

Mitolhogia: reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana

Eye mythology: reflections of the artistic experience of performance that echoes in lacanian psychoanalysis

Mitología del ojo: reflejos de la experiencia artística de la performance que hacen eco en el psicoanálisis de lacan

Mythologie de l'œil : réflexions de l'expérience artistique de la performance qui font des échos dans la psychanalyse lacannienne

VITÓRIA COSTA FERNANDES

ALTAIR JOSÉ DOS SANTOS

O presente artigo parte da relação entre Psicanálise e Arte para pensar a experiência artística da performance. Tomamos como problema norteador o modo como se dá a relação entre a arte performance e a pulsão escópica, de tal forma que pudemos refletir sobre as consequências entre esse enodamento e a constituição de sujeito. A referência teórica utilizada foi a psicanálise lacaniana. Assim, tivemos como objetivo geral investigar a relação entre a experiência artística da performance e a constituição de sujeito. Atravessamos os objetivos específicos de definir o que caracteriza arte, falando sobre o conceito de sublimação. Fizemos um diálogo com performances realizadas pelo artista Adriano B. de Moraes. Falamos do estádio do espelho na operação de constituição de sujeito e, por fim, relacionamos essas categorias.

Palavras-chave: Psicanálise. Performance. Arte. Pulsão. Sujeito.

I. Psicanálise e Arte: reflexos e reflexões sobre a sublimação

A partir do diálogo com um outro campo, o da produção cultural, é possível acessar e deslocar o ponto efêmero no qual se toca algo em comum entre a arte e a psicanálise: o efeito de sujeito (RIVERA, 2007a). Entende-se por efeito de sujeito o fato de que esse só pode aparecer de forma efêmera e fugaz, como efeito de um ato que se dá entre o eu e o outro, não se tratando de uma relação simétrica, de jogos de espelhos sem restos, nem de uma complementar troca de papéis. Pelo contrário, trata-se de um apelo além do espelho com a tentativa de relembrar o próprio surgimento do sujeito, em sua dependência e demanda em relação ao *A*¹. Rivera (Ibid, p. 22) justifica a relação entre arte e psicanálise dizendo: “Ora, como nos diz Lacan, não é do próprio ‘discurso do inconsciente que iremos recolher a teoria que dele dê conta’ (Lacan, [1967] 2001: 330). Não há ponto seguro de apreensão do inconsciente, ele não é seu próprio centro, mas remete ao campo do Outro.” Ao nos aproximarmos dele, acabamos nos descentrando e, para assegurar o pulsante enigma que a clínica oferece à teoria, talvez seja válido recorrer a uma estratégia metodológica onde a arte possa relançar a psicanálise, em ato, à torção do efeito de sujeito, que é efêmera e explosiva.

Há um convite para trazer para o diálogo com a teoria o *A* efetivo, isso significa um outro terreno de atos, não os analíticos, mas os culturais, os quais podem nos obrigar a refazer a torção do sujeito em sua relação com o objeto. Criar objetos que estão entre o sujeito e o *A* e fazê-los cair, diz Rivera (2007a, p. 22), como brincar de *Fort-Da*² com eles, para recolocar o sujeito em vertigem. Trata-se de um ato cuja trajetória necessita do outro. Tal ato seria a unidade mínima de um processo analítico, que resultaria no que se chama “efeito de sujeito”. Sendo assim, o sujeito é um rápido efeito que se perde, não apresenta uma constância ao contrário do eu que é imagem surgida no espelho com a promessa de permanecer sempre a mesma, a qual nunca é completamente cumprida. Portanto, a performance pode também fazer surgir o sujeito, colocando em relação o Eu

¹ Outro é um conceito lacaniano que se refere no francês à *Autre*. Portanto, sua abreviação aparece no decorrer da obra como *A* e assim será escrito daqui em diante neste trabalho. Lacan apresenta no *Seminário 11* (1964/2008b, p.200) uma definição que nos parece interessante ressaltar, na qual diz que o Outro é o lugar em que se situa a cadeia significante que comanda tudo o que será possível presentificar do sujeito.

² O jogo do *Fort-Da* foi descrito por Freud em seu texto sobre *Além do princípio do prazer* (1920/1996a), e demarca um movimento constituinte do sujeito através de uma brincadeira repetitiva com uma linha e um carretel.

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana e o outro que é seu semelhante, de modo a, em última instância, fazer um apelo ao *A* (RIVERA, 2018, p. 28).

Com a finalidade de falarmos sobre a performance artística, retomaremos o diálogo sobre arte moderna e psicanálise, aproximação que ocorre em decorrência do fato serem ambos produtos de um mesmo “espírito da época”, visto que a psicanálise e a arte do século XX nasceram no mesmo período. Ainda que suas ligações não sejam sempre visíveis, elas permanecem latentes e não param de se atrair, distanciar-se, esbarrar-se, em alguns momentos de modo até desastrado.

A revolução freudiana fez com que o sujeito representado pelo olho do artista perdesse sua estabilidade, sua centralidade. Em consequência da definição de inconsciente, o sujeito emergirá enquanto barrado, apresentando uma divisão que faz com que seu Eu não coincida com a consciência. O espelho oferecido para o eu pela relação entre psicanálise e a arte, após a descoberta do conceito de inconsciente, só permite que ele se veja em pedaços, irremediavelmente fragmentado. (RIVERA, 2005, p. 7).

Já que nos propusemos a discutir a relação entre arte e psicanálise, com a finalidade de seguirmos com a reflexão sobre a divisão do sujeito e qual a possível relação entre ele e a experiência artística, torna-se importante retomar o conceito freudiano de sublimação, o qual foi elaborado para falar sobre um dos destinos pulsionais.

A sublimação é um dos destinos da pulsão e essa se encontra sublimada quando apresenta um alvo não sexual e a criação de objetos socialmente valorizados (FREUD, 1915/1996b). Dessa forma, ela diz respeito a qualquer produção cultural, de modo vago, pois o que se sabe é que o artigo que Freud teria produzido em torno dessa conceituação, em meio aos textos metapsicológicos, foi provavelmente destruído.

