

## Ensaio sobre o Gesto Analítico

### Do Espetáculo à Escrita

Tania Rivera\*

“Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos.”

Kafka

#### Resumo

Colocando o conceito de ato analítico em paralelo à noção de ato criador proposta por Marcel Duchamp e encarnada em seus *ready-mades*, este ensaio propõe uma crítica da noção de espetáculo ao mesmo tempo em que promove uma reflexão sobre a escrita como central tanto à arte quanto à psicanálise.

**Palavras-chave:** Espetáculo, Escrita, Letra, Ato analítico e Criação artística.

A Psicanálise não se debruça sobre a arte como um terreno onde aplicar suas teorias, mas em busca de uma verdade sobre o homem de que as obras literárias e artísticas se aproximariam. A arte, por sua vez, não busca na psicanálise explicações ou interpretações. É certo que ambas se encontraram em um momento histórico específico, quando a psicanálise nascia no divã de Freud e a arte moderna, nas pinceladas de Paul Cézanne, no final do século XIX, e ao longo das primeiras décadas do século XX<sup>1</sup>. Houve entre elas encontros e desencontros, por vezes esbarrões meio desajeitados, e é inegável que estes imprimiram em uma como na outra marcas indeléveis. Até hoje elas continuam eventualmente se esbarrando, de maneira menos facilmente localizável. Talvez uma busque ainda na outra, finalmente, a si própria – suas condições de funcionamento, as razões de sua existência.

A partir dos anos dez, alguns artistas que viriam a se reunir em torno do dadaísmo, como Max Ernst, começaram a ler Freud. O poeta francês André Breton, em 1924, valeu-se explicitamente da psicanálise em seu *Manifesto do Surrealismo*. Em uma França com laivos germanófilos, os artistas ligados a esse movimento foram os principais

responsáveis pela divulgação da psicanálise. Nos círculos surrealistas circulava um psiquiatra novato com ares de dândi, ninguém menos que Jacques Lacan.

Lacan publica artigos em revistas surrealistas e escreve uma tese de doutorado fortemente influenciada por propostas de Salvador Dalí. Elisabeth Roudinesco chegará a afirmar que o surrealismo influenciou o seu pensamento tanto quanto a psiquiatria e a própria psicanálise<sup>2</sup>. Os surrealistas, por sua vez, continuam se interessando pela psicanálise, adotando frequentemente como tema a histeria ou o sonho. Mas talvez a verdadeira revolução operada na arte em ressonância com a psicanálise, e que deu origem à arte contemporânea, tenha se dado já na segunda década do século XX com Marcel Duchamp, que também gravitava em torno do dadaísmo. “Em 1913”, conta Duchamp, “tive a feliz idéia de fixar uma roda de bicicleta sobre um banco de cozinha e vê-la girar”<sup>3</sup>.

### **Hi-ato Criador**

Nascia o que Duchamp chamará algum tempo depois *ready-made*. Qualquer objeto pode tornar-se uma obra de arte, basta um gesto do artista. Um quarto de giro, por exemplo, e um urinol de banheiro público torna-se a “Fonte”. Um objeto comum, cotidiano, torna-se de repente, por um simples gesto, algo *estranho*, um familiar-estranho.

O *gesto* mostra-se aí mais fundamental do que o produto. Octavio Paz insiste, em seu belo ensaio *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, na força desse gesto do artista: “Duchamp exalta o gesto, sem cair nunca, como tantos artistas modernos, na gesticulação”<sup>4</sup>. Tal gesto criador exige uma espécie de ascese por parte do artista, para que ele não se afogue na “gesticulação”. A escolha do objeto a ser alçado à categoria da arte segue um critério estrito, o da “indiferença visual” a ser obtida em um estado que ele chama de “anestesia total”. “É muito difícil escolher um objeto”, afirma o artista, “porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *readymade* é sempre baseada na indiferença visual, e, ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto”<sup>5</sup>.

