



Revista Subjetividades

ISSN: 2359-0777

revistasubjetividades@gmail.com

Universidade de Fortaleza

Brasil

Barbosa Neto, Esperidião
Trauma y Arte: Del Vacío a la Elaboración de Sentido
Revista Subjetividades, vol. 20, núm. 2, 2020
Universidade de Fortaleza
Fortaleza, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.5020/23590777.rs.v20i2.e8691>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=527569018003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

TRAUMA E ARTE: DO VAZIO À ELABORAÇÃO DE SENTIDO

Trauma and Art: From the Void to the Making of Sense

Trauma y Arte: Del Vacío a la Elaboración de Sentido

Traumatismes et Art : Du Vide à l'Élaboration du Sens

10.5020/23590777.rs.v20i2.e8691

Esperidião Barbosa Neto

Doutor em Psicologia Clínica pela Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP, linha de pesquisa em Psicopatologia Fundamental e Psicanálise. Mestre em Psicologia Clínica. Especialista em Filosofia Política, Psicologia Social e Psicopedagogia. Graduado em Psicologia. Professor da Universidade Federal de Alagoas. Experiência em clínica, ensino e Supervisão de Estágio Específico em Psicologia. Área de interesse: psicanálise.

Resumo

Trauma e arte, “um feito para o outro”. O primeiro, inicialmente humaniza e, depois, impele o sujeito à criatividade; o outro tenta representar o indizível da experiência traumática. A arte situa-se no campo da palavra, que constitui o sujeito e o reconstitui, possibilitando a ressignificação dos efeitos do trauma. A experiência clínica psicanalítica, aliada à observação do ato criativo de notáveis autores e de pessoas comuns, demonstra essa condição do humano. É preciso fazer do caos algum sentido e da vida, arte. Este artigo é fundamentado na teoria psicanalítica e seu objetivo é articular o trauma à arte. O primeiro, imprescindível à constituição do sujeito; o outro, possibilidade de representação de afetos e sustentação da existência. Abordaremos, de início, o conceito de trauma a partir de observações clínicas; depois, a arte no contexto do trauma, ilustrada com histórias de pessoas marcadas pelo sofrimento e criatividade. Na sequência, a arte na (e da) palavra, baseada em circunstâncias de ressignificação da experiência traumática, com aporte da arte cinematográfica e teatral, da narrativa mitológica, do relato de caso notório e de fragmento clínico. Por último, a arte da fala escrita, citando-se autores voltados para a qualidade do texto do ponto de vista estético e emocional, cuja escritura, como arte, inscreve-se no corpo. Esperamos contribuir com a discussão acadêmica e a prática clínica.

Palavras-chaves: trauma; arte; palavra; sentido.

Abstract

Trauma and art, “made one for the other”. The first initially humanizes and then impels the subject to creativity; the other tries to represent the unspeakable of the traumatic experience. Art is located in the field of the word, which constitutes the subject and reconstitutes it, enabling the resignification of the effects of trauma. The psychoanalytic clinical experience, combined with the observation of the creative act of notable authors and ordinary people, demonstrates this condition of the human. It is necessary to make chaos some meaning and life, art. This article is based on psychoanalytic theory and its objective is to articulate trauma with art. The first one is essential to the constitution of the subject; the other is the possibility of representing affections and sustaining existence. We will initially approach the concept of trauma-based on clinical observations; then, art in the context of trauma illustrated with stories of people marked by suffering and creativity. In the sequence, the art in (and of) the word based on circumstances of resignification of the traumatic experience, with input from cinematographic and theatrical art, from the mythological narrative, from the notorious case report and clinical fragment is described. Finally, the art of written speech, citing authors focused on the quality of the text from an aesthetic and emotional point of view, whose writing, as art, is inscribed in the body. We hope to contribute to academic discussion and clinical practice.

Keywords: trauma; art; word; sense.

Resumen

Trauma y arte, “hecho uno para el otro”. El primero, inicialmente humaniza y, después, impulsa el sujeto a la creatividad; el otro intenta representar el indecible de la experiencia traumática. El arte se ubica en el campo de la palabra, que constituye el sujeto y lo reconstituye, posibilitando la resignificación de los efectos del trauma. La experiencia clínica psicoanalítica, aliada a la observación del acto creativo de notables autores y de personas comunes, demuestra esta condición del humano. Es necesario hacer del caos algún sentido y de la vida, arte. Este artículo está basado en la teoría psicoanalítica y su objetivo es articular el trauma al arte. El primero, imprescindible a la constitución del sujeto; el otro, posibilidad de representación de afectos y sostenimiento de la existencia. Trataremos, de inicio, del concepto de trauma a partir de observaciones clínicas; después, el arte en el contexto del trauma, ilustrada con historias de personas marcadas por el sufrimiento y creatividad. En la secuencia, el arte en (y de la) palabra, basada en circunstancias de resignificación de la experiencia traumática, con aporte del arte cinematográfico y teatral, de la narrativa mitológica, del relato de caso notorio y de fragmento clínico. Por último, el arte del habla escrita, citando autores centrados en la calidad del texto del punto de vista estético y emocional, cuya escritura, como arte, se inscribe en el cuerpo. Esperamos contribuir con la discusión académica y la práctica clínica.

Palabras clave: trauma; arte; palabra; sentido.

Résumé

Traumatisme et art, «l'un fait pour l'autre». Le premier va, d'abord, humaniser le sujet, puis il le pousse à la créativité; le deuxième essaie de représenter l'indicible de l'expérience traumatique. L'art se situe dans le champ du mot, ce-ci constitue et reconstitue le sujet, ce qui permet la ré-signification des effets du traumatisme. L'expérience clinique psychanalytique, combinée à l'observation de l'acte créateur d'auteurs notables et de gens ordinaires, démontre cette condition de l'humain. Il faut donner un sens au chaos et faire de la vie, l'art. Cet article est basé sur la théorie psychanalytique et son objectif est d'articuler le traumatisme avec l'art. Le premier, essentiel à la constitution du sujet; le deuxième, la possibilité de représenter les affections et de soutenir l'existence. D'abord, on traite le concept de traumatisme à partir d'observations cliniques; puis, on examine l'art dans le contexte du traumatisme, en illustrant cela avec des histoires de personnes marquées par la souffrance et par la créativité. Dans la séquence, l'art dans (et du) mot, basé sur des circonstances de résignification de l'expérience traumatique, avec l'apport de l'art cinématographique et l'art théâtral, bien comme du récit mythologique, du rapport de cas notoire et aussi du fragment clinique. Enfin, l'art de la parole écrite, en citant des auteurs qui s'occupent-ils de la qualité du texte d'un point de vue esthétique et émotionnel, dont l'écriture, en tant qu'art, est inscrite dans le corps. Nous espérons contribuer à la discussion académique et à la pratique clinique.

Mots-clés : traumatisme ; art ; mot ; sens.

*No início, era o caos. Até que...
“Faça-se”. E o mundo se fez.*

Todo e qualquer processo de superação de si mesmo é ponte que liga uma experiência traumática a um novo sentido da vida. O ato criativo, nesse contexto e com frequência, surge a partir de um desarranjo psíquico (caos), possibilitando nova ordem no campo subjetivo.