A primeira incidência do conceito de sublimação na obra freudiana ocorreu no texto de 1905 e lá, Freud (1905/1996c) defendeu que o ocultamento do corpo promovido pela civilização sustenta acesa a curiosidade sexual e que esta pode ser desviada ou sublimada para a arte. Rivera (2007b, p. 314) explica que “em Freud, encontramos a ideia de que a sublimação é um trabalho de transformação e ultrapassagem de algo baixo em direção ao que é socialmente idealizado”. Ou seja, o conceito de sublimação se aproximava muito da própria definição do trabalho de civilização, visto que, como já dito, realiza a substituição do objeto sexual da pulsão por uma meta não sexual. A sublimação, portanto, ressalta uma capacidade fundamental da pulsão, a de se distanciar do caminho ligado à sua meta original, de ser flexível, ter múltiplos destinos e apresentar um percurso

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana de substituição e encadeamento de objetos, já que seu primeiro objeto está irremediavelmente perdido (FREUD, 1915/1996b).

Destacar uma das características pulsionais como sendo plástica, apresentando vários caminhos para buscar a satisfação e ter seu objeto como extremamente variável ressalta que a pulsão é uma montagem humana histórica e singular, nos lembra Cruxên (2004, p. 8).

A etimologia do termo sublimação indica a ideia de um deslocamento para o alto e conota a transposição de um limiar, já que é composto pelo termo latino *Sublimierung*, que significa um movimento de ascensão ou de elevação daquilo que se sustenta no ar. Além disso, lembrando da química, a sublimação indica um possível salto na cadeia de transformações de estado de um elemento, passando, por exemplo, do estado sólido diretamente para o estado gasoso, pulando a etapa do estado líquido (CRUXÊN, 2004, p.7).

Partindo da criação do conceito em Freud, é interessante relembrar que o autor toma como ponto de partida para o papel da vida sexual, em 1905, a pulsão de espiar, pois o campo visual tem a potência de despertar excitações que se dirigem à beleza do objeto sexual. Continua Cruxên: “O próprio conceito de belo, em alemão *reiz*, tem suas raízes relacionadas com o sexualmente estimulante, o atraente, o charmoso. O processo civilizatório se encarregou de velar essas origens.” (2004, p. 16). A civilização, portanto, joga com o desejo na medida em que coloca um adiamento da satisfação.

Como o conceito de sublimação surgiu de forma não sistematizada na obra freudiana, pode ser um tema problemático, pois confirma a oposição entre o sexual e a cultura, como dissemos, entre a pulsão sexual e as pulsões de autoconservação remetendo a uma via privilegiada de resolução do conflito próprio do sujeito humano, ao mesmo tempo em que, estranhamente, ela reverte o caminho da civilização e retoma o ideal (FREUD, 1915/1996b). Somente após a elaboração do conceito da pulsão de morte que Freud (1920/1996a) retoma essa contradição, assume a desmedida como inerente à estética e ressalta o conflito sem resolução como fundamental à psicanálise e à arte.

Podemos pensar que, se inicialmente a dessexualização da pulsão tinha como visada uma função protetora, no que diz respeito a se direcionar a algo socialmente valorizado, por fim ela acaba se entrelaçando com a pulsão de morte. Essa característica da experiência estética apresenta a face do horror em *contra* e/ou em *composição* com o

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana belo. Há, portanto, em consequência dessa questão, uma instabilidade própria do processo sublimatório e sua afinidade com a angústia, diz Cruxên (2004, p.20).

Jorge (2005, p. 150) propõe o conceito de sublimação como imprescindível para compreender o estatuto da pulsão, já que evidencia o enlace da satisfação pulsional com o impossível, a qual se caracteriza como a visada sublimante de se dirigir para além do objeto sexual, aludindo assim, ao vazio da representabilidade da Coisa. No ato sublimatório não se trata de preencher o furo, mas de repetir o próprio paradigma da criação, que é a concepção a partir do nada, é a reprodução da falta da qual ela procede.

Há, portanto, algo nas produções artísticas que aponta para o irrepresentável, dito de outro modo, a obra de arte pode ser entendida como uma construção simbólico-imaginária que aponta para o real, esclarece Jorge (2005, p. 157), uma construção que visa, de dentro do campo do representável, direcionar para o irrepresentável.

No que diz respeito à relação entre o belo e o horror, entre vida e morte, França (1997) fala que o artista na criação estética se confronta com a inquietante estranheza, já que o desvio do alvo na sublimação instaura um campo de não-sentido e *Thanatos* é atualizado na compulsão à repetição como transgressão à ordem estabelecida na civilização. Nesse sentido, a pulsão de morte revela sua aptidão à subversão e à transformação, uma vez que se articula ao enigma, rompe com a totalidade imaginária da representação e da onipotência do eu e apresenta o belo, o brilho e o resplandecer como véus que recobrem o sem-face de *Thanatos*.

França (1997, p. 3) resgatou o conceito de *Unheimliche* para falar dele enquanto princípio estético, porque indica uma exterioridade familiar não dizível, mas que insistentemente ecoa a presentificação de uma ausência, causando um efeito de tragicidade. Articula-se essa trama ao conceito de pulsão porque é propriamente o impacto pulsional que imprime o caráter do objeto fundamental como sendo o de um vazio. É através do juízo de existência que há a tentativa de recuperar a coisa enigmática e é possível afirmar a ética como face da estética. Isto porque esta face ética marca a operação de busca e de reencontro do objeto afirmando que não há objeto existente, há movimento desejante, que permite o processo criativo. (Ibid, p. 4)

Concomitantemente à escrita de *Além do princípio do prazer*, Freud retomou o trabalho de anos antes sobre *O estranho*, lembra-nos Rivera (2007b, p. 315). Nesse texto, o psicanalista disse que poderia explorar a estética a partir do viés do *Unheimliche*,

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana decorrente da sua investigação do psiquismo e dos temas sobre o sexual, o conflito e a desmedida.

Para Freud (1919/1996d) o estranho se configura como algo assustador, que faz emergir a angústia e o horror, mas que guarda uma especificidade linguística em alemão que a faz intraduzível. Após uma longa pesquisa semântica, Freud (1919/1996d, pp. 239-240) concluiu que a palavra *Heimliche* apresenta em parte de si um significado idêntico ao seu oposto, *Unheimliche*, posto que o prefixo tem um valor negativo e inclui a ideia de familiar e agradável, mas também inquietante, já que porta o que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz. Nesse sentido, Freud viu o *Unheimliche* como equivalente do retorno do recaiado, familiar, desde sempre sabido, mas convertido em estranho pelo mecanismo do recalque. “É de um certo agenciamento significativo que se trata (...)”, demarca Rivera (2007b, p. 316).

