



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Gilda Maria Pitombo Mesquita

O estranho familiar na obra de Victor Arruda

Rio de Janeiro

2023

Gilda Maria Pitombo Mesquita

O estranho familiar na obra de Victor Arruda

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A779 Mesquita, Gilda Maria Pitombo.
O estranho familiar na obra de Victor Arruda / Gilda Maria Pitombo
Mesquita. – 2023.
138 f.: il.

Orientador: Alexandre Sá Barretto da Paixão.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto
de Artes.

1. Arruda, Victor, 1947- - Teses. 2. Psicanálise e arte - Teses. 3. Olhar
– Teses. 4. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. I. Paixão, Alexandre Sá
Barretto da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes.
III. Título.

CDU 7:159.964.2

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gilda Maria Pitombo Mesquita

O estranho familiar na obra de Victor Arruda

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 03 de agosto de 2023.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Gustavo Rebelo Coelho de Oliveira
Faculdade de Educação – UERJ

Prof. Dr. Pedro Teixeira Castilho
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Jesús Santiago
Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha família, pela paciência nos momentos difíceis. Vocês estiveram ao meu lado, apoiando-me e encorajando-me em todos os passos dessa jornada.

Ao meu orientador, Alexandre Sá, sou grata por sua dedicação incansável e sua precisão na orientação da minha tese. Sua orientação e sua sabedoria fizeram a diferença neste trabalho.

Aos amigos que foram parceiros nessa trajetória, especialmente Marli Bastos, agradeço pela amizade e pelo suporte ao longo dessa caminhada. Sua presença e apoio foram inestimáveis.

Não poderia deixar de prestar uma homenagem especial ao querido amigo e artista desta tese: Victor Arruda. Você esteve ao meu lado desde o início, aceitando todos os convites que lhe fiz. Sua contribuição foi fundamental para tornar este trabalho único e especial.

Ao Divã Cultural, Paulo e Alexandre, amigos e parceiros muito presentes neste percurso. Vocês foram incansáveis.

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos à Bia, minha assessora e amiga do coração. Sua atenção constante, sua competência e sua dedicação ao trabalho foram essenciais na conclusão da tese.

À psicanalista Tania Rivera, pelas ricas contribuições no meu exame de qualificação, o meu muito obrigada!

Agradeço ao meu analista, Jésus Santiago, que teve uma escuta sensível e me acompanhou na jornada da descoberta do feminino.

Não poderia deixar de mencionar a querida amiga Rita Mendonça, cuja criatividade e cujas indicações foram indispensáveis para me possibilitar chegar até aqui. Seu talento e suas sugestões abriram caminhos e trouxeram novas perspectivas para a minha pesquisa.

Agradeço, ainda, à Clara Marinho e sua equipe pela parceria e pela competência na revisão linguística desta tese.

E à amiga querida Sandra Gomes, por sua dedicação e seu empenho como professora de inglês.

[...] parte da arte contemporânea recusa essa antiga diretiva de pacificar o olhar, unir o imaginário e o simbólico contra o real. É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda glória (ou horror) de seu desejo pulsátil, ou ao menos evocar essa condição sublime. Para tal, essa arte atua não só para atacar a imagem como também romper o anteparo ou indicar que ele já foi rompido.

Hal Foster

RESUMO

MESQUITA, Gilda Maria Pitombo. **O estranho familiar na obra de Victor Arruda**. 2023. 138 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A partir da experiência do estranho-familiar freudiano (FREUD, 1996a) diante de um quadro do artista contemporâneo Victor Arruda, surgiu o desejo de pesquisar e aprofundar sua obra, que nos relata a importância da psicanálise no processo de elaboração da arte. O objetivo desta tese é, portanto, analisar a obra de Victor Arruda, a fim de refletir sobre seu processo de elaboração artístico diante da dor de existir, identificando como a arte mudou sua vida frente à aceitação de sua orientação sexual. A noção do estranho-familiar na obra de Victor Arruda foi abordada a partir da perspectiva psicanalítica, cujo princípio parte do pressuposto de que algo que é familiar ao indivíduo pode gerar a ele certa aversão e horror simultaneamente. Por meio de uma pesquisa bibliográfica tanto da psicanálise quanto das artes, esta investigação possibilitou a realização de um estudo profundo sobre o artista contemporâneo Victor Arruda. A arte e a psicanálise tiveram um papel crucial nesse processo de crescimento do artista, pois permitiram que seu inconsciente tocasse o “real” juntamente com uma travessia analítica que o ajudou a superar seus traumas. Assim, a pesquisa cumpriu seu objetivo no sentido de valorizar essa parceria fértil entre psicanálise e arte.

Palavras-chave: Psicanálise e arte. Estranho-familiar. Olhar. Victor Arruda.

RÉSUMÉ

MESQUITA, Gilda Maria Pitombo. **L' étrange familial dans l'oeuvre de Victor Arruda.** 2023. 138 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

De l'expérience de l'étrange-familier freudien (FREUD, 1996a) devant un tableau de l'artiste contemporain Victor Arruda, est né le désir de rechercher et d'approfondir son œuvre, qui nous dit l'importance de la psychanalyse dans le processus d'élaboration de l'art. L'objectif de cette thèse est donc d'analyser l'œuvre de Victor Arruda, afin de réfléchir sur son processus d'élaboration artistique face à la douleur d'exister, en identifiant comment l'art a changé sa vie face à l'acceptation de son orientation sexuelle. La notion de l'étrange-familier dans l'œuvre de Victor Arruda a été abordée dans une perspective psychanalytique, dont le principe repose sur l'hypothèse que quelque chose familier à l'individu peut générer simultanément une certaine aversion et une certaine horreur. A travers une recherche bibliographique, tant de la psychanalyse que des arts, cette enquête a permis de réaliser une étude approfondie sur l'artiste contemporain Victor Arruda. L'art et la psychanalyse ont joué un rôle crucial dans le processus de croissance de l'artiste, car ils ont permis à son inconscient de toucher le « réel » avec une traversé analytique qui l'a aidé à surmonter ses traumatismes. Ainsi, la recherche a accompli son objectif dans le sens de valoriser ce partenariat fécond entre psychanalyse et art.

Mots-clés: Psychanalyse et art. Étrange-familier. Regard. Victor Arruda.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Relax</i>	22
Figura 2 – <i>Homenagem às vítimas do dinheiro</i>	24
Figura 3 – <i>All they need is money</i>	24
Figura 4 – <i>O sonhador</i>	30
Figura 5 – <i>A coisa feia</i>	31
Figura 6 – <i>O militar</i>	32
Figura 7 – <i>O império das luzes</i>	41
Figura 8 – <i>Homenagem a Ismael Nery</i>	46
Figura 9 – <i>Armário para batom borrado</i>	48
Figura 10 – <i>A condição humana</i>	49
Figura 11 – <i>A traição das imagens</i>	49
Figura 12 – <i>Rapture</i>	52
Figura 13 – <i>Salário mais justo</i>	61
Figura 14 – <i>Revista Domada pelo sexo</i>	63
Figura 15 – <i>Revista Sacanagens de Carlos Zéfiro</i>	64
Figura 16 – <i>Capa do álbum de Marisa Monte: Barulhinho bom – uma viagem musical</i>	64
Figura 17 – <i>Nilda</i>	64
Figura 18 – <i>Simone de Beauvoir</i>	74
Figura 19 – <i>Sem título</i>	79
Figura 20 – <i>Os embaixadores</i>	81
Figura 21 – <i>Aderbal Freire Filho e Victor Arruda</i>	103
Figura 22 – <i>A Baía de Guanabara tem dentes</i>	104
Figura 23 – <i>De novo e A reverência</i>	106
Figura 24 – <i>Autorretrato com sete dedos</i>	107
Figura 25 – <i>Reunião de dois homens</i>	108
Figura 26 – <i>Cenário criado para espetáculo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro</i>	108
Figura 27 – <i>Cenário criado para espetáculo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro</i>	109
Figura 28 – <i>Pinturas para ler</i>	110
Figura 29 – <i>O anjo de Irajá</i>	111
Figura 30 – <i>Autorretrato com batom</i>	111
Figura 31 – <i>Dois nus</i>	112

Figura 32 – <i>Retrato de um médico</i>	113
Figura 33 – <i>O hermafrodita e Tarsilinha</i>	114
Figura 34 – <i>Lombo</i>	114
Figura 35 – <i>Maria Martins</i>	115
Figura 36 – <i>Dado: 1. a cachoeira; 2. o gás iluminador</i>	116
Figura 37 – <i>Titia</i>	116
Figura 38 – <i>Salário mais justo</i>	118
Figura 39 – <i>Dr. Jorginho</i>	119
Figura 40 – <i>Catedral de Rouen – harmonia marrom</i>	122
Figura 41 – <i>Catedral de Rouen – portal</i>	123
Figura 42 – <i>Catedral de Rouen – portal (tempo nublado)</i>	124
Figura 43 – <i>Catedral de Rouen – fachada (pôr do sol)</i>	124
Figura 44 – <i>Alegria de Viver</i>	125
Figura 45 – <i>Les demoiselles d’Avignon</i>	126
Figura 46 – <i>Composição com vermelho, amarelo, azul e preto</i>	126
Figura 47 – <i>A fonte</i>	129
Figura 48 – <i>A persistência da memória</i>	130
Figura 49 – <i>O filho do homem</i>	131
Figura 50 – <i>A condição humana</i>	131
Figura 51 – <i>Les jours gigantesques</i>	132