Escrutinando-se a vida de ilustres artistas e dos mais criativos cientistas, vê-se que tiveram infância tumultuada ou, no mínimo, curiosa, do ponto de vista emocional, salvo exceções. A experiência clínica mostra que não basta ser ilustre, pois sujeitos mais inventivos se sentiram, de início, marcados pela falta irremediável, própria da condição de humano. Pacientes que se destacaram em atividades profissionais ligadas à arte e à ciência, inclusive psicanalistas, falaram a respeito do que poderia ter sido a razão das suas escolhas: “logo cedo, na vida, me senti angustiado, parece que não me encaixava no mundo”; “vi-me impactado diante das minhas próprias circunstâncias - muito limitado”; “ainda menino, havia um inconformismo diante da realidade na qual me vi inserido”; “tive problemas demais, não me adaptava ao jeito do mundo no qual me via”; “eu me enrolava em meus próprios problemas”. Os adjetivos usados nessas falas, vimos depois, representavam tão somente a dificuldade de cada sujeito em contornar o indizível da experiência traumática, tentativa de nomeação do mal-estar ligado a seus afetos.

Nesse contexto, pensamos a influência da experiência traumática inicial do sujeito. A clínica psicanalítica, aliada à observação do cotidiano, nutriu e embasou a ideia do projeto para este artigo. Nosso objetivo é articular o trauma à arte; o primeiro, imprescindível à constituição do sujeito; o outro, como possibilidade de representação de afetos e sustentação da existência. Primeiro, discutiremos sobre o trauma, um conceito a partir de duas ilustrações clínicas – Emma, de Freud (1950/1977), e Blenda,

na clínica da nossa época. Depois, trataremos da arte, articulada à experiência traumática, apoiados por uma citação de caso clínico da literatura psicanalítica – Ruth Kjär (Lacan, 1977) - e um relato sobre a vida de uma pintora – Frida Khalo (Kelner, Boxwell, & Silva, 2000). Na sequência, apresentaremos a arte na (e da) palavra, quando trabalharemos a função da palavra na expressão artística e no campo clínico psíquico, enfatizando: a astúcia do personagem Max Antonius, do filme *O sétimo selo* (Bergman 1956), e da mitológica Sherazade; o relato factual de Seixas (2014); o texto criativo de Dopagne (2007) e um fragmento clínico (Esdras). Em todos eles, a ressignificação da experiência traumática. Por último, a arte da fala escrita, discutindo a qualidade da escrita do ponto de vista estético e emocional, com aporte dos autores Salvati (2018), Holanda (2018), Ramos (2003) e Barbosa Neto (2015). Nesse ponto, defendemos a ideia de corpo psíquico, no qual se inscreve a arte da fala escrita.

Na articulação trauma-arte, consideramos essa última não no sentido restrito à utilização convencional do termo, mas no sentido da arte do viver. O presente texto se originou a partir de um trabalho acadêmico, inclusive supervisão de estágio em psicologia e exercício clínico. Esperamos contribuir para o avanço do saber na formação e na prática psicoterapêutica.

Trauma

Emma sofria de pânico. Bastava entrar em uma loja sozinha, tinha calafrios e uma tormenta se apossava dela, impelindo-a a afastar-se dali correndo. No tratamento, lembrou-se, não sem sofrimento e protelações, de fenômeno idêntico ocorrido em um passado distante: havia entrado num estabelecimento para comprar, assustou-se diante dos vendedores, evadiu-se velozmente feito louca. Uma coisa, porém, repercutiu no corpo e na alma, a qual palavra alguma podia explicar. Isso a acompanhou durante mais de vinte anos, e somente durante o tratamento se deu conta. Esse caso clínico compõe os primeiros relatos freudianos, no texto *Projeto para uma psicologia científica* (Freud, 1950/1977, p. 464-468).

Blenda tinha mais de 30 anos quando procurou o tratamento. Havia se separado do marido de forma dolorosa. Praticamente suspendeu o projeto de pesquisa, requisito para sua formação acadêmica, e, ao sair da sessão de análise, a cada semana, ingeria bebida alcóolica, depois ia dormir. O sofrimento não lhe dava trégua. Encontrava-se à beira de um precipício, sua vida corria perigo. Aqui vemos um fragmento de caso clínico típico da nossa época.

O exercício clínico permite acesso a muitas vidas, como as que acabamos de ler. Escutamos centenas de pessoas nos últimos vinte anos, cujas narrativas revelaram episódios infantis ainda determinantes nas suas existências de algum modo. Uma mulher teria sido abusada sexualmente, ainda que de modo sutil, aos 10 anos de idade. Somente aos 40 se deu conta do acontecimento, embora carregando sintoma relacionado àquela época. O rapaz de 20 anos ainda respira com dificuldades. Um resto de recordação o leva à hipótese da insuportável condição de desamparo na infância: houve uma sensação de perda da mãe quando ela se ausentou do quarto em determinado dia.

As lembranças, às vezes, são apenas encobridoras. Há experiências muito dolorosas, impossíveis de recordação, devido ao seu teor de insuportabilidade. Regularmente nos deparamos - nós que escutamos e o sujeito que fala - com um abismo, que são evidências de acontecimentos obstaculizadores às impulsões do indivíduo, sobretudo aquelas cujo efeito é estruturante à condição de ser humano. Há, na infância remota, impactos de grandes proporções, porém inevitáveis, e, do ponto de vista da constituição do humano, necessários. Estes são os traumas iniciais.

Trauma é um “desastre” subjetivo que abala a organização psíquica. Salientamos que, mesmo antes da existência dessa organização psíquica mínima na vida do bebê, ele é tolhido no seu estado natural enquanto organismo, a ponto de se iniciar, a partir dali, uma instabilidade irreversível. Logo, o trauma é efeito provocado por situações que o indivíduo não suporta devido a sua incapacidade de assimilá-las, resultando em ameaça à dimensão subjetiva. No princípio, são eventos estruturantes, capazes de fortalecer, na sequência e do ponto de vista da superação do indivíduo, a vida psíquica.

No texto *Além do princípio de prazer*, Freud (1920/1976) nos faz pensar o trauma a partir de uma realidade externa e interna do indivíduo, ambas insuportáveis. O sujeito não é capaz de dominar a intensidade vinda do exterior. Traumática, afirma a teoria, é uma situação pela qual grande intensidade de excitação externa invade a organização psíquica, incapacitando o sujeito de assimilar o quantum de estímulos invasores. Tal experiência mobiliza o aparelho psíquico, um “acontecimento (...) destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis” (1920/1976, p. 45).

Os traumas do cotidiano, sejam eles originados durante a infância, seja na vida adulta, têm raízes ainda mais profundas do que se pode alcançar. Emma, a paciente de Freud (1950/1977), lembrou-se, no percurso do tratamento, de uma ocasião em que havia entrado numa loja e saído correndo porque dois vendedores riram da sua roupa. Ela tinha 12 anos à época, e o que repercutiu no corpo e na alma dela foi certa atração sexual por um dos vendedores. Nesse ponto, Freud não acredita ter encontrado a causa do seu sintoma, por isso avança na sua escuta, e é na sequência do tratamento que a paciente apresenta elementos complementares à construção do sintoma atual. Emma tinha oito anos quando sua mãe pediu para ela ir à mercearia. Lá, o vendedor, que se encontrava sozinho, ofereceu-lhe balas e doces, pondo-a no colo, e, por fim, tendo tocado sua genitália. O trabalho psíquico obteve êxito em relação ao sintoma que levou a mulher ao tratamento.

O mais importante, nisso tudo, é que Freud não se convence de que o trauma tenha se iniciado propriamente ali, na idade de oito anos da menina. Isso é o que inferimos diante da tese freudiana, pois ele sabia que há algo além (antes e depois da experiência que se torna traumática), onde não podemos chegar, porque o inconsciente é atemporal e o trauma se constrói no “só depois”. A ideia é de que todo trauma remete a traumas específicos do início da vida, o inaugural e o civilizatório. Eles têm função estruturante, porque representam a falta fundante, a que toca a cada um de nós. Vorcaro (1997) trabalha sobre esses dois traumas iniciais, pelos quais o humano se constitui, baseando-se nas elaborações teóricas lacanianas.