A partir dessa contradição própria que guarda o significante *Unheimliche*, entre o estranho e o familiar, entre o que fica oculto e o que se revela, vemos a emergência de uma visibilidade opaca, de uma alternância própria da constituição do olhar e, portanto, do próprio sujeito. Desse modo, no decorrer da elaboração freudiana (1919/1996d) sobre o *Unheimliche*, há a retomada do conto *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann, e lá o psicanalista aponta uma potencial estranheza advinda da ligação entre olhar e castração. A razão pela qual ocorre a perda da visão seria o arrancar dos olhos pelo homem de areia, uma figura lendária. Essa era a ameaça feita às crianças que não quisessem dormir, a qual refletiria a própria ameaça de castração emitida pelo pai. Então a contemplação indica o hiato que o conceito de inconsciente introduz no campo da visão, marcando um desarranjo onde o sujeito não pode ser o mestre de seu olhar, sendo recortado da cena vista, para, assim, se ver tornado estranho (RIVERA, 2005, pp. 59-60).

Quando falamos, portanto, sobre uma interpretação de uma obra de arte, ela só pode ser limitada, tal qual qualquer interpretação, mesmo que seja ela anunciada pelo próprio autor. Algo se extravia, fica fora da vista e, justamente por isso, não é possível que a obra se fixe em um único sentido, mas mantenha-se enigmática.

Entendemos que o lugar de encontro entre arte e psicanálise ocorra não em um ponto específico, mas na oscilação constante do estranhamento. Em consequência do descentramento do sujeito foi possível que ele assumisse sua falta de lugar fixo, sua errância, tanto na arte contemporânea como na psicanálise. Logo, não parece haver um encontro marcado ou definitivo entre arte e psicanálise, assim como a ênfase desta na

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana questão do desejo, sendo para ambos um convite à deriva e ao movimento, já que o desejo se desloca ressurgindo em outra parte.

Uma possibilidade de aproximação mais precisa, aponta-nos Rivera (2005, p. 17), é a da neurose com a criação artística, com a ressalva de que não se trata de uma espécie de diagnóstico dos artistas. A preocupação de Freud é diferente, pois para ele a neurose é universal na medida em que o conflito entre os desejos e a realidade é fundador do psiquismo, e uma saída possível para isso é a da criação, semelhante ao sintoma. Em contrapartida, diferencia-se também do sintoma devido à ilusão artística que ela convoca, como uma espécie de retomada do conflito entre as moções pulsionais e a realidade que se opõe à satisfação completa, sem também ser necessariamente uma vitória pulsional. É ressaltada, desse modo, a possibilidade que a arte teria de aproximar o laço entre o sujeito, que abdica parcialmente de seus desejos em prol da civilização, com a própria cultura, reafirmando seu pertencimento a ela.

Entre a arte e a psicanálise há um hiato, uma impossibilidade de conjunção, um desencontro, ou um encontro manco, que justamente por fracassar, deixa em cada um dos campos suas marcas, incitando-os às criações e transformações. Diz-nos Rivera (2005, p.26) que as ressonâncias entre esses dois domínios revelam tanto uma familiaridade quanto uma estranheza, posto que não há júbilo no reconhecimento das semelhanças, em espelho, mas divisão e emergência da diferença. Mesmo esse espelho tendo sido explodido ainda houve muitas tentativas de retomar uma imagem unívoca e completa, uma imagem bela e perfeita, quase como a do reflexo de Narciso, pela qual só seria possível se apaixonar rejeitando o risco de se afogar nas águas que a refletem.

Porém, o ato criador emerge a partir do vazio, é esburacado e implica, portanto, um certo esvaziamento do próprio lugar do sujeito, é colocada em questão a autoria da obra, de modo que há um exílio do autor na sua realização. Não se faz profícua a possibilidade de buscar na obra elementos da subjetividade do artista, posto que este é levado a renunciar ao seu lugar de sujeito em prol do vazio para a partir dele criar. É nesse mesmo movimento que ele se remodela como sujeito, sujeito barrado, oculto de si mesmo em parte, um pouco estranho, reconstituindo-se por meio da divisão mesmo que o constitui.

A esse respeito, tomando a obra freudiana como ponto de partida, Lacan desenvolveu o que é o sublime na psicanálise e disse que “o sublime é o ponto mais elevado do que está embaixo” (LACAN, 1972-73/1985b, p. 18), portanto, ele está

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana relacionado ao sexual, ao gozo, ao desmedido. Além do fato de que, por apontar a característica da plasticidade própria da pulsão, ela aponta a deriva do funcionamento pulsional.

Com relação à sublimação, Lacan (1959-60/2008a) disse que ela consiste em elevar um objeto à dignidade da Coisa (*Das Ding*). A Coisa é um conceito pinçado pelo psicanalista dos escritos freudianos e diz respeito a algo que está irremediavelmente perdido e que sempre se busca reencontrar sendo, a Coisa em si, irrepresentável. Através do processo de humanização, algo da experiência pré-humana foi perdida e os sujeitos se encontram em uma condição de desamparo fundamental. Ao sermos atravessados pelo mundo da linguagem o que garantiria um objeto específico para atender um instinto se perde, e o que a pulsão tem de mais variável é seu objeto (FREUD, 1915/1996b). Essa Coisa que marcaria, posteriormente à sua perda, um centro gravitacional em torno do qual se constituirá o sujeito e a nostalgia do objeto perdido, guiará toda atividade desejante dele ao redor de simulacros desse objeto. Na sublimação, mais especificamente na arte, o que é feito de buraco e é, em uma última instância, puro vazio, se deixaria, de algum modo, figurar.

Uma metáfora para isso seria a de um vaso, como algo que indica a presença humana quando encontrado em uma escavação, é o próprio objeto que delimita e contém um vazio. Isso que configura a Coisa como pura perda indica também que ela pode ser contornada por uma operação significativa que consiste em “elevar o objeto (...) à dignidade da Coisa” (LACAN, 1959-60/2008a, p. 133). Desse modo, isso que se encontra é concomitante à sua própria criação.