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 VICTOR ARRUDA.....	14
1.1 Um breve histórico sobre o artista	14
1.2 A arte	16
1.3 A relação de Victor Arruda com a psicanálise	26
2 O ESTRANHO-FAMILIAR NAS ARTES VISUAIS: VICTOR ARRUDA	28
2.1 A história desta tese.....	31
2.2 A proposta freudiana do texto O estranho (1919)	33
2.3 O estranho menino Nathaniel.....	36
3 A SOLIDÃO SEXUAL NA OBRA DE VICTOR ARRUDA: “O CAÇADOR SOLITÁRIO”	47
3.1 Sobre a questão do abjeto na arte e na visão de Hal Foster	55
3.2 Solidão pelo viés da sideração	65
4 UM DOS NOMES DO ESTRANHO FAMILIAR: O FEMININO	69
4.1 Semblante e Real: Posição feminina, posição masoquista	71
4.2 Simone de Beauvoir e a questão do feminino na mulher	73
5 O RETORNO DO REAL NA OBRA DE ARTE: A QUESTÃO DO OLHAR COMO OBJETO <i>a</i>	79
5.1 O olhar como objeto <i>a</i>	86
CONCLUSÃO	91
REFERÊNCIAS	94
ANEXO A – Entrevista: Victor Arruda.....	103
ANEXO B – Conferência: Victor Arruda.....	121

INTRODUÇÃO

O artista não quer dizer, ele diz.

Jacques Lacan

A partir de um “instante-já”¹ inesperado, tropeçando no real, fui tomada de angústia pela perplexidade das imagens na obra do pintor Victor Arruda: corpos fragmentados, de pênis e vaginas voadoras, de cenas sexuais entre homens, de espermas, corações partidos e muita solidão dos corpos mostrando suas vísceras, suas entranhas. “Algumas imagens vão além do suportável e reviram o sujeito ao avesso, levando-o na direção do obsceno, fora da cena, em que o olhar – objeto, revela o real inapreensível, sem moldura de representação, sem nenhum anteparo para contê-lo” (FOSTER, 2017, p. 134-135).

O horrível da nudez do Eu é o vazio do ser que traz o testemunho de uma angústia do real. O mais imundo em nós é o mais humano, que nos joga numa experiência do estranho-familiar. De certa forma, podemos pensar que o objeto de arte pode nos mostrar o que não queremos ver, forçando seu olhar sobre nós e nos interpretando. Esse significante “estranho” que nos causa horror – e que não queremos admitir que nos pertence – é próprio do campo do feminino, como um dos nomes dessa experiência do estranho-familiar, recentemente traduzido como infamiliar. O feminino faz limite às pretensões fálicas do sujeito da psicanálise, cujo caráter é inefável, indizível e enigmático. Um artista como Victor Arruda aproxima-se dessa inscrição do feminino, só que mais além.

Freud sempre nos lembra de que o artista precede o psicanalista, e esta pesquisa se propõe a um possível encontro entre Psicanálise e Arte. É possível articular alguns pontos da teoria de Freud e Lacan sobre a questão do feminino com as palavras que também fazem parte da obra do artista. A arte é em ato, todas as palavras ficam um pouco opacas, mas não deixam de apontar para um estilo poético da criação, ou seja, uma invenção de uma linguagem poética misturada com as artes visuais. Eis o estilo do artista em questão.

No encontro não marcado, na sala de espera do consultório do meu antigo analista, com a obra de Arruda, através do catálogo em cima da mesa, experimentei o estranho-

¹ O termo “instante já” é utilizado por Clarice Lispector (1964) em seu livro *A paixão segundo GH* para descrever a experiência de um momento na vida da personagem principal. É um momento de despertar para uma nova compreensão da realidade, uma abertura para o inominável. De maneira semelhante, a obra de Victor Arruda pode ser capaz de provocar uma sensação de perplexidade no espectador. Dessa forma, sua obra pode ser entendida como um convite para experimentar o “instante já” em nossa própria vida, para despertar novas possibilidades de expressão.

familiar. O encontro com minha solidão sexual, névoas e fragmentações corporais, capturaram-me profundamente no meu desejo de saber fazer algo com um saber não sabido, próprio do inconsciente. Essa obra mostrou-se como uma via régia do inconsciente.

O inconsciente trabalha, e trabalha cifrando, inventando escritas que permitem bordejar o vazio e relançar novos circuitos pulsionais. A arte, por ser criação a partir do furo, revela-se mais honesta, ela não evita nem rejeita o vazio, pelo contrário, o vazio lhe é necessário para que haja inspiração e invenção. Com 17 anos, tive uma oportunidade de conhecer Atenas e visitar os museus. Qual não foi a minha surpresa na Grécia? Havia “falos”, pênis para todos os lados. Que sensação estranha esses “objetos destacados” do corpo que a arte de Arruda insiste em desenhar, e que me transportou no tempo.

Proponho, nesta pesquisa de doutorado, o estudo sobre a obra do artista plástico Victor Arruda, a quem tive a oportunidade de conhecer pessoalmente, convidando-o, inclusive, para se apresentar no projeto Interloquções, o qual coordeno há 8 anos, na Cidade das Artes, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro. A conferência do artista consta no Anexo B desta tese, na qual não me detive ao aspecto temporal de sua obra, pois a presença vibrante e pulsante reatualizada pela proximidade e pela amizade com Arruda me remete à década de 1970, tão próxima do momento cultural que estamos vivenciando.

Victor Arruda é brasileiro, nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, em 1947. Formado em Museologia, no decorrer da vida, atuou como professor, desenhista, gravador e galerista. Arruda encontrou um profissional com o qual estabeleceu um inesperado vínculo de confiabilidade, passando a ter a psicanálise freudiana como legítima companheira por mais de quarenta anos. A balança que o equilibra conta, na outra extremidade, com seu não menos poderoso ímpeto de manifestação artística. Nele, o artista traduz as armadilhas do poder econômico em cores fortes, imagens de erotismo, censura e opressão de gênero, como forma de tirania sexual. Podemos dizer que ele foi um dos precursores do movimento LGBTI+ no auge da ditadura militar.

No primeiro capítulo, detive-me na vida e na obra do artista Victor Arruda. Segui, no segundo, percorrendo o tema do estranho familiar, que nos remete ao texto *O estranho*, de Freud (1996a), escrito originalmente em 1919. Tania Rivera (2018), no texto “Estética e descentramento do sujeito”, indica que essa foi a maior contribuição de Freud, o conceito do Estranho, *Unheimliche*, para a reflexão sobre arte, que vem a se opor ao belo como uma inquietante denúncia de nossa falta de lugar fixo. Lacan e sua releitura de Freud ocupam, hoje, uma posição central nos estudos contemporâneos sobre arte, sendo fundamental na reflexão de teóricos de peso como Georges Didi-Huberman e Marie-José Mondzain, na

França, e Hal Foster e Rosalind Krauss, nos Estados Unidos. Vale dizer que a recente “bíblia” da arte moderna e contemporânea, *Art since 1900* (FOSTER *et al.*, 2016), tem como primeiro capítulo “A psicanálise no modernismo e como método”.

Não é por acaso que a literatura é considerada por Freud como o terreno onde o estranho se apresenta de forma privilegiada como um convite ao descentramento do sujeito de que trata a psicanálise. Esse íntimo estrangeiro que nos habita, esse desejo que recusamos reconhecer como nos dizendo respeito. Freud afirma que os escritores mais criativos são aqueles que não recuam diante do infantil, não sentem vergonha de confessar suas fantasias. Em seu texto *Escritores criativos e devaneios*, Freud (1980a) diz que não há nada de novo, o sujeito nada mais faz que colocar em cena ou transformar em arte a sua fantasia.

Freud não deixou de atrelar a psicanálise à presença de uma inquietante estranheza. Trata-se de uma outra cena – em alemão, *ein anderer schauplatz* –, lugar do inconsciente onde circula, numa exterioridade íntima, o que se retém como marca indelével. A alteridade no pensamento freudiano apresenta-se, portanto, no próprio conceito de sujeito descentrado e sempre situado em sua condição de êxtimo, vindo do Outro, como formalizado por Lacan². O sujeito freudiano, vale dizer, é abordado numa perspectiva simultaneamente estranha e familiar – *Unheimlich/Heimlich*.

Já no terceiro capítulo, abordei a questão fundamental da tese, a saber, a solidão sexual e as interlocuções com a psicanálise. No quarto capítulo, o tema mais instigante da psicanálise: a questão do feminino, esse lugar irrepresentável, enigmático tão próximo da arte e da noção do estranho familiar. Para finalizar, segui para o quinto capítulo, encaminhando-nos ao registro do real lacaniano, esse real indizível e que nos coloca a trabalhar.