Duchamp fez poucos *ready-mades* e levava uma vida singular: chegou a trabalhar como bibliotecário e professor de francês e dedicou sua vida, sobretudo, a jogar xadrez, tendo chegado a fazer parte da seleção nacional francesa. Mas se o gesto parece obrigar a uma certa economia na produção de objetos, condição para que ele mantenha sua força de transformação de um objeto qualquer em uma obra, ele vai além disso. Talvez seja

intrínseco ao gesto um certo exílio do artista. Ao produzi-lo, Duchamp não só ataca o mundo da arte, provocativo, forçando seus limites até a anti-arte e designando a si próprio como um anti-artista. Ele se subtrai e quase desaparece. Do gesto do artista, Duchamp nos faz passar, nas palavras de Roland Barthes acerca de outro artista, o americano Cy Twombly, ao qual voltaremos em breve, ao “artista como gesto”<sup>6</sup>.

As apropriações de Duchamp fazem uma crítica radical à própria noção de autoria, elas operam uma torção pela qual o autor do gesto é posto em questão, no mesmo movimento que faz do objeto uma obra. Essa reversão é indicada pelo próprio Duchamp, em uma conferência intitulada “The Creative Act”, proferida em 1957. Em primeiro lugar, Duchamp insiste aí em alargar a concepção da criação para além dos limites da técnica e da subjetividade do artista. Este não só não pode objetivamente descrever suas decisões durante o processo de criação, nota ele, como “não desempenha papel algum no julgamento do próprio trabalho”<sup>7</sup>. O contemplador assume, na obra, um papel fundamental, complementando o do próprio artista. O ato, escreve Duchamp, “não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”<sup>8</sup>.

Mas próprio *ato* é esburacado, o que o faz artístico é o conflito, o hiato que o constitui. Ainda nas palavras do grande artista, há uma “falha”, uma “inabilidade” necessária do artista em “expressar integralmente sua intenção”, e nesse descompasso entre o que se queria realizar e o que se produziu reside o “‘coeficiente artístico’ pessoal contido na obra”<sup>9</sup>. Se tal coeficiente é “pessoal”, ele não confirma, contudo, a pessoa do artista, muito pelo contrário: ele despersonaliza, na medida em que desbanca a intenção e a expressão do artista. O ato criador mostra-se então *hi-ato*: descontinuidade entre intenção e ação do artista que se reproduz, em ato, no “olhador” da obra.

A crítica à autoria realizada pelo ready-made é radical, na medida em que se apropria de algo já dado, pondo em questão tanto a mestria técnica, a dimensão da fatura da obra, quanto a noção moderna de originalidade. Apesar de quase centenário, o ready-made até hoje cria controvérsia. Um exemplo atual é o dos irmãos Chapman, artistas ingleses da nova geração, que recentemente causaram furor por interferirem diretamente sobre gravuras de Goya, inserindo caras de macaco em pranchas da famosa série “Desastres da Guerra”<sup>10</sup>.

Nesse tipo de produção, que Duchamp chamava de “ready-made retificado”, basta um gesto: poucos golpes de lápis sobre uma obra-prima, por exemplo, para desestabilizar sentidos, de forma chocante ou iconoclasta. Por vezes o gesto é profundamente irônico, como os bigodes colocados na Gioconda (uma reprodução, é claro) de *L.H.O.O.Q.*, de 1919, título que se deixa ler como “elle a chaud au cul” (algo como: ela tem (com o perdão da expressão) fogo no rabo).

No trabalho analítico, a interpretação não visaria justamente a produzir, de forma semelhante, uma oscilação desestabilizadora da fala do analisando? Apesar de não apresentar uma intenção provocativa ou irônica, a intervenção do analista é precisamente o que vem, não acrescentar um novo sentido ao que é falado, mas chacoalhar o sentido da fala, pondo em questão seu autor. Aquele que proferiu a fala se estranha. Duchamp nos ensina que o ato criador não é bem uma criação *ex-nihilo*, mas um gesto mínimo, um traço capaz de subverter algo já dado, uma discreta inscrição sobre um texto constituído. De forma análoga, a fala do analista deve agir sobre o fantasma, desestabilizando-o, e fazendo surgir um sujeito problemático e efêmero, posto que é assujeitado ao fantasma, e não propriamente seu autor.

