

**RESSONÂNCIAS ENTRE PSICANÁLISE E ARTE:
INTERVALOS, DESMONTAGENS E REARTICULAÇÕES**

**RESONANCES BETWEEN ART AND PSYCHOANALYSIS:
INTERVALS, DISASSEMBLY AND RE-ARTICULATIONS**

Ana Luisa Kaminski

Mestre em Literatura e Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Pintora, poetisa, professora de pintura e desenho, estudante de Psicanálise

Maiêutica Florianópolis - Instituição Psicanalítica

analukaminski@gmail.com

RESUMO

Este trabalho procura aproximar e entrelaçar alguns conceitos das áreas da psicanálise e da arte, buscando ressonâncias ou ecos entre os mesmos, com especial atenção aos conceitos de “intervalo” ou “espaço intervalar”, utilizados por teóricos como Dorflès, Pareyson, Blanchot, Bhabha, Lacan e Harari. Uma variedade de vozes de diversas áreas do conhecimento, utilizando diferentes conceitos de “intervalo”, parece ressoar e apontar para o espaço da “falta”, lugar de emergência do sujeito do desejo. Podemos encontrar eco destas noções a respeito do “intervalo” em alguns textos de Clarice Lispector, que evocam o lugar do vazio, o encontro do inominável que permite ao sujeito a invenção de si, assim como ocorre nas rearticulações de sentido propiciadas pela clínica psicanalítica e pelo fazer artístico.

Palavras-chave: Psicanálise. Arte. Intervalo. Falta. Rearticulações. Invenção.

ABSTRACT

This paper aims to bring together and intertwine some concepts from the fields of psychoanalysis and art, seeking resonances or echoes among them, with special attention to the concept of "range" or "space interval" used by theorists such as Dorflès, Pareyson, Blanchot, Bhabha, Lacan and Harari. A variety of voices from different areas of knowledge, different concepts of "gap" seems to resonate with and point to the space of “lack”, place of emergence of the subject of desire. We can find echoes of these notions about the "gap" in some texts by Clarice Lispector that evoke the place of emptiness, the meeting of the nameless that allows the individuals to invent themselves, as this occurs in the rearticulations of meaning made possible by clinical psychoanalytic and the artistic practice.

Key-words: Psychoanalysis. Art. Gap. Lack. Rearticulations. invention.

1 VOZES SOBRE O VAZIO: ECOS, OCOS E RESSONÂNCIAS

Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras.

Clarice Lispector

Não é de hoje que se procura investigar ou encontrar as conexões existentes entre arte e psicanálise: o próprio Freud, em seus escritos e estudos, estabeleceu diversas relações entre obra de arte e prática psicanalítica. Noemi Moritz Kon, no livro *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte*, aponta para a existência deste entrelaçamento desde o princípio, discorrendo sobre a postura ambígua do pai da psicanálise frente à arte e aos artistas. Ela observa que esta intrincada e interessante relação tem sido insistentemente estudada na atualidade. Tania Rivera, por sua vez, no texto *Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan*, afirma que a psicanálise não se debruça sobre a arte como um terreno onde aplicar suas teorias, mas em busca de uma verdade sobre o homem, da qual as obras literárias e artísticas se aproximariam mais do que a ciência. Não se trata, pois, de procurar na psicanálise explicações ou interpretações para a arte, mas sim de buscar ressonâncias entre elas, explorando suas singularidades no questionamento contemporâneo sobre o sujeito e os significantes. Mais do que entender a prática psicanalítica como um fazer que desenterra verdades, descobre e interpreta conteúdos esquecidos, podemos pensar na psicanálise como um fazer criativo e inventivo que, de algum modo, aproxima-a da atividade artística, propiciando desmontagens e rearticulações de verdades e sentidos. Pensando também sobre estas fecundas conexões e entrecruzamentos, escrevo este texto no intuito de entrelaçar alguns aspectos destas áreas do conhecimento, enfatizando a importância da ruptura que interrompe a repetição, abrindo espaço para a falta e, assim, promovendo a emergência do sujeito do desejo, supondo que isto seja propiciado tanto pela clínica psicanalítica quanto pela invenção artística. Tentarei ilustrar estes entrelaçamentos de conceitos através de algumas passagens de textos de Clarice Lispector, os quais também parecem apontar para este espaço intervalar do vazio, do indizível, do indomesticável, da falta, do Real.

Yudith Rosebaum afirma que - na obra *Freud e seu duplo: reflexões entre a psicanálise e a arte* (1996) - Noemi Kon faz mais do que estabelecer um simples paralelo entre o artista e o analista, descobrindo ou revelando afinidades, que seu estudo resulta na composição de uma bela sinfonia, cujas vozes melódicas articulam-se para construir algo

novo e singular. Kon coloca em questão não apenas a relação conflituosa e ambígua de Freud com a arte, permeada pela atração e a repulsa, mas aborda também esta problemática no cenário atual, propondo um ponto de vista em que a prática psicanalítica, de modo similar à atividade artística, poderia ser entendida como engendramento e invenção de novas e possíveis realidades a partir dos encontros entre o saber fazer e o sujeito. Ela diz que são muitos os fios que podem ser puxados do tecido que liga Freud aos artistas e suas produções, numa relação que oscila entre a admiração, a entrega, a cumplicidade e uma visão quase contrária, na qual o artista é visto como um ilusionista que trai ou encobre a verdade. De acordo com Kon, esta relação conflituosa e oscilante de Freud com a arte e os artistas, entre “rancor acusatório” e “maravilhamento”, perdura e percorre toda sua obra. Se em alguns momentos o artista é encarado como um tipo de embusteiro ou traidor da verdade, em outros é visto como cúmplice antecipador do psicanalista, no seu desejo de conhecimento, em seu elogio à criação, à paixão, e a todas as atitudes selvagens que não poderiam passar pela porta estreita do saber, escreve Kon (p. 153).