Há, segundo Lacan, um paradoxo criador, pois confrontado com os efeitos horrorosos de um vazio constituinte, o criador não pode senão bordejar, criar algo que o acalme diante do furo em seu aspecto cru. O que há, portanto, é uma substituição: “Cria-se um objeto no lugar da Coisa. O objeto reencontrado pela criação permite que a Coisa seja perdida.” (CRUXEN, 2004, p. 42).

Nesses termos, para Lacan (1959-60/2008a, p.151), a função da sublimação apresentaria uma diferença radical no tratamento dado à Coisa, pois um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas na medida em que esse objeto é criado, é possível representá-la.

Tomando o Estranho como ponto de partida, o campo da arte é irremediavelmente afastado das altas realizações nas quais a pulsão é reformulada socialmente, para

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana aproximar-se do campo angustiante do olhar em suas relações com a castração, através de um encadeamento significativo que refaz o conflito sem solução entre pulsão de vida e pulsão de morte. Diante dessa nova configuração, o circuito pulsional não será mais definido em sua possibilidade de desviar da meta sexual, mas se tornará, de modo prioritário, o da repetição do mesmo, ainda que transfigurado, em busca da retomada da própria origem do desejo e de sua causa, a Coisa (*das Ding*) (RIVERA, 2007b, p. 319).

Rivera (Ibid) ainda nos convida a acompanhar esse jogo significativo a partir da obra de 1917 de Marcel Duchamp, chamada *A fonte*. Ao fazer um quarto de giro em um urinol, retirando-o da posição convencional vertical, pode-se refletir acerca do caráter *abjeto* do objeto qualquer que é resto da Coisa, o objeto *a*, conceito criado por Lacan. Esse objeto se perde novamente, a partir da queda da Coisa e se concretiza nos produtos que caem também do corpo, como as fezes, o xixi, os olhos, nos objetos-abjetos perdidos e ofertados ao *A*. A abjeção do objeto não é deixada de lado em função de uma elevação, mas sim colocada em destaque.

É proposto por Rivera (2007b, p. 321), desse modo, que na sublimação se mantém a tensão entre a dignidade e a in-dignidade, como no *Un-heimliche*, criando um novo arranjo significativo, uma modelagem que contém a dimensão de criação, por recriar o vazio em volta do qual se constitui o próprio significativo, refazendo o caminho inverso à dessexualização para possibilitar a emergência do abjeto e recolocar em movimento a pulsão em sua desmedida, convocando o gozo.

Pensar a criação artística como emergente a partir do vazio ao passo que ainda o mantém operante, mesmo ao tentar preenchê-lo um tanto, convoca o outro a ocupar também essa mesma posição, tornando-se um sujeito que opera com o vazio e é convocado a retomar essa modelagem do significativo que remodela também o sujeito. Desse modo, a potência que uma obra de arte apresenta de enlaçar o público está ligada à questão do reconhecimento social que Freud marca como essencial para o processo da sublimação. Ou seja, ao se apresentar na posição de in-dignidade da Coisa, a obra de arte realiza uma promessa que não pode ser cumprida por completo, e convida o seu público a refazer o que ela não é, partindo do laço social e do *reestranhamento* a que ela convida o sujeito a se implicar.

Por conseguinte, retomar o conceito de sublimação nos fez remeter ao conceito de estranho e a sustentar um lugar de movimento que faz possível uma investigação da criação artística colocando em questão a própria criação dentro da psicanálise, de seus

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana conceitos, incluindo a questão da constituição do sujeito. Desse modo, seguiremos com a proposta de adentrarmos de fato na questão do sujeito.

II. A experiência do olhar em diálogo com as performances do artista Adriano B. de Moraes

Tendo em vista o que discutimos até aqui, consideramos pertinente analisar o modo como as noções de olhar, de imagem, de reflexo e de corpo encontram-se enlaçadas na experiência artística, em especial, nas performances do artista goianiense Adriano Braga de Moraes, intituladas *Narciso*, *Espelho* e *Selfie*, performances realizadas durante o ano de 2017, em Goiânia³. A escolha por esse artista justifica-se por sua aproximação do tema do presente estudo, pela explicitação da experiência da performance artística como este espaço potencial de refletir, ao mesmo tempo, temas singulares e socialmente enlaçados, tomando como ponto de partida a escuta desses significantes que emergiram dos textos do artista e ressoaram em nossa escuta.

Com o objetivo de suscitar uma potência original, um efeito de sujeito, é preciso que a palavra seja reinventada para não se resumir a ser uma letra morta. Fazer da psicanálise letra viva, propõe Rivera (2007a, p.19), é apresentar sua capacidade de convocar o sujeito intensamente, eficazmente e um tanto dolorosamente, sendo essa a aposta que direciona nossa convocação da arte para com ela estabelecer um diálogo. Efetiva-se, desse modo, a aposta de que a experiência estética assim se entrelaça à escuta psicanalítica, permitindo a expansão de sua teoria ao favorecer o alcance da compreensão do sujeito.

A partir de um dos títulos das obras do artista Adriano B. de Moraes, *Selfie*, somos instigados pela experiência artística dessa palavra. A referida performance apresentou como proposta que o artista se despisse e encarasse, de olhos fechados, o espelho que trazia em recorte sua silhueta. Ela foi realizada algumas vezes em diferentes dias, horários e locais durante o Festival Internacional da Diversidade Sexual e de Gênero de Goiás-DIGO em 2017 e 2019. Nesta performance a palavra *Selfie* aparecia em cartazes e divulgações midiáticas, onde havia também o convite para o público participar da apresentação. A entrada era gratuita, havia circulação do público de maneira livre e o

³ Os registros das referidas obras criadas pelo artista se encontram no endereço: <http://adrianobragademoraes.blogspot.com.br> e estão disponíveis para acesso público.

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana registro fotográfico da performance, que durou cerca de vinte minutos, foi feito por outro artista, Junior Ribeiro, e encontra-se no blog de Adriano B. de Moraes.