Em vez de constituir com sua discreta inscrição um novo texto, o gesto criador põe radicalmente em questão a própria possibilidade de uma narrativa. O ready-made retificado, como o *LHOOQ*, opera a princípio uma inversão da narrativa dada -- o clássico mito do sorriso da Gioconda, encarnando todos os charmes do sexo feminino, fica no mínimo deslocado com seus improvisados bigode e barbicha. Mas o ready-made em geral vai mais longe, tendo por característica, como nota a crítica e teórica americana Rosalind Krauss, uma opacidade à significação -- apesar de sempre poder, obviamente, suscitar interpretações que venham a reinseri-lo no pressuposto clássico de que “os objetos são feitos para serem naturalmente transparentes às operações do intelecto”<sup>11</sup>. Se o espectador constrói sobre o objeto uma narrativa, ele rapidamente se dá conta, contudo, de que a *indiferença estética* que guia a escolha de um objeto como ready-made vem lhe puxar o tapete: entre o autor e a obra não há um campo de significação partilhável pelo receptor. Este deve então, em um primeiro momento, se reconhecer como autor de sua própria enunciação. Nenhuma narrativa sobre a obra pode, contudo, adquirir autoridade, pois o gesto de Duchamp realiza uma verdadeira “cirurgia radical no corpo da convenção narrativa”, na forte expressão de Krauss<sup>12</sup>. Indefeso, o espectador recebe enfim, em um segundo tempo, o ready-made como uma bofetada: não só seu enunciado está suspenso, como sua própria posição de enunciação é posta em questão. O objeto não mais reflete

em espelho o sujeito autor/contemplador, mas lhe reenvia a inquietante pergunta sobre sua própria determinação.

Duchamp interpreta a Gioconda? O artista interpreta a própria arte e o museu, denunciando na tão decantada sedução da Monalisa a fixidez da noção do belo a ser exposto e contemplado, produto do gênio de um artista. Ele torna estranhos a Gioconda, o museu e Leonardo da Vinci, e põe em questão nosso olhar -- sobre a arte e sobre nós mesmos.

### **Ato Analítico e Escrita**

Em uma estranha ressonância, apenas alguns anos depois de Duchamp ter proferido sua conferência nos EUA, Lacan propõe que a intervenção do analista também seria fundamentalmente *ato*. Ele chama a atenção para o fato de que a fala é ato, e sem que o analista se aperceba, muitas vezes está em jogo, e é efetiva, mais a sua enunciação do que seu enunciado. Ao contrário do que suporia a idéia da existência de uma técnica analítica capaz de guiar as interpretações a serem fornecidas pelo analista, o ato supõe uma certa “inabilidade” (para falar como Duchamp) do analista, o ato é o que lhe escapa e que só na participação do analisando se conclui, fazendo-se eventualmente eficaz. Se, para Duchamp, “os olhadores fazem o quadro”<sup>13</sup>, para a psicanálise, poderia-se dizer, *o analisando faz a interpretação*. É o domínio do inconsciente, do que insiste em escapar, o que realmente *opera* um trabalho analítico, desde que o analista permita, graças à sua própria análise, que ele o faça. O analista, “é por não pensar que ele opera”, diz Lacan<sup>14</sup>.

Em seu *Seminário 5*, o psicanalista francês nota que o ato e o acting out resistem à teorização. O ato analítico e o acting out formam, sem dúvida, uma série que inclui também o ato falho, que, desde muito cedo na obra de Freud, aparece como brecha pela qual se perfila o inconsciente<sup>15</sup>. Mas a teoria tem dificuldades em apreender o ato, este a leva aos seus limites, a um ponto em que ela fracassa -- e talvez justamente o fracasso, a falha, seja inerente ao ato. Lacan afirma precisamente, em seu “Discours à L’École Freudienne de Paris”, que o ato não é efetivo senão na medida em que ele fracassa<sup>16</sup>. Mas se o ato analítico é simétrico ao ato falho e ao acting out, nós diríamos que ele se diferencia por poder transmutar-se em *gesto*. O analista “falha” à maneira do artista segundo Duchamp, e graças à brecha assim aberta um gesto se produzirá, gesto transformador que faz o analista, o situa como tal, apenas depois de ter-se produzido junto ao analisando. O ato analítico é portanto criador como o de Duchamp, é *hi-ato*. Ele

põe em questão os eus do analista e do analisando, fazendo surgir um sujeito desse ato, ou melhor, um ato-sujeito, um gesto-sujeito, um sujeito que não é mais que um gesto – parafraseando Barthes: um sujeito-artista enquanto gesto.