No texto *Escritores Criativos e Devaneios* (1908), Freud compreende a obra de arte como substituto do brincar infantil, aproximando o artista ou escritor criativo da criança que, brincando, cria um mundo próprio, reajustando seus elementos de forma que lhe agrade, mantendo uma nítida separação entre seu mundo de fantasia e a realidade. Em *Estudo Autobiográfico* (1925), Freud compara o trabalho do artista à fabricação do sintoma neurótico. No entanto, no ensaio *Além do princípio do prazer* (1920), Freud estabelece o conhecido dualismo entre pulsões de vida e pulsões de morte. Conforme a psicanalista Giovanna Bartucci, no texto *Sublimação e processos de subjetivação: entre a psicanálise e a arte* (1999), será justamente essa pulsão de morte, uma vez que não se articula no registro da linguagem, que imporá ao sujeito a necessidade de inscrição no registro da simbolização.

A autora observa ainda que, a partir da necessidade de produzir novos objetos para os circuitos pulsionais, o sujeito realiza rupturas no campo de objetos e símbolos, na visão de mundo constituída, e será exatamente isso que lhe permitirá construir a própria realidade, de acordo com as leis que eventualmente conheça. Neste ponto, podemos pinçar algo da teoria freudiana sobre a pulsão de morte, que se relaciona aos cortes e rupturas e, assim, articular estas ideias ao conceito de intervalo, como lugar do vazio, da falta, da castração – encontro este tão necessário para que o sujeito possa emergir e prosseguir em sua constante construção, desconstrução e reconstrução de si como ser falante e desejante.

Este parentesco entre clínica psicanalítica e atividade artística, apontado por Noemi Moritz Kon e outros autores, é também abordado por Roberto Harari no livro *Por que não há relação sexual?* (2006). Se, para Kon, o fazer psicanalítico é visto como algo inventivo que, nos encontros fundantes, cria múltiplos sentidos e singularidades inéditas, Harari, por sua vez, nota que a possibilidade de promover ruptura (e, assim, rearticulação e invenção de saberes), retirando o sujeito da repetição incessante do sintoma neurótico, surge a partir das práticas que fazem perceber de modo diferente as associações habituais, ultrapassando o banal. Harari aponta para a importância do incomum e do insólito, discorrendo sobre a estranheza e estranhamento, provocados às vezes pelas obras de arte e pelas intervenções analíticas, evocando o conceito de *ostranenie*, utilizado pelo russo Viktor Chklovski em *A arte como processo* (1917). Citando Lacan, Harari lembra que o intervalo é uma função vigente na direção da cura, de acordo com uma operação regida pela pulsão de morte. Nesta operação, não se trata de encher o analisante com novos signos, diz Harari, mas sim de “confrontar o sem-sentido com a dimensão do vazio”, destacando que o analista trabalha para promover uma “desconstrução egóica-sígnica”. Observa ainda que, tanto no discurso literário quanto no psicanalítico, são cruciais os momentos de rareamento, de silêncio e estranhamento, provocados pela aparição súbita de um significante de efeito inesperado.

Ainda no livro *Por que não há relação sexual?* Roberto Harari recorre ao conceito de intervalo apresentado na obra *El Intervalo Perdido* (1984), do teórico contemporâneo de arte, o italiano Gillo Dorfles, para falar sobre a importância deste “tempo de separação entre elementos”, e relaciona as ideias de Dorfles com a prática da psicanálise. Segundo Dorfles, teria acontecido um desaparecimento dos “intervalos” ou da “condição intervalar” a partir da modernidade, o que poderia ser relacionado ao *horror vacui* presente em vários âmbitos da cultura e civilização contemporâneas. O italiano Dorfles observa a importância destes “espaços intervalares” em todas as manifestações artísticas e literárias ao longo da história humana, e da ligação destas com o inacabamento, a fragmentariedade, o silêncio, o estranhamento. Esse aspecto de separação, pausa, interrupção, capaz de fazer ressaltar determinados elementos não só no terreno artístico – conforme mencionado por Dorfles em *El Intervalo Perdido* e citado por Harari, ou seja, este conceito de “intervalo” usado pelo teórico italiano - pode ser relacionado também à prática psicanalítica, na qual os “procedimentos intervalares” permitem que o analista introduza diastemas (intervalos) inesperados, que convocam a estranheza a “um golpe do real”, capaz de provocar a “deslocalização” do sujeito. Seria esta intervenção algo como um corte, através do qual pode acontecer alguma transformação.

Esta alusão de Harari à noção de intervalo, utilizada pelo teórico Gillo Dorfles, dialoga e ressoa de modo bastante interessante com as noções de outro teórico italiano, evocado por Noemi M. Kon, no livro *Freud e seu Duplo: reflexões entre psicanálise e arte* (1996). Ela destaca algumas ideias de Luigi Pareyson sobre a arte, as quais também podem iluminar o fazer psicanalítico - um fazer que é também um inventar, segundo Kon. As palavras de Luigi (*apud* KON, 1996) sobre a atividade artística bem que poderiam ser usadas para descrever a prática psicanalítica, quando diz que “a arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”.

A noção de intervalo, ou de uma zona de incerteza e vazio, é também evocada por Noemi Moritz Kon, quando toca na questão da escuta psicanalítica, dizendo que a mesma não reproduz a fala-mundo constituída, mas é uma escuta operante, na qual os sons e os silêncios, as diferenças e os ruídos articulam-se enquanto um campo de experiência múltipla. A operação psicanalítica articula-se, assim, com a criação ou desconstrução de sentido, indo além da exterioridade do já constituído. Segundo Kon, a escuta psicanalítica é um fazer que nasce de uma “zona indistinta”, feita na reciprocidade dos atos receptivos do analista, e das configurações sonoras. Tentando associar as ideias desta autora ao que trouxemos antes a respeito do espaço intervalar, é possível encontrar alguma conexão entre estas colocações de Kon sobre a experiência estética psicanalítica, em que também o espaço do silêncio, das interrupções e vazios, das pausas e intervalos, fazem emergir algo surpreendente e imprevisto, possibilitando novas articulações, transformações e invenções do e no sujeito.