Esta palavra aparece enquanto título de uma das performances e perpassa o cotidiano de quem participa das redes sociais criadas nos anos 2000. *Selfie* é uma palavra que tem sua origem na língua inglesa, um neologismo com origem no termo *self* – que se refere ao eu –, e no *self-portrait* – que significa autorretrato. O interessante nesse tipo de retrato é que ele é feito pelo próprio sujeito que aparece no registro da imagem, mas tem como objetivo ser compartilhado com outras pessoas, através de redes sociais. Partindo disso, é possível pensar sobre algo de um olhar do outro que atravessa a própria visão que o sujeito tem de si? Seria possível ter acesso ao olhar do outro ou seria ao que se imagina ser o olhar do outro?

Adriano trouxe seu corpo com uma linguagem própria nas performances, mas não restrita ao seu particular, uma vez que se referiu à alteridade e fez margem entre o inapreensível e a imagem. Durante uma das apresentações da performance *Selfie*, olhares atravessavam esse corpo nu e ereto posicionado diante do espelho e a sua imagem se tornava permeada por significantes que atravessavam também o artista e eram, ao fim da performance, lançados de volta ao público através de uma conversa não registrada com Adriano B. de Moraes e da própria construção textual de seu portfólio. Alguns significantes emergiram do texto do artista e nos chamaram a atenção, tais como “narcisismo”, “corpo”, “imagem”, “espelho”.

Na passagem do humano para sua constituição como sujeito, lembra-se da condição de prematuração e desamparo estrutural específicos do organismo, tal qual Freud definiu como uma experiência incontornável, ato de ser lançado no estranho de uma dependência absoluta ao *A*. Essa experiência de formação do eu foi descrita também por Lacan (1949/1998) em seu texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*. Tal passagem aponta para o fato de que o eu apela ao outro em decorrência de sua dependência constitutiva. Ao se deparar com a imagem de si próprio no espelho, a criança entra em um estado de júbilo, proporcionado diante da dualidade que o espelho dá a ver: a relação dual eu-outro. Isso ocorre a partir da percepção da alteridade, do *A* como linguagem, sendo esse o lugar do olhar do *A*. Nos lembra Lacan que a nossa mensagem procede do *A*, “do lugar do Outro”, não se tratando do outro comum, com o minúsculo (LACAN, 1976, p.198).

O que Lacan procurou fazer entender com o estádio do espelho é que aquilo que existe no sujeito de despedaçado estabelece sua relação com suas percepções no plano de uma tensão original, pois é a imagem de seu corpo que se constitui como princípio de toda unidade que ele percebe nos objetos. “Ora, desta própria imagem, ele só percebe a unidade do lado de fora, e de maneira antecipada. Devido a esta relação dupla que tem consigo mesmo, é sempre ao redor da sombra errante do seu próprio eu que vão-se estruturando todos os objetos de seu mundo.” (LACAN, 1954-55/1985a, p. 211). Essa percepção evoca a unidade ideal do sujeito, que como tal nunca é atingida e que lhe escapa a todo instante.

Na relação inicial com o mundo, algo é dado-a-ver àquele que vê, ou seja, a pulsão indica também que o sujeito é visto, que existe um olhar fora de seu campo de visão, mas que é dirigido a ele. Este olhar faz a distinção entre o que pertence à ordem Imaginária, onde o que é mostrado emerge com um sentido unívoco, e à ordem Real, registro que não cessa de não se inscrever e no qual a pulsão se manifesta. Real e realidade se distinguem. Enquanto no registro do olhar há o invisível do domínio das pulsões, a realidade é formada por percepções, ou seja, estruturada pela ordem simbólica-imaginária, composta por significantes e imagens.

Há, como consequência do estádio do espelho, uma transformação no sujeito quando ele assume uma imagem, uma identificação. Diz Lacan ainda nesse texto:

Mas o ponto importante é que essa forma situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade (1949/1998, p. 98).

Trata-se de eu e [eu]. O primeiro, *moi*, em francês, pronome que faz referência a instância psíquica da segunda tópica freudiana. Enquanto o segundo refere-se a *Je*, o sujeito do inconsciente, o sujeito por excelência. Ambos se relacionam através de um modo específico, de uma relação assintótica, ou seja, uma linha que, em uma curva plana, expressa uma distância infinita em relação ao ponto. Desse modo, há uma proximidade entre eu (*moi*) e [eu] (*Je*), entre esta identificação com a imagem projetada no espelho e a realidade, mas se guarda uma distância que não permite fazer igualdade, não há concordância entre essa ficção e a realidade. Há um sujeito dividido: “É a aventura

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência de que se vê, se reflete e se concebe como outro que não ele mesmo – dimensão essencial do humano, que estrutura toda a sua vida de fantasia.” (LACAN, 1953-54/2009, p. 109).

O estágio do espelho é um tempo de narcisismo primário em que, para a criança, o corpo assume uma forma total, antecipando simbolicamente, através do olhar do *A*, sua maturação motora e possibilitando a emergência do eu (*moi*) e sua destinação alienante – na linguagem –, o que o aproxima das estátuas em que o sujeito se projeta, dos fantasmas que o dominam. Ocorre a passagem da imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade – chamada por Lacan de ortopédica – para a armadura de uma identidade, que marca com sua estrutura rígida o desenvolvimento. O registro do Imaginário, portanto é de suma importância para essa consistência corporal, para dar margem e bordas ao corpo fragmentado, mas sua primazia sobre os outros dois registros também pode trazer a rigidez ligada a essas identificações e fantasmas, perde-se a ambiguidade inerente ao Simbólico, levando ao fechamento de sentido.

O corpo, antes desta experiência do estágio do espelho, se apresenta enquanto um Real puro, despedaçado, não simbolizado. Contudo, esse registro é enlaçado com os outros dois, e o Real se articula justamente quando é atravessado em significante pela palavra do *A*, o que dá ao humano o estatuto de sujeito, sujeito pela palavra. O discurso envolve o corpo, pois um corpo manipulado sem palavras não permite a emergência do sujeito. Desse modo, esta imagem virtual criada pelo espelho é um reflexo que pode fazer eco, como uma imagem que cristaliza um todo de um corpo Imaginário, mas que só possibilita esse atravessamento em nó com o Simbólico que recorta o Real com palavras.