É comentando a obra de Cy Twombly, nascido em 1928 nos Estados Unidos e um dos primeiros artistas a se interessarem pelo graffiti, que Barthes nos auxilia a melhor delimitar esse gesto como *escrita*. As telas de Twombly de fins dos anos sessenta trazem uma dispersão de traços discretos, desenhos sutis, e têm na escritura um elemento importante -- muitas vezes como um rabisco quase desajeitado, de aparência infantil, ou uma palavra solta remetendo a todo um campo cultural: *Virgil* (Virgílio), por exemplo, em uma obra da qual Barthes não traz o título. O artista, ou melhor, sua obra, afirmaria, segundo Barthes, “que a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, *deixando-a correr*: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência”<sup>17</sup>. O ensaísta francês distingue o gesto do ato, sustentando que o primeiro é um complemento do segundo. O ato visaria a suscitar um objeto ou um resultado, enquanto o gesto diz respeito aos efeitos – intencionais ou não, pouco importa –, que são “inversos, derramados”, que escapam ao artista, mas “voltam a ele e provocam, então, modificações, desvios, leveza do traço”<sup>18</sup>. Se o ato remete em última instância ao ato sexual, como nota Lacan, sua dimensão de gesto é, posto que a relação sexual não se completa, uma certa elegância do que aí resta: o gesto é como as roupas jogadas num canto, displicentemente, para o ato de amor. Como se, nas palavras de Barthes sobre Twombly, “da escritura, ato erótico desgastante, restasse o cansaço amoroso: essa roupa caída, atirada a um canto da folha”<sup>19</sup>.

Escrita e corpo encontram-se fortemente articulados na psicanálise. A obra de Freud indica bastante claramente a concepção de marcas pelas quais a pulsão se inscreve no corpo, delimitando em um mapa improvável as zonas erógenas<sup>20</sup>. Com Lacan, a noção de letra vem retomar essa articulação sob uma dupla forma. Ela permite, em primeiro lugar, que se proceda a uma firme amarração entre literatura e pintura em torno de um mesmo *gesto* de escrita pictórica do qual a caligrafia chinesa oferece o modelo<sup>21</sup>. O gesto implica o corpo, e ele tem supremacia sobre a distinção tradicionalmente vigente no ocidente entre a literatura e as artes, o escrito e o pictórico, a linguagem e a imagem. Em segundo lugar e mais fundamentalmente, a letra *encarna* tal escrita, sublinhando sua natureza de marca de gozo. Devemos nos remeter a Freud em “Além do Princípio do Prazer” para conceber na repetição uma escrita sempre retomada,

uma evocação do roteiro fantasmático que é, a um só tempo, tentativa de inscrição e de apagamento no corpo.

O acting out mostra de forma gritante essa tentativa paradoxal, sob o funcionamento da compulsão à repetição. Ele ocorre no domínio da transferência – que é, como sabemos, definida peremptoriamente por Freud como um “agir” –, ainda que venha justamente tentar rasgá-la, estabelecer-se fora (*out*) do setting analítico. Há uma íntima relação entre ato analítico e o acting out. O primeiro, como chega a dizer Lacan, está sempre “à mercê do acting out”<sup>22</sup>. O acting out é tentativa de marcar e de apagar, novamente, o que já estaria inscrito, oculto na camada mais profunda do bloco mágico, para empregar a metáfora freudiana que faz do aparelho psíquico indubitavelmente um aparelho de escrita e leitura. No texto de 1925 em que Freud toma como modelo esse brinquedo infantil, o recalçamento encontra-se claramente figurado: há traços inacessíveis à consciência, na medida em que pode ser rompido o contato entre a superfície do aparelho, que representa o sistema percepção/consciência, e a camada de cera que recebe as inscrições de maneira duradoura. Essa escrita permanece, portanto, e os limites desta ilustração dizem respeito ao fato de que seria necessário conceber um movimento inverso ao da inscrição, indo deste último estrato em direção à superfície e permitindo que se reproduzisse, tornando-se novamente consciente, algo aí gravado<sup>23</sup>. Tal limitação se relaciona fundamentalmente ao trabalho analítico, colocando implicitamente a questão de como a análise é capaz de reavivar tais traços. Seria a análise uma leitura dessa escrita?

