura era suprimida, como se tivesse sido assimilada; a consequência natural era que, agora sem moldura, o espaço virtual – o que se chama a tela – se estendeu até o espaço real. [...] era como se a pintura evaporara-se, restando apenas o suporte – a tela.

(GULLAR, 2007. p.26)

Foi a partir do contato de Gullar com primeiros trabalhos de LC, em especial as *Superfícies Moduladas*, mas também com as esculturas de Amilcar de Castro, que ele pode formular esse conceito que viria a ser peça fundamental a uma teoria de arte contemporânea brasileira, e sendo também de grande importância às produções criativas de outros artistas dos anos 1960 e 1970 – como Hélio Oiticica, Lygia Pape, e também Lygia Clark –, o conceito de não-objeto. Se a primeira aparição desse termo é identificável no texto *A Teoria do não-objeto* (1959), podemos no entanto reconhecer o precipitar do conceito em alguns textos anteriores do autor, como em *Poesia Concreta: experiência intuitiva* (1957) e no texto em que escreve sobre a recém mencionada exposição de LC, intitulado *Lygia Clark: uma experiência radical* (1958).

Nesse último texto, chama mais atenção a similaridade da linha de pensamento que o autor percorre, em relação ao texto em que lança formalmente o não-objeto, no que refere à apresentação do percurso de artistas plásticos, em especial Mondrian e Malevitch, que culminaria à morte da pintura (GULLAR, 1959/2007) e indicaria o aparecimento de uma nova concepção de criação artística: não mais pautada na representação, mas na experiência de fazer ver surgir, pela primeira vez, uma nova forma, rigorosamente aberta às significações do espectador, que finalmente a realizaria com sua participação. Gullar teoriza assim o não-objeto em subversão aos limites convencionais da arte. Essa discussão, acerca do processo de transposição da pintura, é especialmente articulada na primeira parte do texto *A Teoria do não-objeto* (1959), que é dividido em três tomos: *Morte da Pintura*, *Obra e Objeto* e *Formulação Primeira*. Na sequência, algumas considerações de Gullar a respeito do trabalho de LC, naquele texto de 1958, para então, partindo do primeiro ponto, a *Morte da Pintura*, articulá-la com mais embasamento à teorização do não-objeto, dialogando também com o que outros autores nos permitiram interrogar a cultura e o sujeito a partir da psicanálise e da arte.

Nesse comentário de Gullar sobre as criações de LC, fica evidente o problema do rompimento com o suporte da obra, tanto na pintura quanto na escultura, experimentado

por artistas do grupo neoconcreto carioca, repercutindo em mudanças radicais na experiência artística, de modo que, ao neoconcretismo, não faz mais sentido a distinção entre pintura, escultura e poesia (GULLAR, 2007). Com o desmonte do suporte, na concepção do autor, a obra surge não mais em um espaço privilegiado, destacado do mundo, a tela, por exemplo, como espaço metafórico onde a pintura surgiria fechado no espaço do quadro. Ela passaria a existir em comunhão com o espaço real, como um acontecimento dele, sendo por ele interpenetrado e o ressignificando incessantemente. Essa transformação diria não apenas de uma mudança na técnica, mas daria notícias de uma outra concepção de criação artística. Escreve:

Quando rompo a moldura, destruo esse espaço estanque, restabelecendo a continuidade entre o espaço geral do mundo e meu fragmento de superfície. O espaço pictórico se evapora, a superfície do que era “quadro” cai ao nível das coisas comuns e tanto faz agora esta superfície como, daquela porta ou daquela parede. Na verdade, liberto o espaço preso no quadro, liberto minha visão [...] É a redescoberta do espaço.

GULLAR, 2007. p.83

Não mais em relação a determinado objeto com que mantém relação de representação, o não-objeto se apresenta como um acontecimento no espaço, um incessante renascer da nova forma em um espaço renovado pelo aparecimento da obra.

O interessante em Gullar é que, em meio a sua busca por aquilo que chama, graças aos rastros de Malevitch, de experiência primeira, não se propõe a alcançá-la através da apresentação do “objeto real”, como chama. Quer dizer, não se trata em mostrar o real. Mas também sente o esgotamento da representação, dos quase-objetos, e do fracasso de poder trazer algo dessa experiência primeira por meio destes. Busca, na contramão, através da antiarte, a criação de um objeto especial que não se coloque em relação de representação a um objeto real (seria sábio chamá-lo objeto referente, ao invés de objeto real) que tampouco esteja submetido à designação verbal ou tenha usos cotidianos já estabelecidos previamente – procura um não-objeto misterioso, que carrega consigo um convite à subversão do espaço e do sujeito que venha a incorporá-lo. As criações de Oiticica, desde os Bólides e em especial depois dos Parangolés, são radicais nesse sentido, posto que indicam que a obra só é com a participação. Sem a participação de um corpo, da dança, os parangolés não são mais que um pedaço de tecido colorido.