O paradigma do papel do espelho é a criação da estrutura do sujeito no campo do significante, sendo o mesmo a peça-chave de uma passagem da metáfora da inclusão de superfície e de uma colagem, à sublimação metonímica da superfície de um corpo pela superfície mesma do espelho, levando ao deslocamento significante (LEFORT, 1984).

Quando o eu é inaugurado, ele ao mesmo tempo se estranha, partindo-se em uma imagem, figurando nela a operação que o divide por sua entrada no mundo simbólico e na linguagem, quanto reconvoca a dimensão corporal da castração. Dessa forma, o duplo é uma tentativa de garantia narcísica, mas depois se torna um anunciador da morte, posto que a imagem convoca também a imagem corporal constitutiva do sujeito, que é tanto narcísica quanto mortífera, já que reinsere a dimensão da castração ao remeter ao que não é visível, uma vez que é justamente o que falta à imagem que a sustenta.

Um dos elementos fundamentais da constituição psíquica é o processo identificatório: “Basta compreender o estádio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem(...)” (LACAN, 1949/1998, p. 97). Lacan retoma a relevância desse processo para falar da constituição do sujeito, formulando o fenômeno da identificação a partir da estruturação freudiana do tema.

Ao longo da obra do criador da psicanálise, encontra-se o desdobramento do conceito de identificação em vários textos, até chegar ao ponto de demarcar o eu como uma instância identificatória. No texto de 1914, podemos compreender a importância do processo de identificação através dos movimentos que estabelecem os narcisismos primário e secundário. Santos (2021, pp. 71-72) faz uma retomada da metapsicologia freudiana em sua relação com o processo de identificação e lembra que, em resumo, é possível encontrar na segunda fase da obra – aproximadamente entre 1914 e 1920 – pelo menos três diferentes posições acerca do desenvolvimento do conceito de identificação. Em 1910 a identificação é tomada como um fenômeno psíquico que dá norte ao modo narcísico de escolha objetal, sendo nesse que a identificação surge como substituição de relações objetais impossíveis de serem mantidas. Já em 1915, a identificação é apontada por Freud como elemento que pode possibilitar a mudança de uma escolha objetal narcísica e, dessa forma, o abandono da posição homossexual. A terceira posição, em 1918, a partir do caso do Homem dos Lobos, nos permite dizer que Freud entende a identificação como uma maneira narcísica de administração da libido.

Em consequência da articulação de sua segunda teoria do aparelho psíquico, após 1920, Freud reafirma a identificação como a base do processo de constituição do Eu e do Supereu: “O Eu é constituído à base de identificações com objetos de amor, inclusive com objetos perdidos, já o Supereu é constituído com base na internalização das figuras de autoridade externa.” (SANTOS, 2021, p. 77).

Já Lacan (1961-62/2003), em seu seminário no qual trata sobre a identificação, inicia dizendo que não vai abordar esse tema a partir de uma forma mítica, como havia tratado antes. Ele retoma a identificação histórica definida por Freud como diferente de uma imitação e diferente da ideia de que a identificação seria uma referência pura e simples a um outro ao qual o sujeito se identifica. Ela se define como identificação ao significante e é nesse trajeto que Lacan relê Freud e aponta a identificação ao traço como o que possibilita a cadeia significante, a instauração do sujeito do inconsciente,

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana sustentando essa identificação como a identificação ao ideal do eu. “Trata-se de um traço único, como diz Lacan, absolutamente despersonalizado.” (STENNER, 2004, p. 57).

Dessa forma, no plano do outro ou do imaginário, a identificação estaria ligada ao aparecimento e desaparecimento, o *Fort-da* freudiano que dissemos anteriormente, mas trata-se de uma outra ordem, da ordem do significante. Ao pontuar a diferença sobre o sujeito do significante, Lacan traz o estatuto do nome próprio para falar da identificação, nome que vale por sua função distintiva em sua materialidade sonora, e que tem para o sujeito a função, na linguagem, de nomeá-lo diante de uma bateria significativa. Há, desse modo, uma caracterização do significante como diferença apoiada na função da unidade, entendida por Lacan como função do um remetida a unicidade, ou seja, fazendo referência a um traço distintivo e “é exatamente isso que irá constituir o sujeito em sua relação com o Outro - o inconsciente, tesouro do significante - a partir do qual só se pode fazer representar por um significante, retirado como traço desse Outro” (STENNER, 2004, p. 58).

Tal traço carrega um suposto encontro com o objeto, já que é do objeto que ele surge, de algo do objeto que ele retém sua unicidade. Portanto, a identificação ao traço aponta para a falta, nesse desencontro que é próprio da constituição do sujeito, sendo a repetição significativa uma tentativa de restaurar esse momento mítico no que ele apresenta de unicidade (LACAN, 1961-62/2003). Sendo assim, não é possível falar de um eu enquanto síntese, mas de um eu que se constitui enquanto faltoso, como um *des-er*.

O eu como lugar das identificações será, portanto, sempre dissimétrico em sua busca por unidade de ser. Já que, na verdade, trata-se da identificação a uma falta no *A*, tomada como objeto diante de uma perda, que viabiliza ao sujeito poder advir no *A* a partir das identificações. O elemento novo que Lacan trouxe para a leitura freudiana é justamente o conceito de objeto *a*, posto que a identificação surge a partir de uma operação cujo resto é o objeto *a*, que aponta para uma falta que constituem tanto o sujeito quanto o *A*, tendo uma dupla inscrição. A falta, por um lado, advém do fato de o sujeito depender de um significante que está primeiro no *A*, enquanto, por outro lado, ela surge justamente devido à entrada do sujeito na linguagem.

Em sua obra intitulada *Narciso*, Adriano B. de Moraes fala, a partir de seu corpo e performances, sobre essa construção de si que emerge diante da imagem. A performance, registrada em vídeo por Junior Ribeiro, consistiu em que o artista olhasse

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana seu reflexo em um espelho, também com sua silhueta, colocado sobre um rego d'água cercado por uma mata e, após um minuto sentado e se encarando de olhos abertos, começasse a quebrar o espelho com uma pedra. Partindo de seu reflexo foi possível ao artista quebrar esse espelho e ir além da contemplação narcísica, de uma fixação na imagem. Há uma construção para, só depois, poder desconstruir, seguindo o deslizar da cadeia de performances em questão, não se direciona à superação, ao contrário, pois não há a quebra do espelho ou da imagem somente, mas a construção de óculos com os cacos que dali restaram, para possibilitar uma nova visão, óculos estes utilizados na performance seguinte, chamada *Espelho*. A partir da desconstrução há a construção de si enquanto sujeito que olha, mas também é visto, que usa uma máscara – os óculos de cacos de vidro – como uma possível metáfora da fantasia que a pulsão escópica, utilizando de pedaços das primeiras identificações, apresenta como recurso para olhar o mundo.