Se “o inconsciente é o que se lê”<sup>24</sup>, como afirma Lacan, devemos conceber que a transferência estabelece o trabalho analítico não como uma leitura, mas como *escrita*. Poderíamos dizer tratar-se aí de transcrição, tradução dos sulcos originários para o registro consciente; a insistência de Freud no valor da *construção*, contudo, lembra que o inconsciente está longe de se constituir como um texto passível de transcrição. Assim como o ready-made, as formações do inconsciente do inconsciente, apesar de passíveis de interpretação, veiculam uma opacidade à significação -- figurada por Freud como o “umbigo” do sonho, por exemplo. Se o caráter fragmentário dos traços primordiais aponta os limites do trabalho analítico, ele é paradoxalmente a sua condição de possibilidade: é necessário um trabalho de escrita que seja ao mesmo tempo fiel a tais vestígios e capaz de retraçá-los de maneira a retorcê-los, modificá-los minimamente. Em transferência, o acting out visa, como já dissemos, retomar essa escrita, repetir essa marca e ao mesmo

tempo tentar apagá-la. O ato analítico deve também ser concebido como visando tal inscrição. Mas é preciso que esse ato renuncie a si próprio, à intenção de escrita que ele carrega, para que ele seja analítico. Ele deve transmutar-se em gesto, deixando cair a pretensão de refazer o ato de escrita, de tornar-se senhor do trauma, de decifrar totalmente as marcas ou apagar os vestígios. Pegando no voo o acting out, que torna a marca um espetáculo, o gesto analítico o reduz a um discreto tracejamento. “Nas ilhas da Noruega”, gostava de repetir Barthes citando Chateaubriand, “estão desenterrando algumas urnas gravadas com caracteres indecifráveis. A quem pertencem essas cinzas? Os ventos não sabem.”<sup>25</sup>

Sob a primazia da letra, a escrita de que se trata em análise mostra-se escrita pictórica, gesto de “rasura”, como formula Lacan, “de nenhum traço que esteja antes”<sup>26</sup>. Escrita feita de traços descontínuos, traços inclassificáveis como os que constituem a obra de Twombly, na concepção de Barthes: traços repetidos, porém inimitáveis, que unem “a inscrição e o apagar, a infância e a cultura, a deriva e a invenção”<sup>27</sup>. Ao tornar-se ato analítico, ou seja, ao ser retomada no âmbito da transferência, essa escrita torna-se um leve tracejamento que remete ao corpo – o que a qualifica como ato erótico e permite trazer à baila o gozo para melhor sublinhar seus limites. O gesto analítico suscita essa escrita sutil, essa retomada da letra que, tal como a arte, sublinha um hiato, e opera uma verdadeira subversão. Aí a análise atingiria seu alvo, permitindo, ainda que de maneira fugaz, o surgimento de um sujeito, ou melhor, fazendo, para evocar ainda uma expressão de Lacan, “*da castração sujeito*”.<sup>28</sup>

### **Psicanálise e Arte, Hoje**

Ao elogio generalizado ao espetáculo vigente em nossos dias – e que impera mesmo sob um modo negativo, nas críticas contundentes que lhe são endereçadas desde Guy Debord no final da década de sessenta –, a psicanálise pode contrapor-se retomando na arte a sua dimensão de escrita. Ao mesmo tempo, ela pode repensar, sob a rubrica da escrita, sua própria práxis.

A noção de espetáculo é uma retomada da oposição clássica entre realidade e representação que concede um valor pejorativo à segunda e, de forma complementar, aferra-se à primeira. Trata-se, com Debord, de uma alienação, um distanciamento da “realidade” do homem devido à inflação desmedida de imagens própria da cultura de massas. Parte-se aí, implicitamente, do pressuposto de que o homem teria com a realidade um contato sem falhas ou conflito que a sociedade do espetáculo viria romper.