Primeiro, há o trauma inaugural, aquele que arrebatou o vivente do gozo pleno dos primeiros dias da vida. A assistência do agente materno tem efeito traumático, porque rompe a regularidade circular automática tensão-alívio. Ele aparece como terceiro elemento na medida em que se apresenta como intruso, apropriando-se do corpo do vivente. Isso ocorre pelo descompasso entre a necessidade do bebê e a assistência, quando esse Outro simbólico, pela sua imperfeição, chega antes ou depois do momento exato que completaria a necessidade e, além disso, não oferece resposta à demanda na medida exata.

O trauma inaugural, portanto, afasta o vivente do puramente instintivo, cuja mãe marca o bebê a partir da sua própria falta no campo do desejo. No bebê, o processo é irreversível, a falta é irremediável.

Posteriormente a esse trauma primeiro, o novo ser se aliena ao Outro como solução. Assim, mãe e bebê se fundem, tornam-se um só. Na sequência, novo impacto acontece por conta de um terceiro, o Outro na figura do pai, que intervém, separando bebê-mãe. É o trauma civilizatório, assim nomeado e trabalhado por Barbosa Neto (2019). A função paterna se traduz no pai/lei, marcando o limite que estabelece as relações segundo a cultura vigente. É a lei que impossibilita o retorno à mãe, a lei da vida: normas, o que deve ser de um jeito, e não de outro, e que constitui segurança para a convivência entre os homens. A partir desse trauma, o indivíduo avança no processo de subjetivação, passagem do eu ideal ao ideal do eu.

Daí em diante, o sujeito se adianta na sua construção. Tendo sido marcado por essas experiências, repete-as e, a cada vez, em níveis distintos. Nesse contexto, o trauma humaniza enquanto marca que batiza o indivíduo, ou, como afirma Macêdo (2014, p. 46): “o trauma é uma marca do homem. É o que inscreve o sujeito na ordem da linguagem, e, ao mesmo tempo, uma marca do que não é absorvível pelo simbólico. (...) o que funda a memória do homem como sujeito falante”.

Seja em qual tempo for, a realidade traumatizante compromete a produção de sentido, cujo vazio implica sofrimento, e a dimensão psíquica engendra diversas formas de defesa em função de superar os efeitos traumáticos. Uma delas é a projeção. Conforme Freud (1920/1976), o sujeito pode se defender dos estímulos (excitações) externos, no entanto não pode fazê-lo quando se trata dos internos. Nesse caso, o aparelho psíquico engendra uma saída: o sujeito projeta-os para o exterior, única forma de reunir elementos com os quais seja possível se defender.

Como escreveu Barbosa (2015, p. 63-64): “o eu cria um artifício para lidar com essas situações, então ele projeta no outro aquilo que se encontra em si. Isto é, o que é interior projeta-se para fora, e assim pode ser evitado, suportado ou dominado, de alguma forma”. Nesse contexto, a obra de arte pode ser exemplo de como o indivíduo, inconscientemente, lida com o interno e com o externo, um dando consistência ao outro. Isto, por si só, não é capaz de representar o afeto, mas é uma forma de mostração pela qual é possível representar.

Blenda, a nossa paciente do início deste tópico, teve a infância marcada pela ausência do pai. Ele fazia viagens duradouras e, chegando de volta, logo desaparecia outra vez. A menina o esperava todos os dias; o acordar à noite, abria a porta e tentava escutar a voz dele. Lembra-se, com nitidez, de uma das despedidas do pai: ele foi caminhando e cruzou a outra rua; ela chorou, chamou-o aos gritos; ele olhou para trás, acenou-lhe, mas sem cessar os passos. A garota nunca mais o viu. A mãe, opressora, a castigava raivosamente - impressão da filha, já adulta, que revela o sofrimento que a mãe também viveu. Encontrou-se Blenda, como já foi dito, à beira de um abismo: nomeava a ponte da qual haveria de saltar. Passou os primeiros meses do tratamento culpando o mundo - desde o pai, passando pelo ex-marido, até o analista. Repetindo, desse modo, a experiência dolorosa.

Com relação ao analista, parecia um composto de amor e ódio, pois, ao sair da sessão, dizia, um tanto raivosa, que não voltaria mais. Depois, telefonava pedindo que se adiantasse a próxima sessão (não sendo permitido). Na outra semana, de volta, reclamava pelo tempo sem a análise, culpando o analista. É possível que estivesse fazendo do mesmo modo que estivera diante do pai, tentando suprimir a distância entre eles, mas de modo trágico. Em outras palavras, reivindicava os cuidados do Outro. Quis suicidar-se na infância, depois da separação, e durante a análise. A repetição de Blenda, no tratamento, não foi em vão. Passados dois anos, mudou seu modo de viver: retomou o projeto de pesquisa, fazia planos para o futuro. Ao sair da sessão, seguia para a biblioteca, ocupando-se com a pesquisa ao invés da bebida e do sono. Alguns anos após o tratamento, Blenda deu notícias: havia se casado novamente, tinha uma vida “decente”, disse ela, e uma “linda filha”. Ela foi salva do próprio ódio.

Seguindo a concepção freudiana, inclusive do caso Emma, acreditamos que a traumatização de Blenda se deu num percurso histórico, considerando eventos anteriores e posteriores aos episódios lembrados por ela, em parte.

A positividade do trauma, sobretudo no início da vida, consiste em situar o sujeito numa posição de mobilidade. A ideia freudiana de trauma, a partir de 1920, embora sob a égide da pulsão de morte, aponta para a pulsão de vida, mas desde que no contexto da linguagem. No campo da palavra, ele prenuncia nova ordem de coisas, isto é, um recomeço. Quer dizer, o vazio instalado por conta o trauma somente o é por falta de sentido, cujo espaço se põe à espera de ser preenchido. O trauma capacita

o sujeito à constante superação de si, permite-lhe condições, inclusive, para o convívio entre os outros na civilização. Isto se encontra no campo da projeção e da sublimação, cujo imaginário prolifera, inclusive, no contexto das artes.

Arte

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nasceu no México (1907-1954). Aos seis anos de idade contraiu poliomielite e, aos 18, foi acidentada por um ônibus. O primeiro episódio resultou em grave sequela no pé e o outro a deixou sobre o leito hospitalar por longo tempo. Duas vértebras lombares romperam-se, houve fraturas na bacia e muitas no pé direito. Um grande ferimento no abdômen como efeito de uma barra de ferro que cruzou todo seu corpo, do quadril à genitália. A moça dependeu de sonda por vários dias, usou coletes de gesso, fez diversas cirurgias e passou a vida sofrendo de dores terríveis. Tornou-se Frida Kahlo, pintora famosa, autora de autorretratos de inspiração realista. Ainda assim, os empecilhos pessoais não cessaram. Entre 1930 e 1935, a artista sofreu três abortos espontâneos, teve os dedos do pé direito amputados e a separação do marido com quem havia se casado há seis anos. A presença de Frida na vida foi intensa. As marcas da sua competência perduram nos museus do mundo ainda hoje (Kelner et al., 2000).

Ruth Kjär, por outro lado, nunca foi pintora. Ela viveu sucessivas crises depressivas, sempre se queixando de um espaço vazio em si, que nunca pôde preencher. Era considerada uma doente. Ela fez análise, suporte possível ao seu casamento que, no começo, ia muito bem. Porém, após um curto período, retornaram os acessos melancólicos. Nesse tempo, o cunhado, um pintor talentoso, retirou um dos seus quadros da série que se encontrava fixada à parede de um dos compartimentos da casa de Ruth, deixando, ali, um espaço vazio. Ela se identificou com esse espaço e, num dado momento, reuniu todo o material necessário, produzindo uma pintura. “Ela vai à loja de tintas buscar as cores que são as da palheta do cunhado, e se põe a trabalhar com um ardor que nos parece característico de um movimento de fase que vai, de preferência, no sentido depressivo. E acaba saindo uma obra” (Lacan, 1997, p. 146/147).