Arruda procede à maneira dos gregos, nutre-se com muito conhecimento e cultura, transpondo para a expressão artística o seu percurso de vida. Tendo sua obra como objeto, investigarei a correlação entre a Arte e a Psicanálise sob o aporte teórico de Freud (1969,

² “Êxtimo é um neologismo criado por Lacan para indicar algo do sujeito que lhe é mais íntimo, mais singular, mas que está fora, no exterior. Trata-se de uma formulação paradoxal: aquilo que é mais interior, mais próximo, mais íntimo, está no exterior. A primeira vez que Lacan parece ter usado este termo foi em 1960, no *Seminário 7: a ética da psicanálise*. Ao falar da arte pré-histórica, diz que é de se admirar que uma cavidade subterrânea com tão pouca iluminação e com tantos obstáculos à visualização, como a caverna, fosse escolhida como o lugar das primeiras produções artísticas. Diz, então, que aquilo com que ele vinha trabalhando ao longo desse seminário ‘como sendo esse lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade, que é a Coisa’ (Lacan, 1959-60, p. 173) pode nos ajudar a esclarecer a questão da arte nas cavernas. O que faz, então, Lacan criar esse termo tem relação com a Coisa (*das Ding*), termo alemão utilizado por Freud já no início de seus escritos e que será retomado na leitura lacaniana portando uma cifra de grande valor para a psicanálise. Alguns anos depois, em 1969, no *Seminário 16: de um Outro ao outro*, Lacan retoma esse neologismo para falar do ponto vazio da estrutura. Ao situar o lugar do objeto *a*, nos diz: ‘[...] ele está num lugar que podemos designar pelo termo “êxtimo”, conjugando o íntimo com a exterioridade radical. [...] o objeto *a* é êxtimo’ (Lacan, 1968-69, p. 241). Um dos principais conceitos criados por Lacan, o objeto *a*, é êxtimo” (SEGANFREDO; CHATELARD, 2014, p. 62).

1980a, 1980b, 1980c, 1996a, 1996b, 1996c, 1996d, 1997, 2006, 2010a, 2010b, 2014, 2018a, 2018b, 2019), Lacan (1974-1975, 1976-1977, 1986, 1987, 1988, 1992, 1993, 1996, 1998a, 1998b, 1998c, 1998d, 1998e, 1998f, 1999, 2003, 2005, 2007, 2008a, 2008b, 2009), Rivera (2014, 2018, 2020), Didi-Huberman (1997, 1998, 2012, 2017) e Foster (2016, 2017), com base nas seguintes questões: a obra de arte pode indicar o real traumático que se situa para além ou aquém dela? O que podemos apreender na interlocução da arte com a psicanálise? “O que é um quadro?”³ E a questão do olhar que se cristaliza no quadro? E o desenquadramento do sujeito como efeito desse olhar?

³ Ver Lacan (1996, p. 103), em que o autor desenvolve essa questão com profundidade.

1 VICTOR ARRUDA

O pintor pinta no momento em que toca com os olhos.

Gilles Deleuze

1.1 Um breve histórico sobre o artista

Victor Arruda, artista plástico, nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, em 29 de junho de 1947. Formou-se em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Também atuou como professor, desenhista, gravador e galerista. Sobre a infância, serve-me um recorte de sua fala em uma entrevista à TV Brasil⁴:

Tinha um desenho animado, quando eu era garoto, que o trator passava em cima dele, e ele ficava assim como uma folha. Aí ele começava “pá, pá, pá” (Victor gesticulou o ato de se levantar e se recompor), voltava e ficava em pé inteiro, ficava de novo em três dimensões, e eu tenho impressão que [...] Esse desenho me impressionou muito, porque eu acho que eu sou um pouco isso, entendeu? O trator passou por cima de mim, me passaram no moedor de carne e eu tô aqui inteiro, e eu acho que, de alguma forma, o que eu tô querendo dizer é o seguinte: que esses monstros todos são também eu. (VICTOR, 2016)

Ele iniciou na pintura muito cedo, decidiu que seria pintor aos doze anos. Mudou-se para o Rio de Janeiro aos treze, pois havia assumido sua homossexualidade, e seus pais acharam melhor mudarem para uma cidade maior para que seu filho não sofresse discriminação. A partir de 1975, dedicou-se à arteterapia. Em 1977, Arruda foi membro organizador do grupo Tato e Contato e responsável pela instalação do primeiro ateliê de Arte Livre destinado a crianças, na Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM), Rio de Janeiro.

Sua primeira mostra individual data de 1981, na Galeria Anna Maria Niemeyer, no Rio de Janeiro. A partir dessa data, expôs diversas vezes no Rio, inclusive em Petrópolis e em várias capitais: Brasília, Salvador, Porto Alegre, Belo Horizonte, Cuiabá e São Paulo. Em 1982, tornou-se organizador do setor infantil na mostra *A Margem da Vida* e atuou como professor de Artes Plásticas no Instituto Penal Lemos de Brito. E, em 1988, fez sua primeira exposição internacional, no Studio D’Arte Giuliana de Crescenzo, em Roma, Itália.

⁴ A íntegra da entrevista concedida ao programa Arte do Artista na TV Brasil consta do Anexo A desta tese.

Em 1986, Tereza Cristina Rodrigues lançou um vídeo chamado *Tem Cuiabá na Transvanguarda/Victor Arruda* (TEM CUIABÁ, 1986). Nesse mesmo ano, Achille Bonito Oliva⁵ disse: “Eu, sinceramente, considero Arruda um dos artistas mais importantes, hoje, no Brasil” (*apud* ARRUDA, 2011).

A convite de Oscar Niemeyer, pintou o painel do Foyer do teatro do Memorial da América Latina, São Paulo, em 1989. E também foi sócio-fundador da Galeria Saramenha, na Gávea, Rio de Janeiro, ao lado de seu irmão José Roberto Arruda. Um local de exposição dos mais renomados artistas plásticos nas décadas de 1980 e 1990. Fez parte do Movimento da Geração 80: Transvanguarda.

O cinema teve grande influência na vida de Victor Arruda. Ele diz: “O cinema é fundamental pra mim, é no cinema que eu tenho uma grande prova da utopia da arte” (VICTOR, 2016). E foi com o filme *Viver*, de Akira Kurosawa (VIVER, 1952) que Arruda teve a grande mudança em sua vida, aos 20 anos, assistindo-o por cerca de vinte vezes: “Eu entrei uma pessoa e saí outra, mudou a minha vida. Fui fazer milhões de coisas” (VICTOR, 2016). E foi trabalhar durante alguns anos com crianças, meninas, com problemas mentais, na FUNABEM, onde seu psicanalista era seu supervisor. E essa experiência resultou em uma mostra no Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro, organizada por Frederico Morais⁶ em 1982.

Participou de várias mostras de arte brasileira, tanto no Brasil como no exterior. Em 1976, participou do Salão Nacional de Arte Moderna e, em 1985, do Salão Nacional de Artes Plásticas. Em 1986, esteve com sua obra na Bienal Latino-Americana de Arte sobre Papel, em Buenos Aires, Argentina; em 1989, na Bienal Internacional de Cuenca, Equador; em 1994, na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Valparaíso, Chile; e, no ano 2000, na Feira Internacional de Arte Contemporânea de Madri (ARCO), Espanha.

Arruda fez cerca de 16 exposições individuais entre 1981 e 2005, no Rio de Janeiro e em Brasília, Porto Alegre, São Paulo e Roma, sendo a maioria no Rio de Janeiro. No período de 1975 a 2006, fez 50 exposições coletivas entre Rio de Janeiro; São Paulo; Belo Horizonte; San Francisco, Estados Unidos; Lausanne, Suíça; Cuenca, Equador; no Palácio das Nações da ONU em Genebra, Suíça; e em Washington, D. C.

⁵ Achille Bonito Oliva é crítico de arte contemporânea, escritor e professor de História da Arte Contemporânea na Universidade de Roma La Sapienza, Itália.

⁶ Frederico Gomez de Morais, de Belo Horizonte, Minas Gerais, é jornalista, crítico, historiador e curador independente.

A convite de Deborah Colker, Arruda também participou de um ballet, em 2002, produzindo um enorme cenário para o piso do palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Uma arte de 280 m², que viajou até mesmo para o Japão e os Estados Unidos. A esse respeito, ele disse:

O Ballet foi feito e depois foi modificado pelo cenário. Então, tem umas cenas que os bailarinos em cima daquele cenário vão fazendo coisas, inspirados pelo cenário, pelo meu trabalho, pela minha pintura. Eles estavam dançando a minha pintura, em cima da minha pintura e também a minha pintura. Foi a única vez na minha vida que eu fiz um trabalho em conjunto. (VICTOR, 2016)

Em entrevista ao instituto Oi Futuro, Arruda declarou que sua pintura nesse período estava “muito ligada aos movimentos modernos” (ARRUDA, 2015), como o Expressionismo e o Surrealismo e que, posteriormente, acabou se afastando deles. Em seguida, sua obra passou a ter influência da psicanálise de Sigmund Freud, em função de sua trajetória analítica.

Importa, ainda, dizer que Victor Arruda é esse artista contemporâneo brasileiro que tem se destacado por suas obras que abordam temas relacionados à diversidade e à identidade de gênero desde a década de 1970. Ele foi precursor dessa temática tão cara nos dias atuais. Sua obra contribuiu para a visibilidade da comunidade LGBTQIA+ e para a desconstrução de estereótipos e preconceitos. Inclusive, uma de suas exposições mais recentes, em 2022, ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), onde o artista apresentou uma série de trabalhos que exploram as questões LGBTQIA+.