Giovanna Bartucci também tece relações entre psicanálise e arte, em seu texto *Sublimação e processos de subjetivação: entre a psicanálise e a arte* (1999) e observa que o jogo de palavras não é mero artifício retórico, mas uma tentativa de recolher, dar forma e instaurar algum sentido para este tempo que, para além (ou aquém) da linguagem, é mesmo um tempo necessário, “um tempo que permite a emergência de um sujeito a partir deste corte, desta fenda, deste rombo, desta cratera, desta violência amorosa e necessária” que nós humanos denominamos falta. Segundo Giovana Bartucci, tanto a experiência psicanalítica, concebida como lugar psíquico de constituição de subjetividade, quanto à arte, encontram na inscrição da pulsão no registro da simbolização e em sua reordenação do circuito pulsional, uma economia outra, que possibilita o trabalho de criação, produção e ligação de sentidos para aqueles cujos destinos como sujeitos serão sempre o de um projeto inacabado,

produzindo-se de maneira interminável. Ideias que se enlaçam, delicadamente, com os escritos de Pareyson sobre a obra de arte, entendida com um “objeto em construção”, sendo o fazer artístico um modo singular de dar forma, um fazer que, “enquanto faz, inventa o por fazer” (p. 202). Alfredo Bosi, em *A interpretação da obra literária* (1988), escreve sobre uma obra que se reconstrói a partir dos encontros, mediações, traduções, interpretações e invenções. De acordo com Bosi, a interpretação opera nessa “consciência intervalar” e é preciso que o intérprete da obra respeite esse caráter de mobilidade, incerteza, surpresa, polivalência e, até certo ponto, indeterminação que toda fala implica. Podemos aproximar estas ideias e considerações, formuladas no campo da arte, do processo de formação do analista, da clínica psicanalítica e, ainda, da construção, desconstrução e invenção incessante do sujeito do desejo.

Penso que podemos ligar essas ideias de Bosi, Kon e Bartucci com as de Lacan e Roberto Harari, articulando-as às noções de “intervalo” usadas por Dorflès e de “espaço potencial”, criada por Pareyson, entrelaçando-as também a outros conceitos ligados à arte, literatura e psicanálise, uma vez que, em vários momentos, estas vozes singulares afinam-se e parecem ressoar, apontando ou convergindo para a “falta”, a “fenda”, o “corte”, a “castração” necessária para que o sujeito possa emergir como desejante. Além disso, o conceito de “intervalo” como um “espaço vazio” – de “pausa”, “silêncio”, “corte” ou “abertura” – parece ressoar com algumas ideias de Michel Foucault e Maurice Blanchot sobre linguagem e arte, quando se trata de pensar neste espaço como o lugar do sem-sentido, do silêncio, da solidão, da morte, da desapareição. Este espaço potencial, ou intervalo silencioso, de corte ou ruptura, pode ser entendido como uma abertura ou passagem, usando a própria expressão de Blanchot (1986) - uma passagem possibilitadora de deslizamentos, movimentos e rearticulações de sentidos, um espaço-tempo para a invenção incessante e interminável do sujeito, a partir do encontro impactante com o Real.

No texto *O pensamento do exterior*, escrito em 1966, Michel Foucault aborda o espaço vazio da linguagem e a “experiência do fora”, que seria a abertura de um espaço intervalar no qual a linguagem se escoia sem se configurar e sem nada configurar, oscilando entre o fora da origem e da morte, infinitamente a se repetir, sempre a recomençar. Lúcia Oliveira Santos, no texto *O ser da linguagem, a escritura e a morte* (2006), encontra ecos e ressonâncias entre as ideias de Blanchot e Foucault, observando que é neste espaço – o espaço literário no qual o sujeito se desfaz e refaz, o ser se dissimula, a obra tende à desapareição – que se dá a experiência da linguagem como escritura. No livro *As palavras e as coisas* (2000)

Michel Foucault lembra que a linguagem moderna remete ao espaço vazio que é ela própria e, retomando ideias de Blanchot, diz que a literatura se dá como experiência da morte, do pensamento impensável (e na sua presença inacessível), como experiência da finitude. Lúcia Oliveira Santos observa que, tanto para Blanchot quanto para Foucault, a literatura não representa o mundo nem cria nele, mas o faz desaparecer, pois ela só existe a partir desta ausência, do vazio e do rumor que ainda perduram após o homem se dar conta do nada e da morte. E, neste espaço – no qual se afirma a impossibilidade e a ausência de sentido, no qual o escrever deixa de se abrigar num horizonte estável para ser tornar atividade de ruína - que surge a escritura, a arte, a possibilidade de desmontagem e rearticulação incessante das verdades do sujeito, a partir do encontro com o vazio que permite transformações e invenções.

Pode-se arriscar, ainda, fazer algumas aproximações entre os conceitos de “intervalo” tratados até aqui e as evocações de Harari e Kon, que citam os estetas Dorflès e Pareyson, bem como as ideias de Bosì sobre a operação do intérprete numa condição intervalar, e um conceito colocado pelo teórico indo-britânico Homi Bhabha, no seu livro *O local da cultura*. De acordo com Bhabha, o “espaço intervalar” seria uma zona de incerteza e indeterminação, uma região fronteira, móvel, instável, movediça, vacilante entre ficção e realidade. Embora este pensador use o conceito de “intervalo” (ou entrelugar deslizante e duvidoso) para discorrer principalmente sobre o hibridismo e questões relacionadas à perda da identidade cultural, o mesmo parece fazer eco com os outros conceitos de intervalo, como espaço potencial, lugar do vazio e do sem-sentido – nesta sinfonia de vozes que se entrelaçam, entrecruzam, articulam, ressoam, e ora divergem, ora afinam-se nesta convergência para o conceito psicanalítico da falta – ou falha, fenda, brecha, abertura, silêncio, vazio, corte, rachadura, interstício, interrupção, quebra, ruptura.