A arte funciona como tentativa de dizer o que não pode ser dito. Em outras palavras, através de uma determinada atividade, que envolve minúcia criativa, o artista expressa o que não é possível de outro modo. A arte é a sua palavra. Entendemos que isso está vinculado à elaboração da experiência traumática, o que implica, para nós, o processo de ressignificação dela. A pessoa pode nem se dar conta do valor atribuído àquela tarefa, no entanto ela se envolve a ponto de concentrar nesse trabalho valor imensurável do ponto de vista psíquico, o que, quase sempre, corresponde à valorização cultural.

O artista eleva o mais simples e banal, inclusive resto do que se aproveitou, à dignidade do propriamente humano. Ele é capaz de erguer o particular, e imperceptível, à singularidade, muitas vezes da forma menos complicada possível. Assim o faz, sobretudo, em relação a seu drama pessoal. O fazer artístico, desse modo, está relacionado a um lugar vazio, cuja criação gira em torno dele. É o acesso à *coisa*, mas de modo direto, sem recalque. A sublimação, portanto, é o fluxo do real direto: da *coisa* (*Das Ding*) à arte. Mota (2017, p. 13), em seu artigo *Da superficialidade das palavras à comunicação fecunda da arte: o sujeito desejo pela obra de Anish Kapoor*, afirma que “o grande desafio para o artista é se confrontar consigo mesmo, ser norteador por sua energia pulsional, dizer de si, não com palavras, mas com a matéria resistente, esculpida, recriada até poder dela algo escutar”. A autora aponta o reflexo dessa arte no outro, o espectador, pois à medida que contemplamos a obra de arte e algo dela repercute em nós, é possível que, tanto nós quanto o artista, estejamos implicados nela.

A arte, portanto, é capaz de aticar o desejo e evocar algo do indizível. Ela “é como uma fresta por onde vemos e escutamos resquícios da nossa própria interioridade. (...) Numa relação dialética, espectador e artista encontram-se justamente naquilo que lhes falta” (Mota, 2017, p. 14), isto é, a falta encontra-se em mim e no outro, porque somos feitos do desejo.

Mota (2017) afirma, em resumo, que nossa percepção do mundo é atravessada por convenções culturais, de modo que as relações objetais se mantêm na superficialidade. A arte, por outro lado, “não define, mas dá possibilidades para a projeção do desejo através das novas perspectivas da ocupação do espaço (...) como se nos apresentasse o nosso próprio vazio, lá onde a palavra não nomeia, mas onde existimos” (p. 8). E conclui: “a arte não é para ser entendida, (ela é) um campo para a contemplação, para a ilusão, e por isso, propícia para a projeção dos desejos e o reconhecimento do sujeito desejante” (p. 10).

Frida Kahlo viveu entre a tormenta e sua incrível força para viver. Planejou ser médica, mas uma rajada do real incidiu sobre ela - o acidente. Fragmentada no corpo e na alma, ela encontrou saída na criação artística, acreditou na capacidade de superação. Começou a pintar, projetando na tela o que não foi possível de outra forma. Sabe-se que a artista tinha voz ativa na pronúncia, era enfática e ágil nas palavras, mescladas por gestos e risadas interessantes. Isso tudo, com o senso de humor que lhe era característico, expressava intensa emoção. Produziu dezenas de quadros da melhor qualidade, entre eles: “Umas facadinhas de nada” (1935), “O sonho” - (1940), “A coluna partida” (1944).

Frida nunca se conformou com os limites impostos à sua vida. Por conta da tragédia que marcou toda a existência, “não calava, não negava a possibilidade da comunicação, sobretudo depois de seu recurso à expressão artística, representando suas catástrofes por meio da pintura” (Kelner et al., 2000, p. 36). Projetava tudo isso na tela, única forma possível de representar o irrepresentável. O vazio de representação precisa ser “dito” de algum modo, porque se trata de algo insuportável, como afirma

Kelner et al. (2000, p. 4): “o indizível não pode ser dito e aventemos a hipótese de que tentar, sem sucesso, representar o indizível, pode atenuar o desamparo”. A autora vai além: “a origem do talento do artista não seria a questão fundamental, e sim a origem das forças que o impelem à sublimação. O traumatismo constituiria a fonte da neogênese da energia que impele à sublimação” (p. 36).

Observamos o vazio angustiante, o qual precisa de alguma âncora no campo do prazer diante do trabalho de enfrentamento do que o sujeito deve enfrentar. A arte seria um recurso possível, como no caso de Frida, que significa, de algum modo, repetição da experiência traumática. É preciso repetir o trauma não somente pela “volta” à situação que o originou, mas por um tipo de elaboração que o ressignifique, como sugere Kelner et al. (2000, p. 5): “tudo isso precisa de uma representação. Não significa voltar ao passado, mas trazer o passado para o presente e (re)-representá-lo, dar novo sentido a uma virtualidade tão presente quanto distante”. E, na mesma página, prossegue: “é como se Frida dissesse: não posso com essa dor sozinha, tenho que representá-la para que outros a sintam também, como queiram ou como possam”. A inferência dessa autora se dá porque a artista era da opinião que a relação entre um quadro e um espectador deve ser de mão dupla: o quadro olha para a pessoa que o contempla tanto quanto esta deve olhar para ele, isto é, um precisa afetar o outro.

Nesse contexto, uma via possível é a sublimação, atividade psíquica vinculada ao fazer que envolve fantasia e pulsão, normalmente no campo da arte, da ciência ou da cultura. Para Lacan (1997), sublimação é uma arte. Ela faz com que o objeto seja elevado à dignidade da *coisa* (Das Ding) na medida em que contorna o núcleo da experiência traumática e o apresenta como uma obra contemplada do ponto de vista da civilização.

Ruth Kjær, a paciente “pintora”, é um caso clínico citado por Lacan (1997, p. 146-147) no seminário sobre a ética, embora não tenha sido objeto da sua clínica. Ele diz que o tal espaço vazio na parede da casa da paciente foi um precipitador das crises de depressão melancólica dela e que sua pintura a fez sair daquele estado de sofrimento. Ruth projetou na tela alguma forma de representar o que se encontrava dentro dela, de modo que seu efeito implicou alguma organização de si mesmo. O vazio externo, representado pela tela, foi o espelho para que o vazio interno (falta de sentido) pudesse ser mostrado. Não só mostrado, mas articulado, preenchido de sentido. “Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio (...). De qualquer modo, o vazio permanece no centro, é precisamente nisso que se trata de sublimação” (p. 162).

Curioso é o fato da mulher não ser pintora e ter feito uma verdadeira obra de arte, a ponto de seu cunhado, o artista, não acreditar ter sido feita por Ruth. Sendo assim, cada um, no seu drama, precisa encontrar um jeito possível de estar no mundo, mesmo não conseguindo se livrar do que lhe pesa. A sublimação, no campo do prazer criativo, é capaz de promover um jeito possível de viver e sonhar.