Dessa exposição, intitulada *Anatomia do Tempo*, que contou com diversas obras que abordavam a temática LGBTQIA+, destaco a obra *Cura*, que apresentava uma crítica às tentativas de “curar” a homossexualidade, que ainda são promovidas por grupos religiosos e terapeutas até hoje. Já a série *Fazendo a Barba com Papai* trazia uma abordagem mais sensível, ao apresentar imagens de homens em momentos de intimidade com seus filhos. A obra subverte a ideia de que a figura paterna deve ser rígida e distante.

1.2 A arte

Meus medos enfrentam a bravura de Victor Arruda

Valter Hugo Mãe

A Arte Contemporânea⁷ ou Arte Pós-moderna é uma tendência artística que surgiu na segunda metade do século XX, mais precisamente após a Segunda Guerra Mundial, por isso, é denominada Arte do Pós-guerra. A Arte Contemporânea se prolonga até aos dias atuais, período este chamado de Pós-modernismo, propondo expressões artísticas originais a partir de técnicas inovadoras.

Victor Arruda tem uma trajetória artística que se iniciou antes da década de 1970. Absolutamente singular, difícil de categorizar dentro da história da arte brasileira, sua pintura bruta, seus jogos de linguagem, são carregados de lucidez crítica e corrosiva sobre a moral hipócrita de nossa sociedade e as relações de poder e violência que a atravessam. Em uma palestra na Cidade das Artes, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, ele disse: “[...] como a minha pintura era muito agressiva, achavam que era um louco, que poderia morder as pessoas durante a exposição” (ARRUDA, 2018a, p. 3). E em resposta a um visitante do museu onde expunha, disse: “Não, minha agressividade está toda nas telas, e sou uma pessoa educada, tranquila, quer dizer, até certo ponto, mas sou” (ARRUDA, 2018a, p. 3).

Arruda faz análise freudiana há mais de quatro décadas e, segundo Marisa Florido, a obra dele é atravessada por essa dinâmica sobre a complexidade e a fragilidade dos laços, dos vínculos, suas potências e desvios, suas perversidades e misérias. E o erotismo, a sexualidade, entra nessa conta. Ela diz:

Já que você é o senhor dos laços, o senhor dos vínculos, de alguma forma mostra como é abstrata a relação entre a coisa e o nome que a nomeia, como essa relação é de uma arbitrariedade, de um abismo, acredito que há no seu trabalho também uma possibilidade infinita de enunciação. (FLORIDO, 2018 *apud* ARRUDA, 2018a, p. 37)

A psicanálise vem ressaltar algo muito comum no universo artístico: o fato de que a autoria implica uma certa subversão do sujeito. E Victor Arruda revelou essa torção com sua obra exposta no MAM, em 2018. Algumas questões do próprio artista surgiram a partir dessa exposição, são elas: “A arte se constrói sobre uma plataforma de Ecos?”; “Se as imagens não falam por si, falam por quem?”; e “Na arte, não se pode mais falar sobre tudo, ou não?”.

Em sua obra, Arruda afirma que ele próprio traduz em tintas fortes imagens de erotismo, censura, opressão de gênero e as armadilhas do poder econômico, como forma de tirania sexual. Ele aponta, assim, ter como obsessões em sua atividade pictórica a recorrência de temáticas como a sexualidade, a hipocrisia, o racismo, a homofobia; confessando que

⁷ A palavra “contemporâneo”, do latim *contemporaneus*, une os termos “com” (junto) e “tempus” (tempo) e significa algo ou alguém do mesmo tempo ou época. Utiliza-se essa palavra como adjetivo para indicar o tempo presente, atual.

quanto mais trabalhava a partir de experiências que o angustiavam desde a infância, entre elas, a não aceitação de sua homossexualidade, em diferentes cenários de convívio social, mais percebia sua melhora, sua liberação emocional em relação a episódios traumáticos de sua vida (FERRAZ; ARRUDA, 2018).

Aliás, nas conversas com Victor Arruda, podemos nos remeter a um dos maiores críticos de arte do Brasil, Mário Pedrosa. Esse crítico, ao estabelecer vínculos entre a apreciação estética e a psicanálise, veio a ressaltar que a natureza da obra de arte teria sempre uma importância ímpar, que, de início, temporariamente amalgamada, conseguiria se destacar com singularidade do Eu do artista (PEDROSA, 2015). Segundo suas considerações:

Em termos psicanalíticos: dá-se a passagem *Kathesis* narcísica da pessoa do artista para a sua obra. Quando este deslocamento perdura além do processo de criação, a obra ganha lugar permanente na vida desse mesmo artista. Mais do que isso, ela mesma toma vida própria, como um filho; e segue o seu destino independente do autor. (PEDROSA, 2015, p. 323)

Nesse sentido, a obra de arte assume uma vida própria, tornando-se independente do autor. Assim, ela se torna um legado do artista e continua a existir e impactar as pessoas mesmo quando o autor não está mais presente.

Penso que o mais singular na pesquisa desta tese foi ter acesso ao artista, que possibilitou uma aproximação a ponto de levá-lo ao meu espaço Interlocuções, na Cidade das Artes, no início de fevereiro deste ano (2023), para uma conversa em que apresentei e coordenei o tema “O estranho-familiar na obra de Victor Arruda”, com a intermediação do artista plástico e curador Alexandre Murucci, da qual trago as falas de ambos, que passam a fazer parte deste texto⁸.

O artista plástico Alexandre Murucci fala sobre o artista plástico Victor Arruda:

É uma honra absoluta falar sobre a obra de Victor Arruda. Se o Brasil não fosse um país periférico, o trabalho dele seria visto como o de um dos 100 maiores artistas em produção no momento. [...] País que não trabalha a sua cultura, quando não investe na possibilidade de que a posição de seus artistas esteja circulando de uma forma plena, faz com que esse tipo de distorção aconteça; [...] Nós temos cerca de dez artistas que transitam no circuito internacional com a devida atenção; metade deles, já falecidos, como a santíssima trindade (Hélio Oiticica e as Líbias), Tarsila do Amaral, uma das artistas presentes em alguma essência, no trabalho do Victor. Então, o vocabulário que ele utiliza na feitura e na produção da obra dele tem toda estrutura e pontuação daquilo que é entendido universalmente como uma arte global. O que ele tem da *pop* arte está baseado na *pop* arte mais da italiana e europeia, mais do que a americana. Mas ela é intrinsecamente absorvida pelo mercado internacional, a nível de qualidade. A leitura expressionista dele acompanha em validade os maiores artistas alemães e ingleses. [...] Victor diz que fez uma arte bruta e que não queria que tivesse um caráter ingênuo; então é uma arte que ele escolheu pelo que chama de feio (embora eu não considere, porque então teria de

⁸ Falas de Victor Arruda e Alexandre Murucci na Cidade das Artes, Rio de Janeiro, em fevereiro de 2023.

considerar Picasso, enfim, todo mundo feio – risos). Eu diria que existe uma essência do grotesco, que é muito próxima ao imaginário do grotesco, ao grotesco grego [...] aquele que nós vemos no traço ancestral, naquelas máscaras iniciais da civilização. Esse grotesco, por ser um posicionamento quase que histórico, da gênese da humanidade, ele passa a ter uma iconicidade que não cabe no caráter de beleza ou feiura. [...] Então, essa pontuação da planificação dele, que é muito recortada, muito limpa, que é uma composição sempre muito sofisticada, faz com que o trabalho tenha alguns DNA's brasileiros, como Tarsila, Heitor dos Prazeres, Flávio de Carvalho, o Nery, Di Cavalcanti.

Victor Arruda interrompe:

Essa gente toda, eu bebia muito em suas fontes, inclusive dos primitivos e da pintura urbana dos banheiros masculinos; isso tudo eu via e absorvia. E a arte bruta, a arte primitiva brasileira também. [...] Eu já tentei enumerar as minhas influências e parei no número 3.445 (risos) porque tudo que eu vejo é como se tivesse engolido e vomitado depois. [...] Então, eu sou um absorvedor de arte. Eu tenho uma memória extraordinária para obras. Eu vejo a obra de um artista e visualizo a influência de outro artista que se foi 50 anos antes. [...] Essa minha memória tem me ajudado muito, porque eu percebo, absorvo, e o meu trabalho sai sem que eu tenha muito controle.

Alexandre Murucci volta a falar:

Isso que você descreve é a égide do antropofagismo. [...] O seu patamar de oralidade é tão forte, que a gente tem que buscar muito para poder achar estas suas influências. Mas a sua tradução do que vai por dentro de cada pintura, do que você quer falar, essa coisa antropófaga de regurgitar aquele material é completamente transformador; transforma aquela coisa em outra. O que é mais considerado hoje, para a arte se internacionalizar, é a localidade; ou seja, você ser global, sendo local. Ser absolutamente genuíno, singular e local, para conseguir atingir o universal. [...] Na realidade, o bacana no trabalho do Arruda, é o que ele consegue com toda essa construção absolutamente universal, porque a assinatura é tão forte ao juntar o lugar de fala com a obra de arte em si. [...] O mercado, atualmente, ele é tão voraz, que antes de vender a obra, ele vende a persona do artista. E no seu trabalho, você é a persona do artista, fazendo o seu trabalho falar por você naturalmente; e isto aconteceu num momento histórico extremamente conservador, onde sua atitude era um grito libertador.