2 RUPTURAS, ABERTURAS, PULSAÇÕES

Os textos de Clarice Lispector, objetos vivos e pulsantes, invenções que tornam visível o invisível, e nos mostram outro mundo através da palavra e da escrita errante e pulsional, podem ser descritos como passagens ou fascinantes aberturas para o espaço clandestino do informe, do silêncio e do inominável. Esta escritura desviante desova objetos vivos e abre uma clareira (espaço vazio) para a invenção de si, a partir do mergulho do ser numa realidade diferente da sua vida habitual ou banal, depois do qual acontece uma volta ao percurso normal da existência. A personagem (dos contos, textos, romances clariceanos) volta

ao trivial, porém, já transformada pela vivência paradoxal de ter adentrado esta “zona extraordinária em que se experimenta uma verdade pelo deslocamento do cotidiano”, o que provoca a abertura de frestas, sendo exatamente isto o que intenta a “experiência de risco da linguagem” de Clarice Lispector, segundo a teórica Nádya Gotlib, em seu texto *Um fio de voz: histórias de Clarice* (1988, p. 161).

No texto *Amor*, de Clarice Lispector, publicado em *Laços de Família* (1966), assim como em outros textos clariceanos, podemos encontrar menções a estas aberturas para um espaço vazio, informe, indomesticável, que lembra o espaço silencioso abordado por Maurice Blanchot. A escritura clariceana abre a brecha pela qual vaza esta sensação, sedutora e assustadora, de encontro com o não sentido, fazendo pressentir o vago, o vazio e o ameaçador da vida periclitante, permitindo a passagem tanto de personagens quanto de leitores para o estranho existente sob a crosta do cotidiano banal. Segundo a teórica Nádya Gotlib, em Clarice Lispector a linguagem funciona como instrumento de “tocar no ponto que não é tocável”. Segundo o pensador Benedito Nunes, percebe-se nas obras clariceanas a tentativa de dizer a coisa sem nome, descortinada no instante do êxtase, e que se entremostra no silêncio intervalar das palavras: o sentido do real só é atingido quando a linguagem fracassa em dizê-lo. As imagens literárias clariceanas surgem provocando estranheza no leitor, questionando o visível e abrindo um vazio que nos olha e, em certo sentido, persegue-nos quando algo nos escapa e “ver é perder”, como observa Didi-Huberman a respeito das imagens de arte (1998, p. 29).

O título do conto de Clarice, *Amor*, desperta interrogações quanto ao sentido desta palavra dentro do texto, funcionando como seta que aponta para certa direção. Faz acreditar, desde o início da leitura, que o amor terá importância dentro da narrativa, a qual descreve uma passagem da vida de Ana, uma mulher aparentemente satisfeita com a rotina doméstica, tranquila e ordenada. No entanto, logo de saída, deparamo-nos com o seu cansaço, na cena inicial do conto, quando ela sobe no bonde, carregando compras no seu novo saco de tricô. Enquanto o bonde viaja, sacudindo nos trilhos, vamos conhecendo o seu dia-a-dia: ela tinha filhos bons, uma cozinha grande com um fogão que dava estouros, um marido que chegava em casa carregando jornais e sorrindo de fome. Descobrimos que ela tentava tornar seus dias “realizados e belos”, emprestando a cada coisa uma “aparência harmoniosa”. Ou seja, era uma pessoa que acreditava ser feliz, que lançara suas sementes e via-as crescendo, que caíra “num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado”.

Entretanto, no início da narrativa, antes de entrar no bonde, a protagonista sente-se estranha, ao encontrar-se sozinha, na “hora perigosa da tarde”, quando todos saíram, a casa está vazia e silenciosa, e ela percebe em si o que chama de “desordem íntima”. O silêncio e a solidão daquele momento fazem surgir algo inominável, que causa alguma perturbação. Sua saída da ordem habitual, quando resolve dar uma volta e sair para passear acaba provocando uma espécie de ruptura em sua rotina - uma mudança de rota, um desvio de curso em seu cotidiano - a partir de uma série de pequenos acontecimentos, aparentemente insignificantes, que vão provocando nela algum estranhamento.

Os olhos e o riso do cego, que não a vê, mas parece olhá-la, o pacote de ovos quebrados, as gemas escorrendo entre a trama de tricô, o chacoalhar do bonde, o passeio pelo Jardim Botânico, o encontro com os bichos, os zumbidos dos insetos, o silêncio, os cheiros de vida e de morte, de verde e putrefação... É neste contexto que parece abrir-se uma fenda, uma quebra na ordem rígida diária e na repetição do seu cotidiano domesticado e banal. Então, algo imprevisto acontece, algo inumano e incapturável aparece, ao mesmo tempo, fascinante e assustador!

Em *Amor* Ana volta para casa atemorizada e fascinada pela redescoberta do mundo orgânico e precível, após a estada no jardim (onde “a decomposição era profunda e perfumada”) e percebe com encanto e horror o trabalho secreto dos insetos no espaço doméstico confortável, aparentemente seguro e, no entanto, vulnerável. Nestes pequenos desvios da rota, nestes mínimos acontecimentos que interrompem o fluxo ou linearidade de sua rotina ordenada e contínua – nestes pequenos intervalos, cortes, aberturas - surgem as sensações conflituosas do ser, entre atração e repugnância, medo e encantamento, diante do mistério do amor, da vida, da morte e do vazio.

Estas fendas no cotidiano da personagem clariceana fazem pensar nos intervalos, nos espaços vazios e nos conceitos antes mencionados, pinçados dos textos teóricos citados até aqui. Neste ponto, poderíamos pensar numa aproximação entre o conceito de “intervalo”, trabalhado por Dorflès, o teórico das artes, evocado pelo psicanalista Harari, e o conceito de “espaço vazio”, desenvolvido por Maurice Blanchot referindo-se à literatura. Este espaço vazio ou intervalo, que possibilita o encontro com o horror do Real, também pode ser entendido como uma “porta de passagem” que permite o vislumbre da morte e do aniquilamento.

Segundo Blanchot (1987, p.20), a palavra literária expressa o que não pode ser dito, está pronta a passar do tudo ao nada, ao vazio da linguagem, estilhaçando sentidos e nos lembrando da morte e da dissolução. A teórica Júlia Kristeva, autora de *Sol negro, depressão*

e melancolia (1989), afirma que as construções ficcionais dão testemunho do hiato, branco ou intervalo que é a morte para o inconsciente. Lacan, por sua vez, no Seminário 7 (1991, p.149), fala da “coisa” fundadora do desejo, do vazio no centro do real, da falta comum a todos, de Das Ding, do indizível que escapa à significação. Podemos pensar neste espaço silencioso, informe e perturbador, como o intervalo que permite o vislumbre da coisa inominável, encontro a partir do qual pode acontecer uma transformação, desmontagem e rearticulação das verdades e significações, uma reinvenção do ser, do sujeito desejante.