Banido desse mundo autêntico, não espetacular, o espectador, segundo o pensador francês, “não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte”<sup>29</sup>. Atribui-se assim ao espetáculo, não sem um estardalhaço deveras espetacular, a culpa por uma “cisão consumada no interior do homem”, nos termos do mesmo autor<sup>30</sup>.

Ora, Freud já havia declarado há muito que o eu não é mais senhor em sua própria casa, fazendo dessa fissura no interior do homem, que ele nomeia inconsciente, a condição de sua (problemática, sem dúvida) compreensão<sup>31</sup>. Entre o homem e a realidade que o circunda, a psicanálise postula a existência de conflito e mal-estar. Por outro lado, a própria noção de eu obriga a pensar a imagem como constitutiva, ainda que sob sua forma notadamente alienante, como simulacro. O eu é acima de tudo um eu corporal, como afirma Freud em *O Eu e o Isso*, e desde a noção de Estádio do Espelho o pensamento lacaniano sublinha sua natureza de configuração imagética. Tal imagem encarna, porém, tanto a divisão do eu quanto sua pretensão de retomar as rédeas, tornando-se novamente senhor de sua casa.

Ao longo de todo o século XX, a psicanálise uniu-se, de fato, à arte moderna e contemporânea em uma crítica à mimesis da qual a roda de bicicleta e o urinol de Duchamp não são exemplos menores. O ready-made não representa nada além dele mesmo, ele é o puro objeto, digamos, tornado obra. O século passado dedicou-se com afinco a dinamitar a simetria entre realidade (ou “história”, como queria Alberti, o grande teórico da perspectiva<sup>32</sup>) e obra estabelecida desde o renascimento pelas leis da perspectiva. A existência de correlações estritas entre realidade e obra que definia até então a arte prioritariamente em termos de representação figurativa apoiava-se, em verdade, em uma localização estável do sujeito. O olho bem situado para o qual abria-se a janela do mundo não podia ser sustentado senão por um sujeito transparente para si mesmo, um sujeito senhor do saber. Tal sujeito é justamente o que a psicanálise e a arte do século XX vieram, em ato, subverter, produzindo um sujeito lábil, sujeito a uma mobilidade poética, sujeito-gesto.

O esquiteamento de pontos de vista na construção da imagem cubista, as colagens dadaístas e o triunfo da abstração acompanharam, assim, uma instabilidade do sujeito. Mas o que dizer da arte contemporânea, com seu culto da repetição, sua apologia da insignificância, sua retomada da imagem em uma “hiperrealidade”? Isso que o filósofo francês Jean Baudrillard chama de “transestética da banalidade”, pensando em Andy Warhol mas também nos ready-mades de Duchamp, vem segundo este autor dar testemunho de uma tirania da imagem sobre a própria realidade<sup>33</sup>. A sua noção de

simulação, cunhada no início da década de oitenta, radicaliza a crítica da representação posta em obra tanto pela psicanálise quanto pela arte moderna, pondo em relevo um poder mortífero da imagem em relação ao real.

A imagem não apenas enviaria ao real segundo uma boa correspondência entre signo e referente, ela teria sempre, como lembra Baudrillard, carregado o risco de pôr o real abaixo, mostrar sua inconsistência. Assim os iconoclastas, por exemplo, não podiam suportar as imagens de Deus, pois estas revelariam a não-existência de Deus, ao mesmo tempo em que tentariam mascarar-la. O simulacro não acentua apenas sua distância em relação à realidade autêntica, como a noção de espetáculo o fazia: ele é correlativo ao desaparecimento de tal autenticidade. Com a simulação ou o simulacro, teria-se abolido a distância entre signo e referente, em prol da primazia de uma imagem que não é mais ilusão, mas teria se tornado a própria realidade. Os avanços tecnológicos, com a realidade virtual, a alta resolução e a clonagem, teriam vindo dar o tiro de misericórdia em uma cambaleante realidade que se vê então substituída por modelos mais “reais” do que ela própria, como o genoma, por exemplo. Não há mais espelho entre o ser e a aparência, o real e seu conceito, segundo Baudrillard<sup>34</sup>. Esse mundo espectral, não mais ilusório, tem uma pretensão à imediatez; a mídia e a tecnologia em geral permitiriam que tudo fosse vivido “em tempo real”, condenando o homem à falta de silêncio, de ruptura, de mediação, em uma espécie de “escrita automática do mundo”, na expressão que dá título a um de seus textos. É curioso que o pensador francês se refira aí à escrita, pois ela vem ajudá-lo a identificar nessa pretensão uma quimera jamais realizável. O “crime perfeito” de assassinato da realidade não pode jamais se cumprir, ele falha – pois a imagem nunca é pura, ela compactua de saída com a letra, como dizíamos, e desdobra portanto uma escrita que implica, inexorável, algum descompasso.