A obra nasce de apenas um toque na matéria. Quero que a matéria de que e feita a minha obra permaneça tal como e; o que a transforma em expressão e nada mais que um sopro: só pro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não ha obra. Basta um toque, nada mais.

OITICICA, 1994. p.22

A obra de arte é concebida como uma espécie de aparecimento primeiro da forma, um puro acontecimento do espaço. Mesmo a palavra “transformação” é rechaçada por Oiticica, por acreditar que não se trata de transformar algo em alguma coisa, e pondera, mas esse “‘algo’ não existe antes, e sim nasce simultaneamente no movimento criativo, com a obra”. (OITICICA, 1994. p.22). É nesse sentido que Oiticica, também graças às contribuições de Gullar, nos possibilita repensar o estatuto do objeto da arte, mesmo porque talvez seja que toda obra de arte tenda a ser um não-objeto, como imaginava Gullar (2007. p.94). Tomando mais um passo, podemos junto com a psicanálise discutir o que há de “real” no objeto que se busca representar, e o que teria o não-objeto a nos ensinar sobre a psicanálise.

### **Retorno – trauma, ato criador e utopia**

Não posso  
 Não é possível  
 Digam-lhe que é totalmente impossível  
 Agora não pode ser  
 É impossível  
 Não posso.

(MORAES, 1984. p.131)

O crítico e teórico de arte Hal Foster propõe a leitura da arte contemporânea a partir de um retorno do real. Mas que se leve em consideração que o real que marcaria a arte contemporânea não se assemelha à noção de realidade, mas talvez ao traumático que está em jogo desde sua constituição, que está em cena desde o nascimento do sujeito na Cultura. Nesse sentido, retomando Foster, Tania Rivera concebe que a arte contemporânea é marcada por um retorno do sujeito, com a ressalva de se tratar de um sujeito que se faça valer de fora, de além da representação. Em suas palavras,

a arte contemporânea é marcada por um verdadeiro retorno do sujeito, de forma articulada ao que Hal Foster, em seu famoso texto, propõe como um ‘retorno do real’. Após a crítica à mímeses realizada pelas vanguardas modernistas, que desmantelou a bem-aventurada e calculada relação entre o sujeito da pintura e a ‘realidade’ representada, o sujeito, assim como o real, se faz valer de fora do espaço da representação [...] não se trata mais da realidade como janela para o mundo, dada por e para um olhar fixo.

(RIVERA, 2013. p.20-21)

Seria oportuno agora retomar as ideias lacanianas de Coisa e objeto, articulando o ato criador com aquilo que *das Ding* comporta de traumático, para então podermos especular sobre a arte em relação a tais conceitos. Tanto Gullar (2007), quanto Tania Rivera (2013) e Wajcman (2012), situam a pintura renascentista como ponto de diferenciação da pintura produzida pelas vanguardas modernas, com sua crítica à figuratividade. Wajcman vai mais longe ainda com sua tese de que, no centro dessa crítica à ideia de representação, estaria o objeto (extimo, por excelência) que singulariza o século XX na história, a *shoah*. No centro, mas excluído da história, está isso que a palavra *shoah*<sup>2</sup> vem a nomear. Esse ato de nomeação, Wajcman o defende bem, inscreve-se a partir da obra de arte de Claude Lanzmann, o filme Shoah, que instaura no pensamento do século XX essa ferida (aberta) que empurra o pensamento a um novo paradigma estético, que só pode ser buscado através da negativa: o irrepresentável, o imemorial, aquilo que não cessa de não se escrever (Lacan, 1959-1960). *Shoah* como um dos nomes do inominável. E não seria legítimo pensar também em Tropicália como outro nome do inominável?