Na prosa poética *Água Viva* (1973), Clarice Lispector escreve: “ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa (p.16)”. “Capta esta outra coisa que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio (p.30)”.

Retomando as noções trazidas até aqui, do intervalo entendido como espaço vazio, de silêncio e ruptura, de dissolução e morte, corte e abertura, podemos pensar neste oco silencioso das palavras, da escrita e da fala, como o próprio eco (ou oco) do vazio, o lugar da falta, um lugar de incerteza no qual se desmontam as verdades do eu, do sujeito condicionado em seus comportamentos repetitivos e rígidos. Todavia, é a partir do próprio confronto com o nada, com a falta e com o vazio, num momento de corte, intervalo, castração, que pode acontecer a desmontagem da repetição, a interrupção da fixidez - tanto através da psicanálise, quanto do fazer artístico.

Segundo Lacan, num dado momento de sua obra, a arte caracteriza-se por certo modo de organização em torno do vazio, e tem como combustível esse vazio. Antes do que é escrito pelo autor, o que se tem é um papel vazio; do pintor, uma tela em branco, do escultor um nada. Há um nada antes da criação artística, um vazio que incomoda, que pulsa e insiste. Porém, quando a obra acaba, vira um resto, e continua sempre faltando algo, o que parece levar o artista a nunca parar de criar, sempre outras obras. De acordo com Lacan, o objeto artístico “é instaurado numa certa relação com a coisa que é feita simultaneamente para cingir, para presentificar e para ausentificar” (1991, p.176).

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1988, p.92), Clarice Lispector diz:

Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com meu raciocínio que é frio. Tenho que não indagar do mistério para não trair o milagre. Quem escreve ou pinta ou ensina ou dança ou faz cálculos em termos de matemática, faz milagre todos os dias.

No livro *O Prazer do texto* (1977, p.112), Roland Barthes escreve:

texto quer dizer tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado por trás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido — nessa textura — o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas de suas teias.

Se, por um lado, podemos pensar no texto literário ou no objeto artístico como uma espécie de véu que nos protege do real, um ponto de transposição, por outro, precisamos lembrar que, mesmo sendo esta a última rede de proteção ao Real, a própria ficção também aponta para o limite do simbólico, para o vazio e para o inominável. Ali onde a beleza da obra de arte une e separa as pulsões de vida e de morte, há também uma fresta, na qual acontece alguma exposição ao Real, deixando entrever esta amálgama entre Eros e Tânatos, segundo Orlando Cruxen, em *A sublimação* (2004, p.58 e 59).

O enlace sublimador da escrita poderia ser entendido, pois, como uma espécie de véu que recobre o sem-face da pulsão de morte, diz Cruxen. O rearranjo dos sentidos, do sem-sentido e das significações, portanto, revela algo da obscuridade de toda a escrita. Assim, na arte, até o belo sustenta o desejo ao provocar enternecimento. Este é um efeito singular no sujeito, efeito indizível, intraduzível e que, por isso mesmo, comporta o furo do real.

Como aponta Xavier G. Ponce, no texto *Sobre parejas modernas: El espectador y la obra del arte*, a arte pode ir além do belo e alcançar o sublime, um termo literário associado ao êxtase e à criação poética. O sublime, além de encantar como o belo, pode ir além do princípio do prazer, quando acontece uma experiência de dilaceração, criando assim um contraponto entre o encanto e o horror provocados pela obra de arte. Para Ponce, o advento da arte moderna instala uma tensão entre a experiência de satisfação através do belo que encanta e a comoção proporcionada pela experiência do sublime.

Vários autores já sublinharam que a arte do século XX e a psicanálise, por terem nascido na mesma época, compartilham o mesmo “espírito”, que dividiu o sujeito definitivamente, porém, Ponce vai além disso ao propor que, com o divórcio entre a imagem e o sentido que ocorre na arte moderna, há uma quebra entre a obra de arte, o artista e o espectador, que é olhado pelo objeto artístico, sem que possa lançar mão de um sentido protetor.

Neste ponto, podemos pensar no estranhamento, provocado pela arte e pelas intervenções psicanalíticas, como algo que provoca uma fratura ou estilhaçamento no eu, a ruptura que permite a emergência do sujeito do desejo, ao propiciar a saída da fixidez do

circuito pulsional, promovendo movimento e circulação das pulsões, ao instigar o sujeito a produzir novas ligações de significantes e rearticulações de sentido, bem como reorganização de seus pedaços e restos, de modo a sustentar a delicada estrutura psíquica e o próprio desejo.

INTERVALOS, ENLACES, INVENÇÕES

Na fase final do ensino lacaniano, ao escrever sobre a arte de James Joyce, o *sinthoma* (*Le sinthome*) é entendido como algo que possibilita a amarração entre os outros registros da cadeia borromeana (o imaginário, o simbólico e o real), cujo efeito não é a produção de sentido. No Seminário 23, *O sinthoma* (2007), Lacan demonstra a importância de que um quarto nó venha realizar a função de manter o enlace entre os registros, como também delimitar a necessária distinção entre eles.

A partir do estudo da escrita de Joyce, Lacan percebe que o escritor trabalhava diretamente no real da letra, a partir de construções e invenções com as mesmas, e deste trabalho extraía seu gozo. Joyce goza da letra fora do sentido, ao fazer algo que não exige necessariamente uma compreensão ou interpretação, com sua escrita que desmontava e remontava a língua inglesa, ao inventar com as letrinhas. Deste modo, não apenas a partir da obra literária, mas do reconhecimento público e da valorização da mesma que lhe adveio, o escritor Joyce pôde manter seu equilíbrio psíquico, escrevendo seu nome como sujeito, acredita Lacan. A este quarto registro, ou nó, Lacan chama de *sinthoma* (Adotamos neste trabalho esta tradução do termo *Le sinthome*).