Sobre a obra de Arruda, Murucci diz:

Muitas obras suas nos trazem um tratado sobre a solidão. Às vezes, também, a procura incessante de um lugar no mundo. [...] Quando esses temas afloram e as pessoas notam essa questão do estranhamento na obra, fica parecendo que você quis trazer essa aura de tristeza, de solidão, de erotismo.

Ao que Arruda interrompe:

O erotismo no meu trabalho está muito ligado à questão da solidão. Já que não tenho nenhuma relação amorosa, nenhuma relação de afeto, pelo menos sexo. Eu falo muito do sexo anônimo no meu trabalho. [...] Porque eu sou um sobrevivente da AIDS. Eu fui uma pessoa muito promíscua. E eu tinha relações anônimas, em vários lugares. [...] Em relação ao sexo anônimo, eu tenho algumas frases que gostaria de citá-las. Tem um livrinho do Adolfo Montejo Navas, que ele fez sobre os meus axiomas (alguns foram pintados, outros não); e tem frases muito interessantes, do tipo “A questão do sexo anônimo é a pessoa não se confundir com o seu corpo”.

Alexandre Murucci, retornando à fala:

A grande questão é, ao não abdicar da sua essência, de impor a sua verdade socialmente, através do trabalho; isso passar por toda a obra e cada vez com uma potência maior; porque, de certa forma, o que era iconoclastia no começo, no sentido de meter o pé na porta, vem se transformando num tratado poético sobre essas possibilidades. Então, isso, a nível de evolução de corpo de trabalho, é algo muito bonito, porque, de certa forma, vai também traduzindo uma evolução da sociedade. [...] Isso vai caminhando com os espíritos de época. [...] Chega um determinado momento da vida que a questão de gênero fica tão superficial; porque chega uma época em que você precisa tanto do outro, num sentido maior, que a questão sexual, aquela briga sexual até o final da juventude, por volta dos 40 anos, que é uma questão identitária; que tudo acaba tomando uma outra forma, em torno da questão da solidão. Você começa a pensar na vida, e que importa quem eu vou amar? Se eu quero ou não estar sozinho; se vou aguentar estar sozinho no final da minha vida. Não importa se me apaixonei por um tronco de árvore, se eu vou casar com a árvore (risos). Aquele seu quadro *Os meninos na beira do abismo*, aquilo me toca de um jeito [...] por ser a essência do “por que eu estou aqui?”.

E, novamente, Victor Arruda:

Eu morava num apartamento na Lagoa, em um prédio de 20 andares. Eu morava no antepenúltimo. Isso foi em 1989, por aí. Naquele momento, eu tive um problema muito complicado na minha vida. [...] Estava desfazendo o casamento de quase 11 anos. Depois, voltamos a ficar amigos, e somos até hoje. E eu estava lendo no meu quarto e aí eu ouvi um som, uma coisa meio esquisita. [...] De repente, eu ouvi: “Pula!”. E eu senti um impulso irresistível de chegar até a janela, olhar para baixo, e aí eu pensei assim: “Veja só!” (risos). E se eu pular agora e estiver passando uma pessoa lá embaixo? Posso cair em cima dela e até matar a pessoa (sorrindo jocosamente). Não, não vou. A minha mãe vai ficar muito perturbada. Como era muito ligado à minha mãe, por um instante, pensei: “Eu vou conversar com ela e vai entender tudo. Mamãe, não tem nada que te envolva na minha decisão. Eu vou simplesmente pular e pronto”. Mas aí eu pensei que ela, com toda sua inteligência e intelectualidade, não iria entender e sofreria muito. Olhei demoradamente lá para baixo, fiquei em dúvida e disse para mim mesmo: “Não, eu não quero pular”. Nesse instante, acabou aquele barulho e aí fiz toda aquela série de pinturas do abismo, a partir desse fato.

Alexandre Murucci pergunta se tal momento teria ligação com algum trauma. Ao que Arruda responde: “Traumas, muitos traumas; especialmente por um casamento que estava terminando”. E volta à fala Murucci:

À hora que o mundo descobrir formalmente a clareza, o tamanho da sua obra, essa explosão mundial que aconteceu com o trabalho de alguns artistas, também acontecerá com você. Isso é fato. Então, quando se fala dessa questão do estranhamento, o horror que Victor Arruda coloca em vários temas e seus quadros, simboliza o não quieto, o não plácido, ou seja, é tudo que o Victor é. O inquietante, o que estou colocando é que, ao atingir o sublime na obra, como espectador, fica em segundo plano o eventual horror que aquela situação representada desperte. Para mim, é uma situação, no aspecto formal, tão bem resolvida, que o objeto artístico sobressai em relação ao horror temático daquela denúncia. Por exemplo, quando você vê *Guernica*, de Picasso, a gente sabe dos horrores, mas a magistralidade do artista ao transpor aquilo para a tela é de tal monta, que você entra numa catarse, capaz de demonstrar que até a dor humana pode ser um componente de elevação de ser humano. É isso que a obra de arte faz.

E continua:

Victor nunca abriu mão daquela alteridade de ser o outro, de ser o excluído. Ele faz uma elegia para as vítimas excluídas, para os heróis excluídos, em seu trabalho *Homenagem às Vítimas do Dinheiro*. Essa persona está tão fechada, obra e vida, que o resultado é um trabalho que não se limita ao pictórico. É uma crítica direta ao mercado capitalista. [...] “Este neon não é para você meter a mão no bolso”. A leitura desta frase nos remete a um sistema superficialmente consumista, ou seja, tudo aquilo que se vê na rua é voltado para a compra daquele objeto, para sua aquisição imediata, sem parar para pensar. E aí, Victor está a dizer também, no campo da arte, que a arte não é só para isso. Eu posso comprar um Picasso? Não. Mas eu posso admirar, eu posso visitar, eu posso tê-lo no meu imaginário; posso tê-lo na minha composição de vida, enfim, posso ter tudo de Picasso, mesmo não o tendo oficialmente como objeto. Victor nos diz que o que ele construiu de obra [...] Não estava pensando no mercado. Ele pensava na inquietação do seu eu e na afirmação desta persona, ou de todas que ela significa dentro da sua obra.

Victor Arruda:

Certa vez me perguntaram “Quanto tempo você fica no seu ateliê?”. Eu respondi: “24 horas”. Porque o meu ateliê é dentro da minha cabeça. Eu estou dormindo, e os meus sonhos fazem parte dos meus quadros. Eu acordo e vou desenhar logo o que sonhei. Inclusive, não são apenas as imagens, é o que acontece, como eu me sinto, como eu acho que as pessoas se sentiram. Eu até escrevi sobre isso: tem o romance de uma escritora, que era amiga do Tennessee Williams. [...] O nome do romance dela, de que gosto muito, traduzindo, seria que o artista é um caçador solitário. Olhando, ouvindo, sentindo o tempo inteiro, e é dali que ele vai tirar os seus temas. Ele é um observador, um captador de sensações; que se eu tivesse de me definir, como me sinto como artista, eu diria que sou um caçador solitário.

Na análise de Adolfo Montejo Navas sobre a obra de Victor Arruda, ele nos traz uma visão da sua dimensão, dizendo o seguinte:

A presença da textualidade na dicção visual de Victor Arruda pode ser rastreada desde os anos 70, em sua pintura com textos-diálogos (mininarrativas) e nos anos 90 e 2000, com uma pintura “abstrata” com palavras (frases minimalistas). Há, portanto, uma vertente de atenção, nada submersa, que inclui a figurabilidade semântica das palavras como ferramenta imagética e elemento constitutivo de representação, o que já deu lugar a experiências pictóricas com proposições verbais conturbadas ou rotundas; aliás, sempre manuscritas, como evidenciam também alguns *neons* anteriores do artista (a vertente aforística, recentemente reconhecida em publicação, é uma prova a mais de como “des-sentenciar” o lugar comum é importante). (NAVAS, 2013)

As obras de Victor Arruda vão além de desenhos, imagens e figuras, são obras que falam. Em sua entrevista para o Canal Curta, ele diz que alguns de seus quadros são como bandeiras e que chegam até as pessoas como telegramas, com uma mensagem, um protesto, uma linguagem que expressa sua forma de pensar. Victor Arruda diz: “Eu percebi que, além das imagens, eu precisava dar uma informação que direcionasse para o assunto que eu estava querendo falar sem nenhuma dúvida” (VICTOR, 2021).

O artista fez isso de diversas formas e ainda faz, não somente em exposições, mas em instalações. Em sua cronologia, há também obras para serem pisadas, como a pintura-

instalação da Sala 13 de maio, no Paço Imperial no Rio de Janeiro em 2001; e comidas, como os bolos confeitados em glacê que foram expostos na galeria Canvas & Companhia, em Portugal, no mesmo ano. Para Arruda, a arte se expressa de muitas formas, e o importante é passar uma informação, uma mensagem ou até mesmo uma carta através de sua obra (VICTOR, 2015).

Sua obra *You are still alive* é prova disso. A pintura é uma homenagem ao On Kawara, um dos maiores artistas conceituais americanos. O artista diz, na mesma entrevista, que está pintando diversas telas com essa mesma mensagem para ser entregue aos seus amigos, depois de sua partida:

Mas eu continuo fazendo a mesma tela. [...] A mesma frase em telas diferentes. São como se fossem bandeiras, onde está escrito “You are still alive”. Eu já pintei 170, 180 telas dessas. Essas pinturas chegarão para as pessoas, como os telegramas do On Kawara chegavam para os artistas, os críticos, os diretores de museus, os jornalistas, os colecionadores etc., etc. E quando esse trabalho chegará pra eles? Eu tenho uma equipe que está providenciando a entrega desses trabalhos logo depois da minha morte. (VICTOR, 2021)

A Figura 1, a seguir, apresenta a obra *Relax*, de 2013, um trabalho elaborado para o espaço Vitrine Efêmera e exemplifica bem essas obras escritas, obras que falam.