De todo modo, essas considerações devem chamar atenção quando comparamos as produções artísticas que ganham forma a partir da modernidade recente, depois da invenção da *shoah*, assim como as formas de arte mais atual, em relação a concepção de pintura renascentista a partir do tratado *De Pictura*, de Alberti – que teria introduzido a noção de perspectiva geométrica na pintura. Nessa leitura, há algo que também indica certa relação que podemos estabelecer entre a preocupação vigente no tratado renascentista e das proposições de Gullar sobre o não-objeto. Isso porque Wajcman situa a pintura renascentista sob a metáfora de uma janela. Segundo lhe parece:

---

<sup>2</sup> Palavra hebraica não religiosa que designa a catástrofe, aniquilamento, devastação.

Alberti fala do quadro como uma janela aberta sobre o que ele chama a *história* (geralmente negligenciamos esse traço ou então o salientamos sem esclarecê-lo, unicamente para enfatizar um suposto contrassenso que faríamos ao falarmos mais naturalmente do quadro como uma janela aberta “sobre o mundo”). A *história* é um conceito maior da pintura de Alberti.

(WAJCMAN, 2012. p.67-68)

Alberti julgaria ainda, e Wajcman o sublinha, que o objeto mesmo da pintura seria “o que pode ser objeto de uma narração ou de uma descrição” (ALBERTI, apud WAJCMAN, 2012. p.68). É diante dessa janela que é dado a ver ao sujeito o mundo, mas apenas enquanto submetido à dimensão do tempo de um episódio. Um mundo representado nessa dupla dimensão: submetido à perspectiva geométrica enquanto espacialidade e à cristalização do tempo em episódio, como acontecimento destacado da história do qual se pode produzir uma narrativa.

Ora, o problema de tal proposição de pintura é que ela instaura uma noção de história cronológica que implica na impossibilidade de abordar aquilo que não se insere na dimensão do narrável e do descritível, e que no entanto nos é familiar. A *shoah* nos transmite que há algo da realidade que não é passível de historicizar. Em verdade, uma concepção de pintura assim concebida parece antes pretender tapar a incidência do real que Foster julga retornar na arte contemporânea. Essa posição crítica em relação à arte que se iniciou com vanguardas europeias implicou necessariamente em modificações das ideias de Imagem e representação, produzindo da mesma forma um deslocamento do sujeito para além de uma posição contemplativa frente ao sentido.

A inscrição na história da humanidade de um invivível tal qual a *shoah*, teria abalado a noção de realidade como algo que se dá sem deixar restos. Para Wajcman, as proposições críticas das vanguardas do século XX seriam correlatas ao “fato de alguma coisa irrepresentável ter acontecido”, lançando a pergunta “Como então fazer um quadro do que é sem imagem, do que não pode ser contado nem descrito?” (WAJCMAN, 2012. p.69). A questão da arte contemporânea parece ser atravessada por essa interrogação ética a respeito da *shoah*, esse evento traumático por excelência, no sentido de ser uma ferida na representação. Anteriormente, dizia-se que *das Ding* é o imemorial, e não um passado primordial: que seria aquilo que está em sua radicalidade excluído da vivência do humano, é da pré-história do sujeito no sentido de não ser historicizável. Um furo é isso que “quanto mais se fala dele, mais se o tapa” (REGNAULT, 2001. p.18)

Associado a essa concepção de realidade como trauma, podemos examinar o que pode a criação artística frente ao inapreensível da realidade. Adorno já se perguntava se seria possível realizar arte após Auschwitz, e de toda forma parece que ela é necessária. Qual seria então a arte possível (e necessária) depois de *shoah*? Wajcman elogia o filme de Lanzmann por segue rigorosamente o imperativo de “olhar de frente”, na medida em que a obra se propõe a “mostrar e dizer o que não pode ser visto nem dito – visar o impossível enquanto impossível” (WAJCMAN, 2012. p.62). Qual seria o curativo para a ferida aberta que nos inscreve o fato de *das Ding*?

Talvez alguma resposta se encontre primeiro não no campo da arte, mas na ideia de utopia desenvolvida pelo pensamento judaico, que, interdito da possibilidade de fazer imagens, esteve sempre preocupado em resistir à relação fetichista que se pode estabelecer com as imagens para preservar o inominável do nome de Deus. Jacoby, citando o filósofo judaico do século XI, Maimonides, nos ensina que a “glorificação de Deus não consiste em pronunciar o que não pode ser pronunciado, mas em refletir sobre aquilo que o homem deve refletir”. (MAIMONIDES apud JACOBY, 2007. p.186).