Arte na (e da) Palavra

a) Antonius foi cavaleiro das Cruzadas durante 10 anos. Homem de fervorosa crença em Deus, possivelmente acreditasse ser justo viver em paz depois dos feitos nas batalhas sangrentas em nome da fé. No entanto, ao voltar para seu país, o encontra devastado pela Peste Negra. Abalado, ele reflete a respeito do sentido da vida. Enquanto isso, a morte lhe aparece, havia chegado sua hora. No entanto Max Antonius formula uma proposta à morte. Esse é o enredo inicial do filme *O sétimo selo*, do diretor sueco Ingmar Bergman (Bergman, 1956).

b) Sherazade, da narrativa mítica das Mil e Uma Noites, também se depara com a morte, quase que frente a frente. Seu rei, Shariar, sabendo que fora traído pela rainha, mandou matar sua esposa e seu amante. Tornou-se cruel e defensivo, revoltado em relação a todas as mulheres. Dali em diante, estabeleceu o seguinte: diariamente se casava com uma moça e, após a noite de núpcias, mandava matá-la. Sherazade, filha de um ministro da corte, surpreende o pai com a proposta de se casar com o rei. Diante do horror instalado, ela tinha um plano.

c) Um homem foi diagnosticado pelo médico, após uma bateria de exames, com câncer. Durante nove meses, a partir do diagnóstico, ele passou por: 34 sessões de radioterapia, num total de noventa e três irradiações; sete sessões de quimioterapia, com vinte horas de aplicações; vinte e nove consultas médicas; quinze idas ao dentista; cinco biópsias; cinco exames de sangue; duas ressonâncias magnéticas; duas chapas de pulmão; uma endoscopia; uma cirurgia, com duas passagens pelo centro cirúrgico; seis dias de internação; dezesseis punções para tirar líquido do pescoço e, ainda, sessenta e uma sessões de fisioterapia (Seixas, 2014, p. 112). Alguma coisa o sustentou nesse percurso, não apenas do ponto de vista essencialmente físico, mas existencial.

d) Havia uma moça que sonhava. Ela tinha estudado, com afinco e muito gosto, as grandes obras literárias e seus autores. De origem pobre, não poupou esforços dos pais e de si, tornou-se professora de literatura. Em suas primeiras aulas, fomentava o desejo, maior ainda, de levar o conhecimento aos alunos, discutir juntos, fazê-los sentir prazer pelo envolvimento com as grandes obras da humanidade e seus criadores. Contudo não levou muito tempo e a jovem mestra surtou, fuzilando os alunos. Esta é uma parte do enredo da peça *Profl*, do dramaturgo belga Jean-Pierre Dopagne (Dopagne, 2007).

e) Esdras tinha 30 anos quando procurou o tratamento psicológico. Sua narrativa dá conta de uma época na qual morou em lugar afastado da cidade. Era ainda adolescente, entre 16 e 17 anos, quando foi afastado das relações no meio urbano, da escola, do ciclo de amizades, da liberdade e tecnologia. Os pais assim o fizeram por castigo, e sem tempo determinado.

Esdras disse ter sentido pavor, de início. Ele temia não mais voltar para os amigos, para as aventuras urbanas, os estudos, os sonhos futuros. Subtraíram dele “até a palavra” - disse. Nesse estado de prisioneiro, experimentou o horror da solidão, o “medo de definhar, emocional e intelectualmente”, conforme se expressou. No princípio, havia calculado suicidar-se.

Esses relatos caracterizam matrizes representativas do mal-estar humano. São episódios que retratam a vulnerabilidade do sujeito marcado pela experiência traumática, cujo sofrimento o desestrutura na medida em que suprime algum sentido da vida, e que exige uma tomada de posição. Lacan (2008) afirma que, em todo trauma, há um real.

Real é um conceito lacaniano para designar aquilo que afeta o sujeito, porém impossível de ser apreendido e difícil de suportar. Muitas vezes, o insuportável. É o campo da pulsão de morte, do sem sentido. Real é o *Das Ding* freudiano, efeitos de uma experiência traumática a qual o sujeito não tem acesso, mas a repete sem saber. Por um lado, “qual a razão para viver nessa minha condição?”, questionam alguns; por outro lado, o “não sei” como expressão do desejo de não saber o que afeta a si próprio, negligenciando-se a condição de sujeito.

Diante do real, a vida é posta em xeque. Há um “desencaixe” em relação às expectativas humanas. O sofrimento se traduz em vazio de sentido. Nesse quadro, o sujeito precisa decidir: ele pode ceder a certo desenlace das estruturas real-simbólico-imaginário, apoiar-se no gozo do sofrimento ou buscar a saída deste pela via da palavra.

Palavra, aqui, não se reduz à fala ou à escrita. Sendo do campo da linguagem, encontra-se em toda expressão de sentido. Não se trata, simplesmente, de um verbete (unidade da escrita, formada por letras e sons), mas de representação, narrativa, curso ou trajetória de feitos que correspondem a uma ideia. A palavra pode se encontrar nas imagens, histórias, gestos, símbolos, arte, discurso, reflexão, cultura, trabalho psíquico etc., inclusive no fazer que tenta organizar e/ou elaborar uma realidade interna. Palavra é sentido.

O sujeito é feito de palavra, portanto no campo da linguagem, a partir do Outro simbólico, desde o início. A mãe nomeia o corpo do bebê e o marca, com sua própria subjetividade, ordenando o que há de disperso nele. A função paterna, à medida que interdita, delimita, cria nova ordem, ratifica o nome próprio, “castra” o indivíduo. Essa função se faz lei por meio da palavra, a qual possibilita constituir e reconstituir o sujeito.

Enquanto comunica, a palavra exerce a função de morfosear. O sujeito pode ser transformado pelo uso dela, elaborando formas de dizer o que não é possível ser dito por falta de representação. Desse modo, ela pode traduzir percepções de mundo externo e interno, ligar afetos a representações, construir sentido não convencional (função significante), romper o código linguístico vigente.

Não é possível traduzir integralmente a experiência a ser transmitida: a pura emoção de um encontro, o deslumbramento da descoberta fascinante, o rastro de sonho inesquecível. Enquanto se fala, há a invasão de forças inconscientes que inserem e subtraem elementos dessa interioridade, daí o aparecimento sutil e instantâneo do que o sujeito não queria dizer, ou fuga do que era para ser dito. Durante a fala verbal pode haver o “conserto” do equívoco; na escrita se tem o tempo de “ajuste” no texto. Seja como for, vai restar algo indizível. A arte, no entanto, permite um dizer sobre aquilo que não pode ser representado de outro jeito; por ela, o sujeito projeta através da imagem, ou de outras formas, criando sentidos diversos para ele próprio e para aqueles que contemplam o efeito do seu fazer.

Ao ligar afetos a representações se produz sentido, instituindo nova ordem à dimensão psíquica. Ligar, portanto, é forjar ou criar ideia a partir do sem sentido; unir pedaços, restos, peças; construir nova realidade com as peças do que se encontrava fragmentado. É o processo de simbolização. O artista, sem saber, expressa ou mostra seus afetos inacessíveis na tela: raiva, dor, alegria, impulsos estranhos. Eis a possibilidade, ainda, de representação.

A função significante da linguagem permite, a ouvidos atentos, capturar o sentido oculto, a singularidade que escapa ao sentido dicionarizado. A arte, por excelência, invoca o contemplador a essa possibilidade - navio pode não significar embarcação alguma, mas outra realidade para determinado sujeito.

Quanto mais liberdade à palavra, maior a proporção de rompimento do código linguístico. A palavra, de forma livre, é capaz de fugir às regras da linguagem consciente, provocar equívocos na razão, causar malentendido. A obra de arte faz isso, e quanto mais o faz, mais se torna digna de originalidade e representativa. O ato falho é um erro no campo cognitivo - rompimento do código linguístico. Do ponto de vista psíquico, por outro lado, o ato falho surge como possibilidade de “achado”, acesso ao inconsciente.