A psicanalista Maria Lídia Arraes Alencar, no texto *A escrita de Joyce como suplência da psicose*, diz que

ao tomar o exemplo da obra de Joyce como paradigma, Lacan reconhece no seu trabalho de desmontagem da língua inglesa, um ato de tomar as palavras ao nível de *lalangue*, de fazer da letra, enquanto lixo, parasito, um rio corrente sonoro, ao deixar-se invadir por sua polifonia, seguindo o fluxo indecível entre o fonema, a palavra e a frase, produzindo um escrito para não ler. Promove, desse modo, um curto-circuito no sentido usual das palavras, usando um tipo especial de equívoco.

Segundo Sandra Autuori, no texto *Lacan e a arte – catando migalhas*, a partir do estudo da escrita sinthomática de Joyce, Lacan teria avançado em suas teorias sobre o tratamento das psicoses, formulando também novas visões e perspectivas sobre a arte, neste momento da teoria lacaniana, em que o *sinthoma* assume a função de amarrar o simbólico, o imaginário e o real, proporcionando certo arranjo, sempre singular, da subjetividade.

Lembremos, no entanto, que o próprio Lacan não afirmou, em seu seminário, que Joyce era psicótico, e que existem leituras e pontos de vista bem variados a respeito destes escritos finais de Lacan, portanto não se pode afirmar que o próprio Lacan entendia o *sinthoma* exatamente como algo que pudesse evitar a psicose. O *sinthoma* é apresentado sempre como uma quarta cadeia que funcionaria como suplência à falha do Nome do Pai. Lacan para destacar a dimensão real do *sinthoma* – o real de seu gozo – fala do inominável (o real do gozo). Recorre, então, ao Nome-do-pai nomeando-o como um furo e não uma falta. A invenção do *sinthoma* está em fornecer um ser; ao pai – para não cair no culto ao pai nem na idolatria da perversão (Neste trabalho, não me aprofundarei nesta questão, pois não é o propósito do mesmo. Entretanto, podemos notar que no *sinthoma* acontece um gozo sem padecimento, ao contrário do que ocorre no sintoma neurótico).

A despeito de certas divergências na compreensão dos textos finais de Lacan e do conceito de *sinthoma*, podemos perceber algumas aproximações entre estas desmontagens e rearticulações de sentidos, verdades, saberes ou estruturas propiciadas pelo fazer artístico e pela psicanálise, ao provocarem o encontro do sujeito com o vazio, com a falta, com o Real. Pensamos, até aqui, na importância destes espaços silenciosos, destes lapsos de sentido, destas pequenas rupturas, destas aberturas, destes ocos e furos, destes “intervalos” que criam sustos, comoções e sobressaltos, ecos e ressonâncias no uso singular e poético da língua, nos artifícios propiciadores das invenções do próprio sujeito, permitindo que, por um lado, mantenha-se a falta, que é condição para o exercício da subjetividade e, por outro, garantindo uma atribuição de potência ao sujeito, permitindo que ele não se perca nesta falta. Também na psicanálise acontecem estes cortes de sentido, surgem estas surpresas, estes equívocos e deslizamentos, aparece o imprevisto, o inquietante, o enigmático, que podem espantar, desacomodar e transformar o sujeito

Doris Rinaldi, no texto *Joyce e Lacan: algumas notas sobre escrita e psicanálise* (2006), observa que, com sua arte, Joyce inventa, a partir de pedaços de real que retornam nas epifanias e palavras impostas, uma escrita que faz um nome, enquanto Lacan sustenta, no *Seminário 23*, sua própria invenção – a invenção do real. De acordo Rinaldi (2006), nesta fase final do seu ensino, Lacan tenta escrever o próprio *sinthoma*, marcando a importância de uma investigação mais aprofundada da escrita. Segundo a autora, ao longo do *Seminário 23*, pode-se perceber um gozo de Lacan na manipulação das cordas, das retas e dos círculos, nas inúmeras possibilidades de amarração dos registros, que poderíamos ousar aproximar do gozo de Joyce. Nesse jogo de barbantes muitas vezes enigmático para nós, mantém-se uma relação fundamental com a escrita: a cadeia é uma escritura através da qual Lacan elabora a questão do Real.

Nas últimas aulas do seminário, Lacan tenta mostrar, através do texto de Joyce, como este elabora de modo singular o conjunto das letras, constituindo o seu *sinthoma*. Ao escrever sobre a cadeia e suas amarrações, Lacan acaba por oferecer aos ouvintes um pedaço de Real: um caroço, um osso, uma ponta de real, em torno do qual o pensamento circula, diz Doris Rinaldi. Se, com sua arte, Joyce inventa, a partir de pedaços de real que retornam nas epifanias e nas palavras impostas, uma escrita que faz um nome e que sustenta o seu ego, pode-se dizer que Lacan sustenta nesse seminário sua própria invenção – a invenção do real. Neste ponto, já não importa o produzir sentido, e sim, o efeito de sentido, o saber-fazer com *lalangue*. Disso tudo, podemos ao menos concluir, provisoriamente, que, apresentando o *sinthoma* de Joyce como uma “escrita de gozo”, Lacan dá novo estatuto a uma invenção que transforma restos, traços e fragmentos em uma forma peculiar de saber-fazer, com as letras, a arte.

Retomando a narrativa *Amor*, bem como outros textos de Clarice Lispector, que abrem clareiras e espaços, descobrindo desvios, percebe-se esta tentativa de inventar o impossível e tocar o invisível por meio da ficção. Na narrativa *Amor*, o estranhamento começa quando Ana encontra-se na casa vazia e silenciosa, e aumenta depois de seu encontro com o cego que parece olhá-la, do quebrar dos ovos no bonde, da ruptura na rede de sentido, de uma interrupção na ordem previsível de seu dia-a-dia, após a qual acaba chegando no Jardim Botânico. Todos os acontecimentos relatados no texto transcorrem em algumas horas perigosas da tarde, nas quais a personagem encontra-se no limiar entre o tudo-a-fazer e o nada-a-fazer, no espaço de um intervalo, quando acontece algo como uma sutil, mas importante, transformação no seu modo de sentir e de pensar a respeito da própria existência - algo como um “despertar”.