Figura 1 – *Relax*



Fonte: ARRUDA, 2013.

Sobre esse trabalho, Navas tem a dizer:

[...] estamos, portanto, ante um jogo de linguagem: “Este neon não é para você meter a mão no bolso”. O convite de leitura é tautológico e ao mesmo tempo humorístico: é para não nos sentirmos obrigados a responder ao reclamo especular, e nesse sentido funciona como um contra-anúncio, como avesso das recomendações do consumo e desvio irônico das normas publicitárias. A sua força negativa está na “criação de estranheza, em certo curto-circuito na comunicação/informação/percepção” [...] ainda mais sendo contextualizado como um *site-specific* de bolso, com seu olhar de leitura orientado para a rua, para ser divisado em nossa passagem. (NAVAS, 2013)

Navas assinala, ainda, que fica subentendido na obra o fato de ela não ser um anúncio comercial, mesmo que pareça. E diz:

A equivalência ou parecido da frase joga com a semelhança e a dessemelhança (é seu lado intolerável, como diria Jacques Rancière), pelo fato de ser perturbador o equilíbrio semântico que *Relax* abriga como duplo, como sombra. O que não deixa de ter um eco magrittiano, referência sempre cara ao artista (não esqueçamos que o pintor belga soube ser surrealista e pré-conceitual, metalinguístico e *bad painting*, sem remorso algum, para espanto de muitos). *Relax* trata, pois, da refutação de um *pathos* econômico que sempre usa técnicas maximalistas e objetivas – e a maioria das vezes visuais – para acompanhar e intervir no itinerário de nossa acidentada subjetividade com um imaginário sempre em regime de exploração. Dentro e fora, da cosmocrise contemporânea, nunca é demais lembrar como Victor Arruda vem contribuindo há tempos com uma galeria de trabalhos nos quais o dinheiro está em grande focalização. São diversas obras em que a idolatria econômica, contemplada como miragem totalitária e teleológica, recebe interpretações críticas, reflexões cáusticas [...] propondo, em suma, outra leitura menos mimética e factual. (NAVAS, 2013)

Ainda conforme Navas,

Como a grande parte de seu trabalho, pictórico ou não, *Relax* pode ser inscrito, dentro daquela dualidade imagética (imagem-ficção e imagem-fricção), concretamente nesta última, pois – como Goya ou Damien Hirst – a convocatória visual inclui certo atrito cognitivo com nossa consciência estética. De fato, a subversão da legibilidade imperante (linguística, social, moral) sempre foi o *baixo contínuo* de sua obra, reconhecidamente crítica, heterodoxa. *Relax* oferece, em sua austeridade luminosa de imagem que não é mercadoria, uma contraespeculação que atrita a conexão do verbal e do visual, seu regime ordinário mais instrumentalizador. A transmissão do idêntico como identidade fechada das coisas (o categórico imposto) não está em *Relax* nem em seus interesses dissociadores. O neon imantado como grafite apresenta um hiato, uma quebra – uma terceira margem da imagem – e esse dissenso imagético dialoga com nossa emancipação em curso como espectadores em trânsito. (NAVAS, 2013)

As Figuras 2 e 3, a seguir, também são exemplos de obras escritas e, com eles, quero marcar a crítica de Arruda ao capitalismo:

Figura 2 – *Homenagem às vítimas do dinheiro*



Fonte: ARRUDA, 2014.

Figura 3 – *All they need is money*



Fonte: ARRUDA, 2009.

Não poderia deixar de citar o discurso capitalista abordado por Lacan (1992) em *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Nele, formula os quatro discursos que

estruturam as relações entre os sujeitos, os significantes e os objetos⁹. Na Conferência em Milão, em 1974, Lacan afirmou, enigmáticamente, que o discurso capitalista se consome a si próprio e que está destinado à sua destruição. Mas não falou de “regulação” nem de distribuir melhor as riquezas, pois não acreditava na “justiça distributiva”.

Victor Arruda, através de sua obra, questiona e critica a lógica do mercado de arte que, muitas vezes, submete a expressão artística aos valores monetários, colocando em xeque a busca desmedida pelo lucro e pela valorização excessiva do capital em detrimento da verdadeira expressão artística. Dessa forma, Arruda pode estar denunciando e problematizando a influência do discurso capitalista no mundo das artes, apontando para a necessidade de valorizar a arte em si, em vez de submetê-la aos imperativos do gozo capitalista muito aprofundado na teoria lacaniana.

O discurso capitalista formulado por Lacan é uma torção do discurso do Mestre¹⁰. Segundo Lacan (1992), o que se opera entre o discurso do mestre antigo e o do mestre moderno no desejo, que se chama capitalista, é uma modificação no lugar do saber. A passagem do discurso do mestre antigo ao discurso do mestre moderno deslocou-se do discurso do mestre para o discurso da universidade, que se sustenta na burocracia, até chegar à sua forma final, que é o capitalismo.

O discurso capitalista apaga o efeito de impossibilidade e promove um empuxo ao consumo, ao gozo. E os objetos são oferecidos ao sujeito como meio de recuperação da satisfação pulsional. Segundo o Dicionário Grand Robert, são os chamados *gadgets*: “[...] objeto engenhoso, divertido e sem utilidade” (*apud* SANTIAGO, 2001, p. 28). A ciência não se limita a fabricá-los, mas encontra uma forma de ligá-los ao sujeito, um meio de manter o desejo deste último aderido a tais objetos, fazendo-o acreditar que o objeto lhe é acessível. Esse discurso, ao anular o sujeito do inconsciente, destitui toda pergunta sobre a causa do desejo. Parece que o artista em questão, com sua performance, relança a seguinte pergunta muito cara à psicanálise, a saber: “*Che vuoi?*”¹¹ – O que queres tu?

⁹ Através da formalização dos matemas dos quatro discursos – do mestre, da histérica, do universitário e do psicanalista – Lacan ilustra o que está na base, na raiz do que é o fato de uma estrutura: a impossibilidade. Esses discursos são caracterizados por uma combinatória de letras – S₁, S₂, \$ e o *a* – que inclui sempre uma impossibilidade interna.

¹⁰ Lacan parte do discurso do mestre. O discurso do mestre é fundante da subjetividade. A inscrição do significante mestre, S₁, inscreve a castração e produz o recalque originário, *Behajung*, constitutiva do sujeito, operação pela qual o sujeito faz sua entrada na ordem da linguagem, como objeto de desejo do Outro.

¹¹ Expressão retirada de Cazotte (2018, p. 17).

1.3 A relação de Victor Arruda com a psicanálise

[...] não teria sobrevivido se não fosse a psicanálise.

Victor Arruda

Victor Arruda, adepto do ateísmo, viria a encontrar um lugar na sua subjetividade para deixar fluir um sentimento de fé, como gosta de ressaltar: quando de sua, a princípio, incerta e conturbada relação com o ambiente psicanalítico, logo encontrou um profissional com o qual estabeleceu um inesperado vínculo de confiabilidade, passando a ter a psicanálise freudiana como legítima companheira, por mais de 40 anos. A balança que o equilibra conta, na outra extremidade, com seu não menos poderoso ímpeto de manifestação artística. Ele diz:

Eu descobri que, para fazer uma pintura minha, eu tinha que usar a psicanálise, o que vinha da psicanálise, claro que aquilo não era arte, aquilo é o que se considerava e o que se considera, até hoje, arte bruta. [...] o que eu tinha que fazer para não parecer que eu era primitivo? Ingênuo nem se diga, porque basta você falar comigo dez minutos que vê que ingênuo eu não sou, mas primitivo pode ser que pareça. Aí eu reforcei o feio. Eu disse: “não! Eu tenho que fazer muito mal feito, eu tenho que fazer muito feio, pra ficar claro que eu estou fazendo de propósito”. E foi assim que eu cheguei na feiura, e me fez muito bem. (VICTOR, 2016)

Penso que Arruda criou um espaço para a recusa dos papéis roteirizados que nos alienam. Como um artista revolucionário, político, ele questiona com sua obra posições econômicas, afetivas, sexuais e emocionais nas quais os sujeitos estão aprisionados sem perceberem. Sua antiestética visa desconstruir esses ideais patriarcais.

A relação de Arruda com a psicanálise perpassa o consultório do analista, ele transitou entre os maiores psicanalistas do Rio de Janeiro. Em setembro de 2017, ilustrou o *folder* do II Simpósio Interamericano da Internacional dos Fóruns da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano (IF-EPFCL), que se tornou o livro *Sexuação e identidades* (QUINET; ALBERTI, 2019).