A palavra, portanto, que tem como função morfosear, transformar, organizar etc., reelabora os fenômenos psíquicos daquele que a utiliza tanto quanto o objeto produzido. Enquanto nomeia, dá sentido, posterga a morte, morte do desejo. No cotidiano, assim como na arte convencional, a palavra incide sobre sintomas do corpo de algum modo; atíça angústias, fracassos, frustrações arcaicas e recentes, incertezas etc. Nesse curso, ela engendra alguma forma de elaboração. A arte na (e da) palavra pode curar.

a) Antonius, o cavaleiro das cruzadas, no filme *O sétimo selo*, convida a morte para um jogo de xadrez, cujo resultado o libertará dela, ou não. A morte concorda. Ela não será vencida, ele sabia disso, seu objetivo era ganhar tempo. E o ganhou. Tempo para a vida, no qual pudesse dar sentido à existência, depois de 10 anos de luta sem razão, guerra inútil, sonhos

desfeitos e vida fragmentada pela estupidez da violência. Antonius precisava fazer alguma coisa no sentido de organizar a si mesmo diante da experiência traumática vivida, e o fez enquanto jogava. Isto é, ressignificando o (e no) tempo.

b) Sherazade, a lendária rainha, foi para a noite de núpcias com o rei Shariar. Em certo momento, eles escutaram o choro de uma criança à porta da entrada do quarto (o plano entra em ação). A rainha disse se tratar de sua pequena irmã, Duniazade, a quem, todas as noites, contava história para fazê-la dormir. Pediu que a deixasse entrar, somente assim contaria a última história. O rei permitiu. Então, Sherazade começou uma narrativa, enquanto o rei esperava o final, impaciente, que avançou pela madrugada. A criança adormeceu, e no momento mais fascinante da história, a rainha silenciou. O rei, que, no princípio, se incomodara, mas já prestava grande atenção ao relato, ordenou que continuasse. Ela alegou que o dia já estava para amanhecer, o carrasco logo bateria à porta. “Ele que espere”, disse o rei. Na sequência, deitou e dormiu profundamente ao som da melodiosa voz da rainha.

Ao anoitecer, acordou e deu ordem para que a história fosse concluída. A rainha o fez. Ele não se deu por satisfeito, pediu outra história. Sherazade tinha voz macia, tonalidade na pronúncia, ritmo no jeito de usar a palavra e criatividade. O rei, maravilhado, não se satisfazia a cada final de narrativa. Passaram-se dias e noites, semanas, meses e anos, enquanto desfilavam da boca da rainha e ouvidos do rei aventuras de heróis, facetas de reis, casos misteriosos, mundos fantásticos. Sherazade ficou grávida, engordou, teve filhos gêmeos, que foram criados sem conhecimento do rei. O nascimento deles e todas as providências do plano da rainha se davam enquanto o rei dormia ou encontrava-se fora do palácio. Assim se passaram mil e uma noites. Um dia, as crianças foram apresentadas a Shariar, que ficou maravilhado. Ele descobriu o quanto o tempo havia se passado. Rei e rainha reinaram até o fim.

c) O homem que contraiu câncer e foi submetido a intenso tratamento durante nove meses chamava-se Ruy Castro, escritor e marido de Heloisa Seixas, que fez o livro *O oitavo selo: quase romance* (Seixas, 2014). A escritora afirma: “Ruy fez tudo isso enquanto escrevia o maior livro da sua vida” (p. 112), referindo-se à obra *Carmen: uma biografia* (Castro, 2005). Continua a autora: “Ruy sofria. Mas passava o dia escrevendo, horas e horas, como se assim estivesse dentro de uma redoma, a salvo de todo mal” (p. 119). O livro, isto é, a palavra, salvou o homem de si mesmo, da morte inscrita no corpo. Ele escrevia para manter o equilíbrio, inventava para continuar vivo, interferindo sobre o mundo. E conseguiu, isto é, a palavra que salva permite ganho de tempo diante da morte para a qual vivemos. É isso que cada um faz quando se dá conta de ameaça à sua integridade, e que o artista, principalmente, exerce por todo o tempo. A arte, portanto, permite certo equilíbrio quanto à integridade/dignidade do sujeito por conta das condições adversas.

Nas três narrativas acima, o trauma está para a morte assim como a palavra está para a vida. A morte sempre ganha. A palavra, no entanto, marca o espaço e a qualidade entre o início e fim do ponto de vista existencial.

d) A professora que havia cometido o ato desesperado e irreparável contra os alunos, segundo a história de Dopagne (2007), foi julgada. Os juízes avaliaram o caso: a moça passou a vida construindo um saber, deleitando-se com a beleza do conhecimento, a arte dos grandes autores e suas criações, até que chegou o tempo do compartilhamento com os outros, seus alunos. Mas foi desafiada pela ignorância e o desejo de não querer saber, daí seu desespero. Diante dele, faltaram-lhe palavras para nomear o que havia dentro de si, o indizível, aquilo que Freud chamou de *Das Ding* e Lacan, de real: o inacessível e insuportável. A professora foi dominada por uma pulsão desordenada, furiosa em seu curso. A sentença dos juízes foi inusitada: eles a condenaram à palavra. A moça deveria manter-se no presídio durante o dia e, todas as noites, deveria ir ao teatro falar sobre seu ato.

Desse modo, a sentença incluiu o trabalho de elaboração psíquica, possibilidade de representar a pulsão desgovernada. Portanto, a professora foi presa pelo ato e condenada à palavra, termos estes que compõem o título de um artigo para contemplar a peça (Barbosa & Passos, 2014). A psicanálise não condena o sujeito, ela o responsabiliza.

A palavra, nesse contexto, é bem nítida na sua função: ela aparece como restauradora da vida, podendo ligar/representar afetos. A elaboração de si mesmo por meio da palavra seria a forma mais eficaz do apaziguamento do sujeito com ele mesmo e com os outros.

e) O paciente da nossa clínica, Esdras, teve abalado o sentido da sua vida, por isso temia a loucura ou o risco de não voltar ao mundo dos seus sonhos, então inventou várias estratégias para sobreviver. Primeiro, jogos de basquete, que amava. Organizou torneios, “inscrevendo” equipes, e elaborou tabela dos jogos; tudo na fantasia e no papel. Realizava as partidas com as mais inventivas formas, de modo que os escores se confirmavam por jogos de dados. Depois, foi ao teatro: sozinho, encenava peças criadas por ele mesmo, recheadas de improvisos. A casa onde vivia era um sítio. Entre as poucas espécies de animais domésticos, havia galinhas. Esdras as condicionou, embora não orientado por teoria e técnicas adequadas: construiu uma espécie de palco, improvisando uma cortina que abria e fechava. Em determinado momento do dia, aumentava o som do gravador de áudio sob a execução de uma música específica, repetida a cada vez, e, na sequência, abria a cortina e jogava milho lá fora. As galinhas foram chegando rapidamente até que, com a repetição e o tempo, bastava executar a música e abrir as cortinas, todos os bichos se faziam presentes. Eles eram sua plateia. Em meio ao espetáculo, havia momentos específicos de cumprimento ao grande “público”, no qual o corpo do ator se curvava enquanto tirava o chapéu. Dentro dele, o milho, que na sequência era lançado aos “espectadores”. Foi “um tempo de glória”, reconhecia o paciente, passados 17 anos.

Outra estratégia de Esdras consistiu na escritura de um diário. Escrevia todas as noites. Quando, por algum motivo, deixava de fazê-lo, trabalhava em dobro no dia seguinte. Sem que fosse planejado, os textos do seu teatro – com raras exceções – foram sendo escritos no próprio diário. Desse modo, a arte brotou do drama pessoal. Mais invenções aconteceram, até que veio a notícia do cumprimento da “pena”.

Quando Esdras procurou a análise, a sua queixa se relacionava à relação com os pais, já idosos. Por outro lado, ele não reclamou da sua profissão. O menino tímido da adolescência se tornou, logo depois, ator competente. Atuava no teatro, apresentava programa de televisão e escrevia, semanalmente, uma coluna no jornal. O vimos, pela última vez, no lançamento do seu livro de contos.