Podemos perceber, neste e noutros textos de Clarice Lispector, a tendência de tentar captar e transfigurar o instante, através da letra e da linguagem escrita, também transformada em matéria prima, em substância viva e pulsante, em ponta do real. Elaborando migalhas, cacos e estilhaços de saberes e sentidos, através da escritura que permite transformar, também, lixo em letra, em luxo. Clarice Lispector encontra a própria escrita de gozo no seu saber-fazer singular com a linguagem. A ficção de Clarice Lispector funciona e flui, assim, como a água viva que corre por seus jardins inventados, como a gema que escorre dos ovos quebrados, evocando o indizível e despertando sensações de bem ou mal-estar a partir de seus engendramentos com as letras, quando a própria náusea do sem-sentido é experimentada como puro devir.

Fica evidente a intenção de Lispector de questionar e provocar os seres automatizados modernos, de abrir uma brecha no cotidiano banal, rachar a crosta e fazer vaziar o informe, o reprimido e o abjeto através do mundo móvel e pulsante das palavras que tocam o real, fazendo pressentir o vago, o vazio e o ameaçador da vida periclitante – mas também indicando um para-além, uma nova chance, uma possibilidade escondida no erro, no desvio que faz despertar algo que poderíamos aproximar da psicanálise, a qual, operando a castração, introduz no discurso do falante os intervalos de silêncio ou vazios, conseguindo dismantelar os excessos de sentido, fazendo aparecer a falta, emergir o desejo e propiciando uma rearticulação do sujeito com o próprio sintoma, que talvez possa ser transformado, em algum momento ou medida, em *sinthoma*, que é o singular do sujeito, algo que não cessa nem pede interpretação. Em um de seus seminários, Lacan diz que o final da análise é sair de braços dados com seu *sinthoma*. Há que se viver com ele, sem padecimento.

Conforme observa Angélica Bastos, no texto *O sinthoma, uma questão de escrita* (2008), ao longo dos comentários lacanianos sobre as produções literárias de Joyce, destaca-se a convergência entre prática da letra e o saber-fazer com *lalangue* (definida pelo conjunto de equívocos que lhe são possíveis), assim como as relações do sujeito com a escrita. Os efeitos da escrita sempre interessaram a Lacan, que os acompanhou desde o caso Aimée em sua tese de doutorado, lembra Angélica. No Seminário 23, com a análise do uso que o escritor James Joyce faz de sua obra literária e dos efeitos de sua criação, Lacan ressalta o corte, o inusitado dessa literatura que, com seus neologismos, ressonâncias e homofonias translinguísticas, promove a perda do sentido enquanto torna presente o gozo de quem escreve. À escrita significante acrescenta-se, portanto, outra escrita, a do *sinthoma*. Na escrita significante, o uso da letra dá suporte ao significante; nesta outra modalidade de escrita, *sinthomática*, a letra não se encontra a serviço do significante ou do sentido, mas do gozo.

Inezinha Brandão Lied, no texto *Artificial* (1997), buscando pontos de convergência entre a arte do artista e a arte do analista, também aponta para a importância do inesperado, da surpresa, do equívoco e até do horror, tanto na obra de arte quanto no trabalho do psicanalista, quando algo faz surgir o real, o vazio, o abismo por trás do véu. O confronto com o estranho, o obscuro e a angústia faz surgir algo novo e singular no sujeito, em sua articulação consigo mesmo, faz emergir o singular de cada um. Inezinha destaca a importância dada por Lacan à construção do artifício do analista na clínica psicanalítica. É ao promover a emergência do imprevisto, do novo e do estranho, ao escutar as diferenças e singularidades do sujeito, ao fazer equivocação, manipulando a função poética da linguagem em seu sentido figurado de

engendrar, de forjar, colocando-a na linha de inventar, que o analista pode, não sem riscos, conduzir a cura. Também citando o teórico Gillo Dorfles, Inezinha Brandão Lied lembra que o artifício tem este significado de descobrir o inédito, o novo, e sublinha que o alvo da análise é o artificar do analisante e também do analista, na medida em que a escuta deste, e suas intervenções, privilegiam o singular de cada um. E, lembrando Harari, Inezinha Brandão diz que o analista artifica para conseguir que um sujeito possa suturar, coser, descoser...

Assim, podemos dizer que arte e psicanálise se aproximam e ressoam, de algum modo, nestas desmontagens e desconstruções do eu, já que, por meio de seus cortes, abrem-se brechas, pequenas fendas ou fissuras, permitindo o encontro do sujeito com o real, com *das Ding*, com o indizível, promovendo assim as sacudidelas necessárias à invenção constante do sujeito, de suas verdades, singularidades e percursos. Observemos que *das Ding* refere-se à qualidade mítica de um momento primeiro de satisfação para sempre irrecuperável, aquilo em torno de que se constituirão todas as representações. É nessa impossibilidade de representar *das Ding*, ou na morte da coisa, que reside a possibilidade de representar, no sentido de tornar novamente presente, algo que foi irremediavelmente perdido.

Situando o artista e o fruidor da arte no limiar entre realidade e representação, entre visível e invisível, entre aparição e desaparecimento, as imagens artísticas e literárias possibilitam a redescoberta da fenda, do sulco, da falha ou equívoco na verdade estabelecida, e apontam para a zona do incerto, do duvidoso, do improvável ou do imprevisto. Benedito Nunes observa, a respeito do recurso da lentidão na escrita literária, que esta provoca uma *distensão*: “o texto se arma em trechos que causam fraturas na estrutura” - uma espécie de “estilhaçamento”, de explosão da forma que faz irromper uma profusão de sentidos possíveis (1988), enquanto Homi Bhabha afirma que a função do lapso é desacelerar o tempo linear, progressivo, da modernidade, ajudando a despertar o “espírito de revisão, explodir a história e transformar o presente num lugar expandido e excêntrico de experiência” (2007, p.22 e 23).