O duplo da imagem real/virtual aparece, inclusive, no tipo de arte criada pelo artista em questão. Adriano B. de Moraes escolhe falar a partir de performances, obras efêmeras, que só podem ser acessadas novamente através de registros de foto e vídeo, atravessadas pelo olhar de um outro artista, Junior Ribeiro, quem registra a atuação e possibilita apresentar o olhar como o que comporta a ótica singular de cada sujeito.

Evgen Bavcar (2003a) também trata do duplo no apoio da visão através de sua obra. Há uma divisão entre o visual e o visível. A fotografia, para o artista, ultrapassa a dimensão da imagem, se dirigindo à palavra e mostrando que entre ambas há uma relação que resulta de uma falta mútua. Bavcar decide como capturar uma imagem perguntando para quem o acompanha o que essa pessoa vê, fotografa através das palavras que descrevem a paisagem e, por vezes, ele utiliza do toque de suas próprias mãos, que aparecem misturadas com o objeto fotografado: “E enquanto há relato, inaugura-se a narração, valoriza-se a experiência do ato de ver, instaura-se a imagem.” (BAVCAR, 2003a, p.11).

Assim sendo, a fotografia, para Bavcar, é um espaço que sempre convoca o outro com a finalidade de encontrar uma nova forma de representação. Ela é marcada pela subjetividade daquele que está atrás da câmera e não se pretende conhecida através da identidade do objeto fotografado, já que esse se apaga no próprio ato em que se revela. A fotografia se comprometeria com o invisível, ou seja, com o que se situa para além do olho físico, permitindo sempre uma nova abertura.

Ainda refletindo sobre a fotografia, é possível estabelecer uma relação entre essa e a transitoriedade a partir da obra de Roland Barthes (2015) chamada *A câmara clara*, publicada pouco depois da morte de sua mãe. Para o autor, toda fotografia representa a passagem de algo que se pôs diante da câmera e não existe mais como tal, trazendo o apontamento de que algo foi perdido. Portanto, para Barthes (2015, p.81), diante da foto de sua mãe criança, a fotografia apresenta a catastrófica evidência da transitoriedade e da morte.

Adentrando no tema do olhar, Lacan esclarece em seu seminário *Os escritos técnicos de Freud*, falando do olho não somente como visão, mas como atravessado pela história do sujeito, este sendo estruturado na linguagem (LACAN, 1953-54/2009, p. 111). Portanto, trata-se do olhar enquanto presença e do olho como o que realiza um investimento libidinal, para além de um órgão.

O ideal criado a partir desse imaginário, contudo, sempre falha, aponta para falta do *A* e do próprio sujeito, vez que este sujeito é tido como objeto perdido para o *A*, quem dirige o olhar a ele, e ele próprio se vê marcado também pela falta. Palavra-borda-buraco que pode aproximar, e, no mesmo movimento, separar o sujeito do *A*.

Os processos criativos do artista Adriano Braga, que trouxemos, apontam para essa construção/desconstrução: em um primeiro momento há o *olhar-se diante do espelho*, para depois *quebrá-lo* e na sequência produzir uns *óculos com os cacos de vidro*. Adiante, cronologicamente dizendo, a próxima performance realizada foi *Selfie* – as partes destacadas desse fragmento do texto foram retiradas da descrição da performance feita pelo próprio artista. Nesta, o performer permanece de *olhos fechados e nu*, diante do espelho, o qual foi previamente recortado com sua silhueta. Esse é um momento em que ele pode construir algo, só depois de olhar e ser olhado nas performances anteriores, rompendo com a pregnância dos olhos abertos, mas não deixando de se colocar diante do espelho, para criar algo que toca no Real do traumatismo sexual, na questão do que é ser homem/mulher, da castração, do que é ser sujeito de linguagem, da morte.

O sujeito deve saber que não há como escapar do desamparo fundamental próprio do humano, por mais difícil que seja essa constatação. O *A* não pode protegê-lo, apenas enriquecê-lo com algum recurso para lidar com a castração. Para aceder ao desejo é necessário o reconhecimento da castração. Poder encarar o desamparo e submeter-se à castração simbólica é um longo trabalho de elaboração da falta no *A* que se relaciona com o processo de análise. Realizar esse percurso é suportar o fato de que somos todos

Mitolhgia:

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana alienados e, concomitantemente, poder tirar consequências singulares dessa mesma alienação, servindo-se dela.

A clínica psicanalítica, então, tem a potência de barrar o discurso corrente para parir novas palavras, novos poemas e até novos olhares diante de reflexos, transformando-os em especuladores, para além de especulares, pois, como falou Lacan é por intermédio de um significante por outro que se cria a possibilidade de desenvolvimentos dos significantes, e também do surgimento de novos sentidos “(...) que vem sempre contribuir para aprimorar, complicar, aprofundar, dar sentido de profundidade àquilo que, no real, não passa de pura opacidade.” (LACAN, 1957-58/1999, p. 35).

Essa é uma potência também da arte? Adriano B. de Moraes traz seu corpo com uma linguagem própria, mas não particular, vez que refere à alteridade e faz margem entre o inapreensível e a imagem. Olhares atravessam seu corpo e a imagem é permeada por significantes. Concluimos que a arte pode ser o que apresenta a imagem para ir além dela em sua narrativa, aquilo que traz a criação e a possibilidade de abertura de significação, tocando o que há de particular, singular e universal, remetendo desde a mitologia grega até o mito individual de cada sujeito, podendo operar, assim como na clínica psicanalítica, a redução da mitologia à lógica.