O desfecho das cinco narrativas acima apresenta dois planos: o do trauma, no campo da pulsão de morte, e o da vida, no contexto da linguagem. O primeiro, inscrito no corpo (real, vazio) e, o outro, como inscrição na vida de cada um.

Se Antonius ganhou ou perdeu no xadrez, isso é menos importante. Traumatizado nos campos de batalha sangrenta, a morte se inscrevera no seu corpo. Metaforicamente, ela trapaceia no jogo, engana, encolerizando o outro jogador (assim mostra o filme) No entanto, Antonius joga com palavras, e ganha à medida que se refaz como homem, aliviando seu sofrimento. Usa a criatividade como expressão de vida. O jogo é o que conta, e ele faz o tempo das coisas, arte na (e da) palavra – arte-vida.

Na história de Sherazade, o rei é salvo. O traumático havia se inscrito em Shariar, tornando-o endiabrado, vingativo, “dolorido” do ponto de vista pulsional. Sob o manto da palavra, seus afetos puderam ser ligados a sentidos, instituindo-se nova ordem. A raiva contida pôde ser representada e a pulsão, inscrita na vida. A palavra que salvou o rei, graças à astúcia e criatividade de Sherazade, vence a morte. A arte da palavra aponta para a morte da morte.

No corpo de Ruy Castro, a inscrição da morte, pulsão sem nome. Ele manuseia a palavra e por ela inscreve-se na vida. Salvou a si próprio. E também a professora se salva de si mesma. A expressão no teatro, cuja palavra é capaz de representar afetos, retraça os caminhos pulsionais a ponto de inscrição na vida. A palavra também salvou Esdras da experiência traumática inscrita a partir do castigo. Do mesmo modo que o homem canceroso, o trauma se inscrevera no corpo do rapaz, porém ele, de modo ativo, inscreve-se na vida. Fantasia e criatividade contam nesse processo.

Não se confunda, aqui, expressão com representação. Expressar é similar a mostraçã; a expressão do ator, por exemplo, pode projetar afetos, mas não necessariamente os representar. Representar é nomear afetos dispersos, desagregados de sentido.

Nesse contexto, estamos pensando expressão/projeção como modalidade de palavra (de outro modo se reduz à pura projeção). A expressão artística, nessa modalidade, pode constituir um dos caminhos para proliferação de sentido, possibilitando a representação de afetos. Aliás, está no campo da palavra qualquer fazer com essa função de produção de sentidos. Dizendo melhor: o ato de projetar pode levar o sujeito ao estranhamento em si mesmo (estranho/familiar), cujos afetos se mostram e, desse modo, podem ser representados – desde que haja condições adequadas à função da palavra, qual seja: a de contornar o indizível do trauma.

Os afetos, dessa forma, são do campo da pulsão de morte, uma vez que o conjunto ideia-afeto foi desagradado por conta do trauma (porque houve fragmentação de algum aspecto da realidade psíquica). Por isso eles estão desgovernados, avassaladores e sem controle. Ao mesmo tempo, a eles serão agregados sentidos a partir da função da palavra. Ela se encontra no mundo da linguagem, em todos os lugares. Tomá-las com arte é um recurso possível.

Arte da Fala Escrita

Nesse campo da linguagem, o “saber dizer” se encontra dentro e fora do sujeito, que começa com uma fala precária: “mamãe ontem eu vou escola”, diz o pequeno menino. À frente: “tenho três irmãos: Fabiano, Mateus e eu”. Na sequência, garatuja no papel: “amu. colasao tiá maa liiA”. O sujeito se constitui nesse campo, no qual se encontra imerso, nutrindo-se de elementos dele. Edifica sua expressão pelo contorno eu-outro. Isto exige esforço. Destacamos, aqui, a fala escrita, cuja qualidade exige um percurso contínuo, do disperso à ordem, mesclado pelo desejo.

À medida que se avança no uso da palavra, e desde que se dê a liberdade possível à produção de sentido, é possível saber dizer (representar, de alguma forma, o indizível). Saber dizer é, nesse contexto, nomear. A escrita, em si, já é carregada de afetos e, por mais que o sujeito os elabore, não lhe basta, porque nenhum recurso dá conta do que precisa ser dito. Contudo, quanto mais trabalho nesse fazer, maior a possibilidade de se representar, ou quanto mais se avança no trabalho psíquico, mais estreita a relação do sujeito com ele próprio. Tal elaboração deixa um rastro de vazio, aquilo que não pôde ser elaborado ou preenchido pela escrita, e que se encontra nas entrelinhas do texto, escapando a essa fala. É o que podemos ver no livro *Feitos no papel* (Salviati, 2018, p. 31):

Os parágrafos, estas infinitas linhas que me crescem como cabelos. Eu risco e rabisco coisas e penso preencher os vazios – porque entre as linhas existe um vazio, um silêncio acordado e quente, existe uma vida entre as linhas de cada parágrafo. (r) existem os olhos de quem as lê.

O texto nunca é completo. Nele estão os furos, o vazio do vazio que nos habita. Tal espaço é o que nos constitui. A falta que toca a cada um e que, por isso, atesta nossa vulnerabilidade. Para lidar com essa hiância, é preciso encontrar um jeito, uma escrita de si no papel, forma pela qual possamos apreender o vazio, nomeando-o. Holanda (2018) sugere que deve haver intimidade nesse fazer, o que ela chama de escrita afetuosa, aquela que afeta verdadeiramente. O sujeito tem que operar os vazios do texto e de si mesmo, porque na escrita, invariavelmente, incluímos o que mais nos apavora. Contudo a autora reconhece os perigos dessa expressão afetuosa; através dela exibimos:

nossa arte, nossos textos, nossas fotos, nossas ideias ao mundo, sem garantia de aceitação ou apreciação, também significa nos colocar numa posição vulnerável. (...) O grande perigo é que começamos a enxergar os sentimentos como fraqueza (...). Se quisermos recuperar a parte essencialmente emocional de nossa vida, reacender a paixão e retomar nossos objetivos, precisamos aprender a assumir nossa vulnerabilidade e acolher as emoções que resultam disso (Holanda, 2018, p 39).

Trata-se de uma escrita com alma, espontânea, de forma simples. Basta iniciar usando a percepção do banal, aquilo que faz parte do cotidiano, acontecimentos ou objetos que os outros nem sempre enxergam. Seria a possibilidade de encantamento diante da trivialidade num bilhete de poucas palavras deixado na mesa, por exemplo, na xícara de café, na placa de aviso da rua. O que há de mais ordinário e sem importância pode tornar-se extraordinário através da escrita, porque há beleza no mais singelo: “esses pequenos acontecimentos trazem junto dilemas e anseios de todos nós” (Holanda, 2018, p. 60). A escrita exige sensibilidade em relação à percepção e ao saber dizê-la.

Embora Holanda (2018) não trate da técnica na escrita, advertimos que ela é necessária, mas não suficiente. Escrever exige trabalho, competência, repetições, esforço, compromisso. Tais ingredientes são, inclusive, os de todo artista. É o caso do escritor Graciliano Ramos, conforme se encontra no livro *Insônia* (Ramos, 2003, contracapa):

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.