Sobre a obra do artista, no capítulo “A parte é maior que o todo” do catálogo de Arruda, diz o psicanalista Chaim Samuel Katz (2011 *apud* ARRUDA, 2011, p. 51):

Com seus primeiros quadros, Victor Arruda ganhou o epíteto de pornográfico: as partes visibilizadas seriam negatividades de pudendos, escondendo e revelando atos sexuais imediatos. Mas, no modo positivo, o que se revela esteticamente? [...] Devem/querem expressar o que não é facilmente visibilizado. Corpos que escorrem, órgãos que não funcionam fisiologicamente, peitos sem donos, desrespeitados, carentes de destinatários, pênis aéreos ou quase [...] Ausência do belo, desapego ao gosto [...] deformações a serem nomeadas. Afetos em ação, depois se criam cores. Objetos coloridos e não cores que se relacionem [...]

E continua o psicanalista:

[...] o artista ensina que só há estética a partir de encontros afetivos. [...] Victor Arruda vem anunciar que ainda não morreu. Trata-se do artista e sua não morte anunciada. Se o que chamamos de Arte é percurso de sonho, é também e sempre uma recusa do morrer. Sem se quer anunciar tal “intenção” para seu próprio psicanalista (!!), Victor assume outro mundo existente, anunciando que ainda não morreu. O homem não seria apenas o *Dasein*¹², um ser-aí enquanto ser-para-a-morte, pois o artista deve dizer, artizando, que ainda não morreu [...] (KATZ *apud* ARRUDA, 2011, p. 55)

Freud (1969), em seu texto “O interesse científico da psicanálise”, mais precisamente no capítulo sobre a psicanálise na estética, ressalta:

Sobre alguns dos problemas relacionados à arte e aos artistas, a abordagem psicanalítica dá uma explicação satisfatória; outros lhe escapam inteiramente. Ela vê também no exercício da arte uma atividade que objetiva a mitigação de desejos não realizados, inicialmente no próprio artista criador e depois no ouvinte ou espectador. As forças motrizes da arte são os mesmos conflitos que empurram outras pessoas para a neurose, que moveram a sociedade na edificação de suas instituições. (FREUD, 1969, p. 206)

Para Freud, as forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionam outros indivíduos à neurose e incentivam também a sociedade a construir instituições. As satisfações substitutivas que a cultura torna acessíveis, como a arte, são, segundo Freud, ilusões. Mas isso não elimina o fato de serem “eficazes psiquicamente”, em decorrência do papel assumido pela fantasia psíquica. Apesar disso, Freud afirma que o artista libera as suas fantasias mais particulares, plenas de desejo, mas elas só se tornam obra de arte ao passarem por uma transformação que atenua o que nelas é explicitamente ofensivo, ocultando, assim, sua origem pessoal e obedecendo às leis da beleza, para, então, seduzirem outras pessoas, proporcionando a elas uma gratificação prazerosa.

Victor Arruda, nesse sentido, vai na contramão, pois sua obra se propõe a mostrar o feio, causando-nos uma experiência aversiva. Quanto ao relacionamento entre a obra artística de Arruda e a Psicanálise, sua cura existencial se processou ao longo das últimas décadas, nessa interação entre a investigação do inconsciente e a linguagem estética do ser humano debruçado sobre sua arte, o que o levou ao distanciamento de seu confessional impulso suicida. Como ele mesmo enfatizou, foi salvo pelo intercurso psicanalítico.

¹² “Para Heidegger, o *Dasein* é sempre relação com o próprio ser, cujas características são chamadas de existenciais” (KATZ *apud* ARRUDA, 2011, p. 55).

2 O ESTRANHO-FAMILIAR NAS ARTES VISUAIS: VICTOR ARRUDA

A estranheza ao mundo é um momento da arte.

Adorno

Victor Arruda declara ter como obsessões em sua atividade pictórica alguns temas, como sexualidade, hipocrisia, racismo e homofobia:

Acho que um sentimento trágico, a ideia da morte, muitas vezes me impediu de ser apenas patético. Como, outras vezes, meu senso de humor já me protegeu de ser simplesmente grotesco. Com o tempo, isto tem me interessado menos e menos. Hoje, talvez seja esse lado grotesco, patético, o que eu mais goste em minhas pinturas. Por que não ser grotesco ou patético, afinal? (ARRUDA, 2011, p. 17)

Penso que a fala acima sublinha a importância da pulsão de morte no ato criativo. Quando a subjetividade fica paralisada, o artista tem a arte para restabelecer seus laços com o mundo. É somente no fazer que a psicanálise e a arte são inventadas e reinventadas.

Podemos nos remeter ao que diz Montejo Navas sobre o artista em questão. Segundo ele, a pintura apresenta três instâncias: “[...] no sentido artístico, no sentido sociocultural e no campo da recepção estética (de tal forma que vive uma situação própria e uma participação no limite da historiografia brasileira) [...]” (NAVAS, 2011 *apud* ARRUDA, 2011, p. 8). O que penso ser fundamental para nos aproximarmos da obra de Arruda.

Ainda conforme Navas,

[...] a internacionalidade da pintura de Victor Arruda pauta-se por uma peculiar transversalidade geográfica e cultural; sendo muito brasileira em seu imaginário iconográfico – até carioca, se nos detivermos em algumas imagens –, ela se redefine pela estranheza, e por sua releitura abrupta e particular de um acervo imagético ecumênico (no qual entram como valores determinantes, e em primeiro plano, Picasso, o cubismo, a antropofagia brasileira, o *pop* e o expressionismo alemão, assim como certas experiências de arte desmistificadora, como é o caso da arte *brut*, da pintura dos loucos ou da pintura-grafite ou de rua). (NAVAS, 2011 *apud* ARRUDA, 2011, p. 7)

Importante dizer que a sua primeira arte foi pintada no muro de sua própria casa, causando um desconforto para a família; inclusive, seu pai a apagou jogando uma tinta branca em todo o muro.

Segue o texto de Montejo Navas:

O corpo na pintura de Victor Arruda responde [...] a outro diapasão estético que não promete uma ontologia espiritual. Já se sente que a arte do corpo é o corpo da arte. [...] a pintura de Victor Arruda sempre esteve muito mais próxima de uma desilusão genérica que o próprio *pop* já exerceu na pintura, junto com outros movimentos dos

anos 1960. [Há] uma sexualidade exposta, obscena, “numa linguagem franca, sem preconceitos morais ou signos de privilégio de classe que só o ‘grafite’ e a baixa pornografia podem ostentar, ou ainda, a pobreza e a precariedade brasileira”.¹³ [...] Este comum apreço por uma liberdade moral – e estética – que traduz até o inconveniente e o desagradável sem escrúpulos, é registrado de forma diferente: com jogo irônico no limiar do *Kitsch*¹⁴ em Arruda [...] (NAVAS, 2009 *apud* ARRUDA, 2011, p. 9)

Navas chama a atenção também para o fato de que

A série de pinturas escuras, sombrias, caricaturais e grotescas, de ressonância militar, como *Máquina de tortura* (1974) e *Cadeira* (1985), ou de cenas de abuso de poder cotidiano (interclassista e inter-racial), como *Na cozinha* (1975) ou *Dr. Jorginho* (1975), aponta para uma grave discordância estética (e não só desta ordem). [...] *Coisa feia*, *Iconografia escrota*, *A adoração do unicórnio* e *Esta pintura dispensa flores* (lembrando, talvez, a prioridade que Duchamp proclamou, de que o mais importante em pintura é o título. (NAVAS, 2009 *apud* ARRUDA, 2011, p. 11)

Mais à frente, no catálogo, Navas mostra que:

De alguma maneira, a obra de Victor Arruda não se inscreve em nenhuma possibilidade de escapismo, e se reconhece nesta inquietação, nesta intempérie em que não há absoluto que funcione como sublimação¹⁵. Não só pela derrubada do “bom gosto” como pela inclusão de uma atividade pictórica que não renuncia a complexidade no território da subjetividade, tão padronizada pelo novo capitalismo liberal do final do século XX e início do XXI, e no qual o sentimento do trágico emana em certa dose, inevitavelmente, até de forma irônica. (NAVAS, 2009 *apud* ARRUDA, 2011, p. 17)

Em entrevista Arruda, disse:

Mas a palavra também ajudava a criar uma das principais qualidades do meu trabalho, que é a ironia. Eu sou um artista muito irônico. Às vezes, as pessoas não percebem; e é até bom que não percebam (rsrs). Eu acho que a minha série mais poética é a que presta uma homenagem ao Kawara¹⁶, um dos maiores artistas conceituais americanos; e em algum momento, ele percebeu que estava começando a ser, não esquecido, mas não tão procurado (acho eu), e ele começou a mandar um telegrama para todas as pessoas relacionadas ao universo da arte. O telegrama dizia apenas as seguintes palavras: “I am still alive” (Eu estou vivo ainda). Mas eu percebi que havia uma conotação de “não estarei durante tanto tempo, aproveitem!” E eu comecei a pensar muito também, de que eu ainda estou vivo.¹⁷

¹³ SALZTEIN, Sonia. As muitas mascarades de Antonio Dias. In: DIAS, Antonio. **Anywhere is my land**. Zurich: DAROS Latinoamerica AG/Hatje Cantz Verlag, 2009. p. 34. (nota do autor).

¹⁴ O exemplo característico em nosso estado, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, é a estátua da liberdade em um shopping (New York).

¹⁵ Indico o livro *Sublimação e Arte em Frida Kahlo: a angústia e a invasão do real no corpo* (BASTOS, 2021), no qual a autora traz uma pesquisa na obra de Freud sobre a sublimação.