Seria esse talvez o sentido da arte, servir como espécie curativo do vazio (PASSERON, 2001a) sem, no entanto, o querer tamponar de vez, completa: o vazio jamais cicatriza. É necessário manter o centro vazio, como fazem os utopistas iconoclastas, aberto, como um lugar para o sujeito. Não se trata de modo algum em fazer imagem da Coisa, que seria impossível, mas antes fazê-la pulsar sob as formas que se dão a ver para poder instaurar um enigma, como dizia Maimonides, fazer refletir.

Oitica também se preocupava com essa dimensão ética que toca a arte, e sua vontade em explorá-la fica evidente ao propor a ideia de participação como contraproposta à posição contemplativa. Os parangolés e outros penetráveis, como Tropicália, por exemplo, não tem o menor interesse em criar uma imagem estática que fixe o sujeito em uma posição, como faz a perspectiva: querem propor um modo de estar no mundo, uma espécie de ética da tropicália – MARGINetical (OITICICA apud RIVERA, 2012. p. 32). Em suas palavras:

Há como que uma violação do seu estar como "indivíduo" no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo "coletivo", para o de "participar" como centro motor, núcleo, mas não só "motor" como principalmente "simbólico", dentro da estrutura-obra. E esta obra a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participante-obra).

OITICICA, 1994. p.71

Vê-se que é uma nova noção de forma que se afirma. Se concordarmos com o que pensa Wajcman, quando afirma que a “história supõe a instauração de um enquadre [...] do mundo” (WAJCMAN, 2012. p.68), seria possível propor que a Coisa se coloca em cena não como fora-de-enquadre, como seria fácil supor: talvez ela a sintamos como enquadrada, mas em anamorfose, a saber, como “espécie de construção feita de tal maneira que, por transposição ótica, uma certa forma, que não é perceptível à primeira vista, se reúne em uma imagem legível. O Prazer consiste em vê-la surgir de uma forma indecifrável” (LACAN, 1959-1960. p.164). Como ocorre com o crânio, no quadro *Os embaixadores*, há algo de estranho na cena que convoca algum reposicionamento do olhar para que a imagem possa ser transfigurada, e revelar uma nova forma. Podemos encontrar essa mesma ideia no conceito de não-objeto de Gullar, quando entende que a criação deve procurar “encontrar aquele ‘deserto’, de que nos falava Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significado que não seja a de seu próprio aparecimento” (GULLAR, 1959. p.93).

Lacan entende também que é o ato que instaura o vazio. Não seria, pois, o caso de entender a arte como criação *ex nihil*, já que, como se afirma no exemplo do vaso, o oleiro cria no vaso o vazio em um “mundo que por si mesmo não conhece semelhante” (LACAN, 1959-1960. p.147). Sousa nos orienta que a realização do processo artístico envolve possibilitar a “transcrição de uma forma para outra” (2013. p.88), e seria portanto próprio do ato criador a produção de novas formas: “há como que uma busca pelo desconhecido: Acham-se ‘coisas’ que vemos todos os dias mas que jamais pensávamos procurar. E a procura de si mesma na coisa - uma espécie de comunhão com o ambiente” (OITICICA, 1994. p.80).

Segundo Passeron, a criação deve ser compreendida, em diferenciação da ideia de expressão, no sentido dessa última buscar ser exata naquilo que intenta produzir. Na criação, ao contrário, a obra é visada na condição de “obra-a-fazer” (2001b, p.58), como de acordo com Valéry quando esse afirma que é próprio das obras de espírito comportar “algo capaz de criar um desejo e de satisfazê-lo. A obra oferece-nos em cada uma de suas partes o alimento e o excitante ao mesmo tempo” (1999, p.189). Essa primazia do fazer sobre o resultado produzido pela expressão fica ainda mais evidente quando o autor afirma que:

a obra do espírito só existe como ato. Fora desse ato, o que permanece é apenas um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito, transportem a estátua que vocês admiram para o país de um povo suficientemente diferente do nosso: ela não passa de uma pedra insignificante

Parece ainda que ideia de sublime, abordada por Seligman a partir da *shoah* e em relação com a arte, encontra pontos articuláveis com a fórmula da sublimação trabalhada por Lacan (1959-1960), quando, em seminário, o autor sugere que um dos mecanismo da sublimação seria a revelação, *Erscheinung*, da Coisa, situada para além do objeto. Na leitura de Lacan, isso seria possível quando, por exemplo, objetos quaisquer, de valor de resto, como as caixas de fósforos vazias, que na obra de Jacques Pévert são descolados de sua função original quando dispostas sob uma dada forma (LACAN, 1959-1960. p.140). O que corrobora à proposição de que o valor de sublime na obra não é o produto resultante da intervenção humana, mas está no ato de subversão que produz certo esburacamento do significado associado ao objeto (*die Sache*) e dá mostras do traumatismo da realidade, convocando o sujeito, talvez, a testemunhá-lo. O que as vanguardas nos transmitem, especialmente depois de Duchamp, é que a criação artística não deve buscar o belo, no sentido de estar atrelada ao gosto: a arte tem, ao contrário, função crítica de fazer oscilar os sentidos. E talvez seja mesmo de se afirmar que o sentido último de toda arte é de ser essencialmente antiarte.