O esforço em função da palavra, no sentido artístico, é o ofício de todos, cada um à sua maneira. Esforço, aqui, no sentido do enfrentamento de si mesmo; um trabalho, sobretudo, psíquico. É preciso esforço repetido não no sentido do gozo (repetir o sofrimento, apenas), mas como tentativa de preenchimento do vazio que não se esgota, da falta irremediável. Não se faz necessária a perfeição, basta tê-la como objetivo, o que seria, para nós, arte. É o que descreve Barbosa (2015) a propósito do seu trabalho de tese:

Tento fazer da escrita arte. O pintor, usando a tinta, põe seu objeto de criação na tela vazia; o escultor, com o escopro, tira o excedente da matéria para revelar sua criação. Ambos, cada um por métodos distintos, apresentam o objeto imaginado e inédito. Eu, primeiro acolho as ideias científicas, aglomerando palavras, a partir dos princípios teóricos. Sistematizo tudo, mais ou menos, segundo o objetivo da minha escrita. E tento a arte: em cada uma das inúmeras vezes que retomo o texto, reescrevo. Contorno excessos e agrego novos elementos, numa reestruturação contínua. Esforço-me para fazer aparecer a ideia pensada e ser compreendido. Em cada repetição, contorno o que em mim está solto, e que as palavras, a princípio, não dão conta (p. 3).

Seguindo a articulação que estamos operando, tendo-se a escrita-arte como modalidade da palavra, aquele que escreve e, enquanto o faz, contorna a si mesmo. É o que se pode ver, de modo similar, na criança tentando elaborar seus próprios fantasmas. Um paciente, recordando uma cena de infância, assim nos relatou: “um dia, ao abrir a janela do quarto, na casa de campo, vi um enorme pássaro preto na árvore ao lado. De pescoço um pouco longo e ondulado, ele quase falou comigo. Não o fez por ser muito discreto, parece que tímido e desconfiado. Olhamo-nos um ao outro, por pouco tempo. Aí começou o espetáculo. Ele abriu as grandes asas, que pareciam o leque que minha avó possuía, só que um leque enorme. Simplesmente se soltou do galho; sem esforço algum, liberou as garras da madeira e flutuou pelo ar. Eu quase fui com ele, porque senti meus pés abandonando o piso e voando pela janela. Então me lembrei da história que vovô havia me contada sobre Ícaro. O pássaro, nos ares, fez uma curva linda, soltinho, soltinho. Depois foi descendo, passou rasante sobre as árvores. Subiu de novo; foi subindo, subindo, até ficar pequenininho. Então deslizou pelo céu, foi descendo, descendo e, como daqueles grandes aviões cheios de gente, aproximou-se outra vez, engrandecendo-se. As asas me cobriram de sombras”.

Tendo escutado esse relato, a mãe olhou para a criança: “Paulinho, eu acho que você teve um sonho esta noite”. “Não, mamãe, foi verdade, porque depois a ave se tornou má, veio bem pertinho de mim, com uma grande boca aberta para me engolir; aí eu fechei os olhos”. Nesse ponto, o pai do menino esclareceu: “ele viu, no museu das artes, *O corvo*, quadro mais visitado no domingo passado”.

Com o avanço no tratamento, esse paciente nos fez entender que sua escrita representou a continuidade, em outro plano, do trabalho de elaboração, através da fala, que havia feito desde a infância. O corpo testemunhava seu relato: “por algum tempo ainda sentia o avanço do pássaro, atingindo-me na pele. Agora mais não”. Essa inscrição no corpo se dá, e se reelabora, com a destreza pela qual são manuseados elementos da linguagem. No princípio, a mãe nomeia a dor e o júbilo das descobertas no corpo da criança, instituindo-o. Agora, de modo ativo, o próprio indivíduo o faz diante do mundo, organizando-se. Ele vê um pedaço de madeira e, nele, as hélices do helicóptero, e o faz voar. Ou vê a forma de um automóvel, que atravessa a sala, passa por cima das pessoas, do sofá e de tudo que se encontra na sua estrada. Há arte nessa fantasia, assim como o artista ao ver um tronco de árvore sem função, e nele um leopardo. Esculpindo-o, dá forma aos olhos, orelhas, patas, calcanhares e demais saliências, inclusive movimento.

Mais tarde, é a letra que a mão infantil contorna: um movimento labial segue o grafite, o cotovelo faz remanso, a perna os acompanha. O grafite que imprime no papel o marca. Do mesmo modo, o corpo, configurando-o e o reconfigurando a cada repetição. O ator encena enquanto fala, a palavra se faz no corpo. O dançarino faz do movimento “letra”, expressão da palavra no corpo. Isso não é tudo, mas pode levar à transformação do sujeito desde que alcance o poder de representar afetos mais profundos.

Considerações Finais

Admitimos a articulação trauma-arte, “um feito para o outro”. A arte existe porque houve o trauma, gerando-se a falta constitutiva do sujeito; o trauma, por sua vez, requer uma elaboração dos seus efeitos, trabalho somente possível por um sujeito que opera o simbólico. O fazer artístico, seja como arte propriamente dita, seja na forma de lidar com a vida, desde as pequenas coisas, é exclusivo do humano.

Trauma e arte sustentam a existência. O fazer artístico, porém, é paradoxal: enquanto nele o sujeito se basta, independente do resultado, reacende-se o desejo, de modo que uma vida é insuficiente para a ressignificação da experiência traumática. A vida é uma arte para todo aquele que dela assim o faz. É a palavra-arte em vigor, a arte do viver.

Referências

- Barbosa, E., Neto. (2015). *Repetição na psicanálise e suas repercussões clínicas com o aporte do conceito de repetição em Kierkegaard*. Tese de doutorado, Programa de pós-graduação em Psicologia Clínica, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, PE. Link
- Barbosa, E., Neto (2019). Assédio do simbólico: O trauma necessário à constituição do sujeito. *Estudos de Psicanálise*, 52, 69-76. Link
- Barbosa, E., Neto, & Passos, M. C. (2014). Preso pelo ato, condenado à palavra: um olhar psicanalítico. *Estudos de Psicanálise*, 42, 39-46. Link
- Bergman, E. I. (diretor). (1956). *Det sjunde inseglet* [filme, tradução em português: O sétimo selo]. Estocolmo: Svensk Filmindustri.
- Castro, R. (2005). *Carmen: Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Dopagne, J.-P. (2007). *Prof! Carnières*, Belgique: Éditions Lansman.
- Freud, S. (1976). Além do princípio de prazer. In J. Strachey (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 18, pp. 13-85). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1920)
- Freud, S. (1977). Projeto para uma psicologia científica. In J. Strachey (Ed.), *edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 1, pp. 381-530). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1950)
- Holanda, A. (2018). *Como se encontrar na escrita: O caminho para despertar a escrita afetuosa em você*. Rio de Janeiro: Bicicleta amarela.

- Kelner, G., Boxwell, S., & Silva, A. R. R. (2000). Catástrofe e representação na pintura de Frida Khalo. *Pulsional Revista de Psicanálise*, 132, 34-44. Link
- Lacan, J. (1997). *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (1959-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Macêdo, L. (2014). *Primo Levi: A escrita do trauma*. Rio de Janeiro: Subversos.
- Mota, S. M. S. (2017). Da superficialidade das palavras à comunicação fecunda da arte: O sujeito do desejo pela obra de Anish Kapoor. *Revista tópica*, 10, 8-15. Link
- Ramos, G. (2003). *Insônia* (29a ed.). Rio de Janeiro: Record.
- Salviati, G. (2018). *Feitos no papel*. Rio de Janeiro: Autografia.
- Seixas, H. (2014). *O oitavo selo: Quase romance*. São Paulo: Cosac Naify.
- Vorcaro, A. M. R. (1997). *A criança na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

Como citar:

Neto, E. B. (2020). Trauma e Arte: Do Vazio à Elaboração de Sentido. *Revista Subjetividades*, 20(2), e8691. <http://doi.org/10.5020/23590777.rs.v20i2.e8691>

Endereço para correspondência

Esperidião Barbosa Neto
E-mail: esperidiaobneto@gmail.com

Recebido em: 03/12/2018

Revisado em: 02/05/2020

Aceito em: 14/05/2020

Publicado online: 14/05/2020