Entre a arte e o real há uma ambiguidade com a qual, tendo como ancestral o ready-made, a produção contemporânea estaria portanto todo o tempo jogando. “É assim”, afirma Baudrillard, “que nós nos tornamos todos ready-mades”<sup>35</sup>. É ready-made o sujeito-gesto, como dizíamos, que se configura em um ato criador. O filósofo tende, contudo, a sublinhar nessa criação o caráter de “acting-out” (como é curioso que ele use este termo!). Duchamp, com seu gesto, teria extraído o objeto da realidade para conceder-lhe em outro lugar, digamos, no mundo da arte, uma “hiperrealidade indefinível”<sup>36</sup>. De maneira similar, a mediatização operaria um acting-out que abre um campo de “virtualidade generalizada” capaz de “dar fim ao real graças à promoção de todos os instantes”<sup>37</sup>. O acting out é usado por Baudrillard para indicar a operação de

expulsão do real que marcaria a produção cultural contemporânea, mas ele não deixa de incidir também sobre a própria noção de sujeito. O pensador lembra que MacLuhan via nas tecnologias modernas “extensões do homem”, para afirmar que se deveria ver nelas, antes, “expulsões do homem”. De maneira correlativa ao triunfo do simulacro que configura uma realidade ausente, o sujeito não se definiria senão por sua própria desapareição.

O acting out fracassa, contudo. Por mais que apele para as imagens mais hiperreais, virtuais, de alta resolução, o que for, na tentativa de fazer desaparecer a realidade e o homem – ou talvez de dissolver o laço conflitivo que liga um ao outro, ele não consegue apagar o escrito. Entre o sujeito e a realidade continua a existir um hi-ato que obriga a uma escrita, e possibilita o surgimento de um ato criador. A interatividade não existe. E a descrição que dela faz Baudrillard, se não for tomada como ironia, continua digna de ficção científica: em toda parte, segundo ele, “mistura-se o que era separado; por tudo, a distância é abolida: entre os sexos, entre os pólos opostos, entre o palco e a platéia, entre os protagonistas da ação, entre o sujeito e o objeto, entre o real e o seu duplo.”<sup>38</sup>

E a arte? Ela apropria-se do espetáculo, sem dúvida, ela que foi certamente seu berço. Mas vê-la como mero espetáculo ou simulacro sem poder algum de crítica e subversão é como não conceber na análise senão o agir, deixando de lado o que nesta opera verdadeiramente como ato analítico. Não se pode subestimar na arte, de forma similar, sua dimensão de ato criador.

Quanto à psicanálise, como esta se situaria no espetacular cenário atual? Ora, não existe uma psicanálise “atual”. A psicanálise refere-se sempre ao passado, ela se recusa a compactuar com ilusões de futuro. A tecnologia nunca será capaz de suplantar a castração. Talvez o essencial para se pensar a psicanálise hoje seja justamente reafirmar sua posição inarredável de crítica da cultura. *Do espetáculo à escrita*: tal seria o caminho de toda análise. Do acting out ao gesto analítico, do ato do artista ao gesto criador: caminho de escrita.





## Résumé

Cet essai met en rapport le concept d'acte analytique avec celui, élaboré par Marcel Duchamp et incarné dans ses *ready-mades*, d'acte créatif, dans le but d'aborder de façon critique la notion de spectacle tout en proposant une réflexion sur l'écriture dans son rôle fondamental dans l'art comme en psychanalyse.

**Mots-clés:** Spectacle, Écriture, Lettre, Acte Analytique et Création Artistique.

---

\* Tania Rivera é psicanalista, Doutora em Psicologia pela Université Catholique de Louvain, Bélgica, professora da Universidade de Brasília e pesquisadora do CNPq.