### **O que pode concluir?**

O que se pretendeu com esse trabalho foi a experiência de uma viagem, cujo objeto que convocou a escrita fosse desconhecido. Essa é a condição única da produção de um texto: a escrita só pode ser um escrever em torno, ou então, sendo otimista, um escrever direcionado (ao porvir). O imperativo único a qual se submeteu o texto foi pensar, levando em consideração que pensar é transpor (BLOCH, 2005). Se não fosse assim, a escrita não teria sentido. Seria imóvel, apenas tentativa de fazer reflexo de uma Imagem a sua própria semelhança. Imóvel e sem esperança. Assim como não contenta ao herói de *O Conto da Ilha Desconhecida* (SARAMAGO, 1998) a resposta que lhe dão de não mais haver ilhas desconhecidas – de que restariam hoje somente as ilhas já conhecidas – interessou nesse trabalho errar, para poder encontrar, em um descuido fortuito, algum vestígio de ilha desconhecida, que há ilhas que não estão nos mapas, e só se encontram nos tropeços. Acreditou-se que o mais importante seria o sentido, e o percurso singular para onde ele aponta: a aposta era de que com uma escrita intuitiva,

que não se preocupasse muito em aonde chegar, seria o único modo possível de se surpreender com os achados.

Em um primeiro momento, imaginei esse trabalho inspirado por dois livros de Tania Rivera, trazidos por ela em uma visita à nossa universidade para uma conferência sobre um deles, *O Avesso do Imaginário*. O outro leva o título *Helio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*. Em contato com essas leituras, senti-me como em que em um segundo tempo a pensar o sujeito na cultura, um mundo de construções em construção. Essa primeira vontade se desdobrou em pensar sobre o lugar do objeto na arte e na psicanálise, e com isso questionar qual lugar se reserva ao sujeito. A partir de então é que foi possível toda sorte de devaneios que esse trabalho comporta. Em meio às explorações, agora se pode dizer, encontrou-se apenas hipóteses provisórias, que de todo modo são evidências de que certo percurso pode se desenhar, e mais que isso, de um desejo que impulsiona a escrita.

Ao final, gostaria de reiterar um elogio às construções precárias: a essas que se encontram abertas ao tempo e à participação de um qualquer para que enfim possa vir a ser obra (não-objeto): “Criação é encontro” (RIVERA, 2012. p.71). Pois são elas que, graças a essa abertura antecipada pela estrutura, indicam-nos que a ideia de imagem perfeita não passa de ilusão. A noção de forma contida nas proposições neoconcretas vai de encontro a essa ideia. É nesse sentido que se retoma o ensinamento da vertente iconoclasta dos pensadores utópicos, que concebem a utopia não por um viés projetista, que vislumbre um futuro já imaginado, mas como crítica do presente, “em uma função de esburacamento de ideais” (SOUSA, 2009. p.35). Em *Oiticica*, na precisa leitura de Celso Favaretto, “não se trata de um espaço em que operam formas, mas de um sistema que desata a fantasia” (2000, p.107).

Daí é que podemos retomar a ideia de erotismo de Bataille (2014), quando pensa que do erotismo a perturbação das formas (aquilo que introduz o informe). Há ainda mais relações que se podem estabelecer entre essa proposição e a compreensão psicanalítica que articula a *Erscheinung* da Coisa para além do objeto, na fórmula da sublimação, e ainda isso que se diz do objeto a quando se o situa como objeto que serve para “desclassificar o sujeito, levá-lo a uma perturbação que lhe restitua uma chance de enunciação” (SOUSA, 2009. p.35).