A despeito das conhecidas mudanças nos enfoques teóricos de Lacan em relação à arte, nos diferentes momentos de seu ensino, talvez possamos vislumbrar uma sutil articulação entre os escritos lacanianos, que entendem a arte como construção em torno de um vazio, e seu conceito final de *sinthoma* ou amarração dos registros. Apesar das diferenças em suas formulações teóricas acerca do fazer artístico, parece possível vislumbrar uma delicada ligação entre elas, mesmo considerando as devidas distinções (entre criação e invenção, por exemplo), quando se leva em conta o valor do intervalo, a importância da falta e do encontro com o real.

Seja construindo, tecendo ou criando algo em torno de um vazio, seja desmontando ou deslizando verdades e sentidos, seja amarrando os registros com o singular do *sinthoma* e suas invenções, o sujeito goza nesta elaboração, e pode descobrir modos de gozar, sem padecimento, neste fazer que abole a necessidade de sentido, na qual o mais importante parece ser o próprio processo de urdir, de desmontar, de rearticular, de saber fazer seu nó e inventar a si próprio (ou suturar, coser, descoser) através de algo que o singulariza como sujeito.

Retomando o conceito de *sinthoma* elaborado por Lacan, podemos pensar na escrita gozosa de Joyce, mas também na clínica psicanalítica e, às vezes, na arte como exemplo de um saber fazer, de um artifício que, ao amarrar os registros imaginário, simbólico e real, pode promover a descoberta das singularidades a partir das desmontagens e reelaborações incessantes, de uma tessitura constante ou invenção inesgotável do sujeito e do próprio fazer, nestes encontros com o sem-sentido, com o estranho, com o lapso, com o equívoco, com o intervalo, com a falta, com o vazio. Se não podemos confundir qualquer forma de arte com *sinthoma*, podemos, ao menos, perceber que arte e psicanálise se aproximam no intuito de promover a descoberta ou encontro deste gozo sem padecimento, que Lacan chamou de gozo da vida, próprio do *sinthoma*, obtido ao liberar-se da necessidade de sentido, ao poder inventar-se, sempre inacabado, sempre desejante, sempre singular.

REFERÊNCIAS

ARRAES ALENCAR, Maria Lídia. *A escrita de Joyce e a suplência na psicose*. In: III CONGRESSO INTERNACIONAL DE PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL, 3, 2008, Niterói. Mesa-redonda: A psicose de Freud a Lacan.

AUTUORI, Sandra. *Lacan e a arte – catando migalhas*. RJ, 2006. Disponível em: <http://sandraautuori.blogspot.com/2006/07/lacan-e-arte-catando-migalhas.html>. Acesso em novembro de 2011.

BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BARTUCCI, Giovanna. Sublimação e processos de subjetivação: entre a psicanálise e a arte. In: CID, Marcelo; MONTOTO, Claudio César; BORGES. Centenário (org.). *Psicanalítica freudiana, escritura borgeana: espaço de constituição de subjetividade*. São Paulo: EDUC, 1999.

BASTOS, Angélica. O Sinthoma: uma questão de escrita. *Revista Ágora*, Estudos em Teoria Psicanalítica, v. 11, RJ, 2008.

- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. A Interpretação da obra literária. *Folha de São Paulo*, em 05 de março de 1988. Disponível na internet em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/bosi5.htm>. Acesso em novembro de 2011.
- CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como processo*. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura I: textos dos formalistas russos apresentados*. Lisboa: Edições, 70, 1999, p.75.
- CRUXEN, Orlando. *A sublimação*. psicanálise passo a passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DORFLES, Gillo. *El intervalo perdido*. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREUD, Sigmund. Escritores Criativos e Devaneios. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (v.IX). Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FREUD, Sigmund. Estudo Autobiográfico. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (v. XX). Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GOTLIB, Nádia Batella. Um fio de voz: Histórias de Clarice. In LISPECTOR, Clarice. *Paixão Segundo GH*. Florianópolis: Ed UFSC, 1988, Edição Crítica - Benedito Nunes – Coordenador.
- HARARI, Roberto. *Por que não há relação sexual?* Rio de Janeiro: José Nahar, 2006.
- KON, Noemi Moritz. *Freud e seu duplo: reflexões entre a psicanálise e a arte*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, J. O Seminário, livro 7, a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LACAN, J. A ética da psicanálise. In: *Seminário. Livro 7*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LACAN, J. O Sinthoma. In: *O Seminário. Livro 23*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- LIED, Inezinha Brandão. Artificiar. In REUNIÃO LACANOAMERICADA DE PSICANÁLISE, Bahia, 1997. Atas, volume II, Editora Elba.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1993.

LOPES, David. Enciclopédia Jagunça. In *Anuário de Literatura*, Curso de Pós-Graduação em Literatura, UFSC, Ilha de Santa Catarina, EDUFSC, 1999.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

NUNES, Benedito. Introdução do Coordenador, In *Paixão Segundo GH*. Clarice Lispector. Florianópolis: EdUFSC, 1988.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PONCE, Xavier Giner. *Sobre parejas modernas: el espectador y la obra del arte*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/50454518/Sobre-parejas-modernas-el-espectador-y-la-obra-del-arte-Xavier-Giner-Ponce-%E2%80%9D>. Acesso em novembro de 2011.

RINALDI, Doris. Joyve e Lacan: algumas notas sobre escrita e psicanálise. *Revista de Psicanálise*, v. 19, n. 188, dez. 2006.

RIVERA, Tania. Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan. *Revista de Psicanálise*, v. 18, n. 184, dez. 2005.

ROSENBAUM, Judith. Entre a Psicanálise e a Arte. Resenha do livro de KON, Noemi Moritz. *Freud e seu duplo: reflexões entre a psicanálise e a arte*. Disponível em: <http://www.antroposmoderno.com/textos/Entre.shtml>. Acesso em novembro de 2011.

SANTOS, Lúcia de Oliveira. O ser da linguagem, a escritura e a morte: ressonâncias Foucault/Blanchot. In: X CONGRESSO ABRALIC, RJ, 2006.

VILELLA DIAS, Maria das Graças Leite. Le Sinthome. *Revista Ágora, Estudo em Teoria Psicanalítica*, v. 9, 2006.