<sup>1</sup> Para um panorama histórico e teórico deste encontro, ver Rivera, T., *Arte e Psicanálise*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002 (coleção Passo-a-Passo).

<sup>2</sup> Cf. Roudinesco, E., *Jacques Lacan. Esboço de uma Vida, História de um Sistema de Pensamento*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

<sup>3</sup> Duchamp, M., "À Propos des Ready-mades", in *Duchamp du Signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 191. Eu traduzo essa e as demais citações do presente ensaio.

<sup>4</sup> Paz, O., *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*, São Paulo, Perspectiva, 1997, p. 19.

<sup>5</sup> In Cabanne, *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*, São Paulo, Perspectiva, 1997, p. 80.

<sup>6</sup> Barthes, R., O Óbvio e o Obtuso, p. 146.

<sup>7</sup> O texto da conferência foi traduzido para o francês pelo próprio artista e recebeu o título de "Le Processus Créatif" Duchamp, M., *Duchamp du Signe*, op. cit., p. 188.

<sup>8</sup> Ibid., p. 189.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Cf. a reportagem "Vandalismo Conceitual", de Juliana Monachesi, na *Folha de São Paulo*, caderno *Mais!* De 13 de julho de 2003.

<sup>11</sup> Krauss, R., *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 101.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Duchamp, M., *Duchamp du Signe*, op. cit, p. 247.

<sup>14</sup> Lacan, J., "L'Acte Psychanalytique", in *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 377.

<sup>15</sup> Devo a lembrança de que o ato falho completa a série de atos a uma discussão com Ricardo Goldemberg.

<sup>16</sup> No original: Ele "ne réussit jamais si bien qu'à rater" ("Discours à L'École Freudienne de Paris", in *Autres Écrits*, op. cit., p. 265).

<sup>17</sup> Barthes, R., op. cit., p. 144. Itálicas do autor.

<sup>18</sup> Ibid., p. 146.

<sup>19</sup> Ibid., p. 144.

<sup>20</sup> Principalmente, como sabemos, em "Três Ensaio sobre a teoria da Sexualidade" (1905), in *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de S. Freud*, Rio de Janeiro, Imago, 1986, vol. VII.

<sup>21</sup> Cf. Lacan, J., "Lituraterre", in *Autres Écrits*, op. cit.

<sup>22</sup> Lacan, J., "L'Acte Psychanalytique", op. cit., p. 380.

- 
- <sup>23</sup> Cf. Freud, S., “Uma Nota sobre o ‘Bloco Mágico’” (1925(1924)), in *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de S. Freud*, op. cit., vol. XIX.
- <sup>24</sup> Assim ficou estabelecido um dos subtítulos de “La Fonction de L’Écrit”, Sessão III de Lacan, J., *Le Séminaire, Livre XX. Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 29.
- <sup>25</sup> Barthes, R., op. cit., p. 145.
- <sup>26</sup> Lacan, J., “Lituraterre”, in *Autres Écrits*, op. cit., p. 16.
- <sup>27</sup> Barthes, R., op. cit., p. 150.
- <sup>28</sup> Lacan, J., “L’Acte Psychanalytique”, op. cit., p. 380.
- <sup>29</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997, p. 24.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p. 19.
- <sup>31</sup> Cf. a lição XVIII das “Conferências Introdutórias sobre Psicanálise”, in *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de S. Freud*, op. cit., vol. XVI.
- <sup>32</sup> Cf. Alberti, *De la Peinture. De Pictura (1435)*, Paris, Macula/Dedale, 1992.
- <sup>33</sup> Baudrillard, J., “L’écriture Automatique du Monde”, in *Le Crime Parfait*, Paris, Galilée, 1994, p. 49. Ver tb Warhol.
- <sup>34</sup> Cf. o clássico “La Précession des Simulacres”, in *Simulacres et Simulations*, Paris, Galilée, 1981.
- <sup>35</sup> Baudrillard, J., “L’écriture Automatique...”, op. cit., p. 50.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, p. 49.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, p. 50.
- <sup>38</sup> Baudrillard, J., *Tela Total. Mito-ironias do Virtual e da Imagem*, Porto Alegre, Sulina, 2002, p. 129.