Fora isso, nada mais se pode concluir. Mesmo porque ainda se está, agora, enquanto se escreve, muito próximo do processo de produção para avaliar o resultado a que se chegou. Algumas questões puderam ser exploradas, como se explora pela primeira vez territórios dos quais só se ouvira falar distante. Eis, inegável, um ponto

positivo, ensaiou-se aproximações. Pretendeu-se realizar um mapa, e talvez fosse para uso pessoal futuro (se servirá para outra coisa o autor ainda não pode saber), para que novos caminhos possam vir a ser trilhados. Imagino que, ao menos nesse momento, só posso ver esse escrito como uma semente que, depois de longo trabalho de preparação do terreno para o plantio, acaba de ser depositada em solo (supostamente) fértil. Os frutos não há como adivinhar se serão doces, pois ainda nem o cheiro do verde se pode antever: a semente está plantada.

### Referências bibliográficas

Agamben, Giorgio. PROFANAÇÕES. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_, Giorgio. IDEIA DA PROSA. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

Bataille, Georges. O EROTISMO. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

Bloch, Ernest. O PRINCÍPIO ESPERANÇA. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2005.

Favaretto, Celso. A INVENÇÃO DE HÉLIO OITICICA. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2000. p.107.

Freud, Sigmund. O INCONSCIENTE. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1915. p. 191 – 134.

Gullar, Ferreira (1957). POESIA CONCRETA: EXPERIÊNCIA INTUITIVA. In: Experiência neoconcreta: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_, Ferreira (1958). LYGIA CLARK: UMA EXPERIÊNCIA RADICAL. In: Experiência neoconcreta: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_, Ferreira (1959). TEORIA DO NÃO-OBJETO. In: Experiência neoconcreta: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_, Ferreira (2007). EXPERIÊNCIA NEOCONCRETA: MOMENTO-LIMITE DA ARTE. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_, Ferreira (2013). POEMA SUJO. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2013.

Andrès, M. COISA, verbete in DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DE PSICANÁLISE: O LEGADO DE FREUD E LACAN / editado por Pierre Kaufmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

Lacan, Jacques. SEMINÁRIO, LIVRO 7: A ÉTICA DA PSICANÁLISE, 1959-1960.

\_\_\_\_\_, Jacques. SEMINÁRIO, LIVRO 10: A ANGÚSTIA, 1962-1963.

Moraes, Vinicius de. MENSAGEM A POESIA. In: Antologia Poética. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1984. P. 131 – 134

Oiticica, Hélio. ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_, Hélio. BLOCO – EXPERIÊNCIAS IN COSMOCOCA – PROGRAMA IN PROGRESS. Encarte de exposição de 10 a 30 de maio de 1994, na Galeria de Arte de São Paulo.

Passeron, René. POR UMA POÏANÁLISE. In: A invenção da vida: arte e psicanálise / org. Edson Luiz André de Sousa, Élide Tessler e Abrão Slavutzky. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001a. p.9-13

\_\_\_\_\_, René. POÏÉTICA E PATOLOGIA. In: A invenção da vida: arte e psicanálise / org. Edson Luiz André de Sousa, Élide Tessler e Abrão Slavutzky. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001b. p.57-72

Regnault, François. A ARTE SEGUNDO LACAN. In: Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2001. p.13-34

Rivera, Tania. HÉLIO OITICICA E A ARQUITETURA DO SUJEITO. Niterói: Editora da UFF, 2012.

\_\_\_\_\_, Tania. O AVESSE DO IMAGINÁRIO: ARTE CONTEMPORÂNEA E PSICANÁLISE. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_, Tania. GESTO ANALÍTICO, ATO CRIADOR, DUCHAMP COM LACAN. In: Pulsional: Revista de Psicanálise, ano XVIII, n. 184 dez/ 2005.

Salomão, Waly. HELIO OITICICA: QUAL É O PARANGOLÉ? E OUTROS ESCRITOS. São Paulo: Companhia das Letras. 2015.

Saramago, José. O CONTO DA ILHA DESCONHECIDA. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Sousa, E. L. A. . QUANDO OS ATOS SE TORNAM FORMAS. Correio da APOA. Porto Alegre, nº 213, abril, ano XX, 2013, p. 85-94.

\_\_\_\_\_, E. L. A. . Utopia e objeto a. Polêmica, v. 8, p. 33-42, 2009.

Starobinski, Jean. É POSSÍVEL DEFINIR O ENSAIO? In: Remate de Males. Campinas, Jan./Dez., 2011, p. 13-24.

Valery, Paul. PRIMEIRA AULA DO CURSO DE POÉTICA. In: Valery, Paul. Variedades. São Paulo, Iluminuras, 1999, p.181.

Wajcman, Gérard. A ARTE, A PSICANÁLISE E O SÉCULO. In: Lacan, o escrito, a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p.53-80