Referências

- BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2015.
- BAVCAR, E. **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.
- BAVCAR, E. O verdadeiro valor do tempo. Entrevista concedida a Eduardo Veras, Edson Sousa e Elida Tessler. **Humanidades**, 49, 114-12, 2003b.
- CRUXÊN. O. **A sublimação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.
- FRANÇA, M. I. **Psicanálise, ética e estética do desejo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.
- FREUD, S. (1920). **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a, p.17-85. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

- reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana
- FREUD, S. (1915). **Os instintos e suas vicissitudes**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b, p. 117-144. (ESB, 14).
- FREUD, S. (1905). **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1996c, p. 119-231. (ESB, 7).
- FREUD, S. (1919). **O ‘Estranho’**. Rio de Janeiro: Imago, 1996d, p. 233-271. (ESB, 17)
- JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol. 1**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN. J. (1953-1954). **O seminário, livro 1**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LACAN. J. (1954-1955). **O Seminário, livro 2**. 2 ed, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985a.
- LACAN. J. (1957-1958). **O seminário, livro 5**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LACAN. J. (1959-1960). **O seminário, livro 7**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.
- LACAN. J. (1964). **O seminário: livro 11**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.
- LACAN. J. (1972-1973). **O seminário: livro 20**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985b.
- LACAN. J. (1949). O estágio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.96-103.
- LACAN. J. Da estrutura como intromistura de um pré-requisito de alteridade e um sujeito qualquer. In: **A controvérsia estruturalista**, São Paulo: Cultrix, 1976, p. 198-229.
- LACAN. J. **A identificação: seminário 1961-1962**. Recife: Centro de estudos freudianos do Recife, 2003.
- LEFORT, R. **Nascimento do Outro**. Salvador: Ed. Fator Livraria. 1984.
- RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- RIVERA, T. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. **PSIC. CLIN.** Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 13-24, 2007a.
- RIVERA, T. Ensaio sobre a sublimação. **Discurso**, v. 36, p. 313-326, 2007b.
- RIVERA, T. **O avesso do imaginário**. São Paulo: Sesi-SP, 2018.
- SANTOS, A. J. dos. **Adolescência e a constituição do sujeito**. Goiânia: Cegraf UFG, 2021.
- STENNER, A. da S. A identificação e a constituição do sujeito. **Psicologia: ciência e profissão**, Brasília, v. 24, n. 2, p. 54-59, 2004.

ABSTRACT

This article starts from the relationship between Psychoanalysis and Art to think about the artistic experience of performance. We took as a guiding problem the way in which the relationship between performance art and the scopic pulsion takes place, in such a way that we could reflect on the consequences between this knotting and the constitution of the subject. The theoretical reference used was Lacanian psychoanalysis. Thus, our general objective was to investigate the relationship between the artistic experience of performance and the constitution of the subject. We went through the specific objectives of defining what characterizes art, talking about the concept of sublimation. We made a dialogue with performances performed by the artist Adriano B. de Moraes. We speak of the mirror stage in the subject constitution operation and, finally, we relate these categories.

Keywords: Psychoanalysis. Performance. Art. Pulsion. Subject.

RESUMEN

Este artículo parte de la relación entre Psicoanálisis y Arte para pensar la experiencia artística de la performance. Tomamos como problema rector la forma en que se da la relación entre el arte de la performance y la pulsión escópica, de tal forma que pudiéramos reflexionar sobre las consecuencias entre este anudamiento y la constitución del sujeto. El referente teórico utilizado fue el psicoanálisis lacaniano. Así, nuestro objetivo general fue investigar la relación entre la experiencia artística de la actuación y la constitución del sujeto. Pasamos por los objetivos específicos de definir lo que caracteriza al arte, hablando del concepto de sublimación. Hicimos un diálogo con performances realizadas por el artista Adriano B. de Moraes. Hablamos del estadio del espejo en la operación de constitución del sujeto y, finalmente, relacionamos estas categorías.

Palabras clave: Psicoanálisis. Actuación. Arte. Pulsión. Sujeto.

RÉSUMÉ

Cet article part de la relation entre la psychanalyse et l'art pour réfléchir à l'expérience artistique de la performance. Nous prenons comme problème directeur la manière dont la relation entre l'art de la performance et la pulsion scopique est établie, de sorte que nous puissions réfléchir aux conséquences entre ce lien et la constitution du sujet. La référence

Mitolhogia:

reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana théorique utilisée était la psychanalyse lacanienne. Ainsi, nous avons eu pour objectif général d'enquêter sur la relation entre l'expérience artistique de la performance et la constitution du sujet. Nous avons traversé les objectifs spécifiques de définir ce qui caractérise l'art, en parlant du concept de sublimation. Nous avons engagé une discussion avec des performances réalisées par l'artiste Adriano B. de Moraes. Nous avons eu un dialogue avec les performances réalisées par l'artiste Adriano B. de Moraes. Nous avons parlé de la scène du miroir dans l'opération de constitution du sujet et, finalement, nous avons relié ces catégories.

Mots clés: Psychanalyse. Performance. Art. Pulsion. Sujet.

VITÓRIA COSTA FERNANDES

Psicanalista.

Psicóloga.

Cursando Mestrado Acadêmico em Psicologia na Universidade Federal de Goiás – UFG.

Membro do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise – Seção Goiânia.

Bacharel e licenciada em Psicologia pela Universidade Federal de Goiás – UFG.

Especializada em Teoria da Clínica Psicanalítica pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC/GO.

fernandes.vitoriacosta@gmail.com

Orcid: 0000-0003-2357-3138

ALTAIR JOSÉ DOS SANTOS

Psicanalista.

Docente na Universidade Federal de Goiás -UFG

Diretor do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise – Seção Goiânia.

Doutor em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade de Brasília - UnB

altairjsantos@gmail.com

Orcid: 0000-0002-1689-928X

Citação:

FERNANDES, Vitória Costa; SANTOS, Altair José dos. *Mitolhogia: reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana. Psicanálise & Barroco em Revista*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2025.

Mitolhogia:
reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana

* Trabalho elaborado com base em dissertação de Mestrado Acadêmico em Psicologia na Universidade Federal de Goiás – UFG, com mesmo título, *Mitolhogia: reflexos da experiência artística da performance que fazem ecos na psicanálise lacaniana*, e apresentado em 2023.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.