¹⁶ On Kawara, artista japonês (1933-2014), foi um dos ícones da arte conceitual. Entre seus trabalhos, estão telas que trazem apenas a data em que foram pintadas, a série *Today*, que começou nos anos 1960. Em sua obra, Kawara explorou a natureza do tempo e a relação do homem com a morte.

¹⁷ Fala de Arruda no *Projeto Interlocuções* no Instagram, 2023.

Navas aponta que,

[...] na biografia estética de Victor Arruda, a tensão entre objetividade e subjetividade também atinge altas quotas; um confronto, em suma, com aquela história cotidiana, mais permeável e porosa, contaminável, sempre partindo da pele da mais latente subjetividade” (NAVAS, 2011 *apud* ARRUDA, 2011, p. 13)

Mais à frente, ele nos diz o seguinte:

A obra de Arruda, preferencialmente pictórica, excetuando a profusa e eclética coleção de desenhos (território de aproximação própria), inscreve-se numa vertente do gênero que usa a própria prática da pintura para desmitificar seus cânones, conceitos ou regras. Uma pintura má, imperfeita, inadequada aos ditados do modernismo regulador e que, sem *complexos*, pode “considerar como *estratégia esquizofrênica* o uso do meio para criticar o mesmo meio”, segundo Eva Badura-Triska. (NAVAS, 2011 *apud* ARRUDA, 2011, p. 15, grifos do autor)

É do mesmo lugar que vem o sonho que pode advir um artista? Para Freud (2018b), o sonho é a via régia para o inconsciente. A interpretação de um sonho é um trabalho em que é sempre possível o mesmo elemento do sonho ser tomado em outra direção. Há algo interminável em uma interpretação por restar algo opaco e obscuro, o que Freud denominou “umbigo do sonho” – aspecto revelador de que nem tudo é possível interpretar.

O sonhador é um quadro de Victor Arruda de 1992. Trata-se do “retrato de uma figura suspensa numa espécie de nuvem-plataforma [que] é quase um retrato-robô de qualquer poeta, até na forma em que a imagem está quase batendo com o limite superior da tela, ou seja, o seu confinamento” (NAVAS, 2011 *apud* ARRUDA, 2011, p. 21), como podemos ver na Figura 4.

Figura 4 – *O sonhador*



Fonte: ARRUDA, 1980.

Importa salientar a visão também do curador Frederico Morais. Ele afirma que não há sensualidade na pintura de Arruda, há trauma, rito, repressão, dor, solidão, perversão, medo: “sua pintura é uma Via Crucis” (MORAIS, 1993 *apud* ARRUDA, 2011, p. 39).

Morais nos diz:

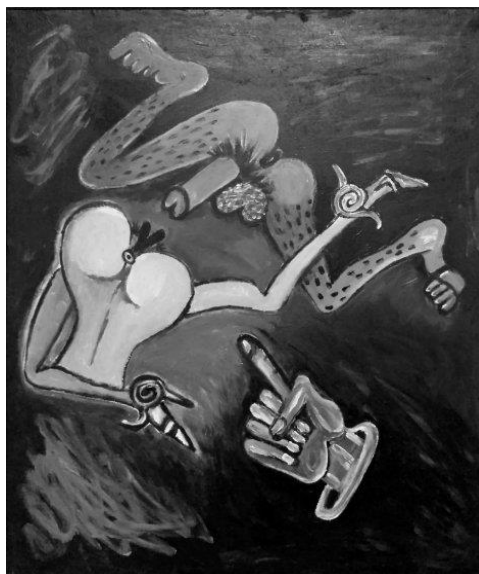
Mas Van Gogh é outra presença constante em sua obra – estes interiores vazios, às vezes com um único móvel, indicando a terrível solidão. Porque em suas telas, de dominante cinza ou amarelo (cor vangoghiana), exala uma terrível e assustadora solidão. E esta solidão é a contrapartida da ausência de sensualidade. Porque suas telas, apesar de tratarem de sexo, são carentes de sensualidade. Elas são trágicas, tristes. Estão envolvidas por esta mesma dolorosa solidão que encontro nos quadros de Hopper. (MORAIS, 1993 *apud* ARRUDA, 2011, p. 37)

Arruda nos arrebatava na sua solidão...

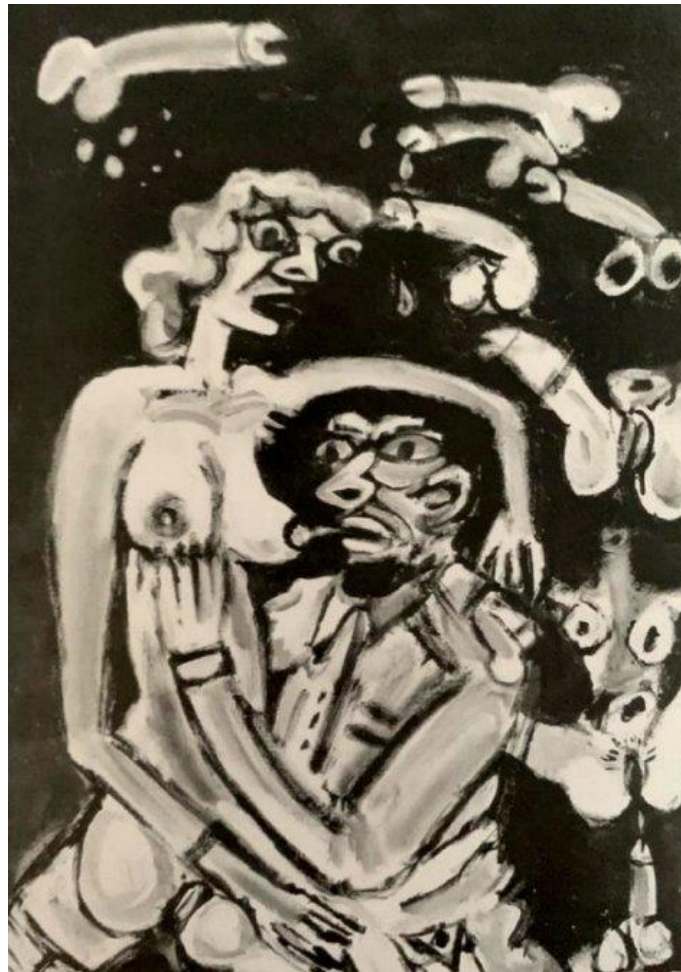
2.1 A história desta tese

Diante do inesperado encontro com a obra de Victor Arruda, fui tomada pela perplexidade e fiquei siderada com a experiência do estranho-familiar frente a alguns quadros do artista das décadas de 1970 e 1980, tão cheios de imagens dos corpos fragmentados, de pênis e vaginas, de cenas sexuais entre homens, de espermas, corações. Como se pode ver nas Figuras 5 e 6.

Figura 5 – *A coisa feia*



Fonte: ARRUDA, 1978.

Figura 6 – *O militar*

Fonte: ARRUDA, 1974.

De que maneira esse quadro – *O militar* –, tão explícito e com símbolos tão óbvios, conectaram-se com o feminino, apontando para a estranheza em mim? A obra de Arruda fez furo na crença exaustiva no semblante fálico como algo totalizante no imaginário. Penso que, na direção do obscuro, em que o olhar-objeto se perde, algo se esvaziou e me físgou vivamente. Exemplo dessa imagem totalizante seria a farda de um militar que serve para revestir a falta fálica.¹⁸ Algumas imagens vão mais além do objeto e nos capturam no que estava oculto de nós mesmos.

¹⁸ Remeto o leitor a um trecho do conto Machado de Assis (2007) “O espelho”: “Ele olhava para o espelho, movimentava-se de um lado para o outro, recuava, gesticulava, sorria, e o reflexo mostrava tudo isso. Ele não era mais um autômato, mas sim um ser animado. A partir desse momento, ele se tornou outra pessoa. Todos os dias, em um determinado horário, ele se vestia de alferes e se sentava em frente ao espelho, lendo, observando, meditando; depois de duas ou três horas, ele tirava o uniforme novamente. Seguindo essa rotina, ele conseguiu passar mais seis dias de solidão sem sentir sua falta [...]” (ASSIS, 2007, p. 154).

Igualmente, fui capturada pela angústia que não nos engana e transborda no corpo como um grito surdo, um nó que estabelece um espaço topológico, reunindo os três registros lacanianos (o Real, o Simbólico e o Imaginário). Mas precisei silenciar e calar esse transbordamento de forma assustadora e inquietante, condizente com a própria experiência do estranho-familiar em Freud (1996a). Uma citação para ilustrar essa experiência:

O tema do “estranho” é um ramo desse tipo. Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como “estranhas” determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador. (FREUD, 1996a, p. 237)

2.2 A proposta freudiana do texto *O estranho* (1919)

A proposta freudiana do texto *O estranho* (FREUD, 1996a) é a clivagem¹⁹ do olho e do olhar, a figuração do duplo e a condensação temporal. Freud descreve algo de um retorno de uma representação primitiva que quebra as bordas do espelho, invadindo e desfazendo a imagem corporal. Freud também aproxima o estranho-familiar da angústia de castração²⁰, identifica o efeito do estranhamento como relativo a um “retorno do recalcado” ou à reprodução de “modos primitivos de pensamento”, o animismo por exemplo. O estranhamento relaciona-se a uma série de fenômenos que fazem parte do universo infantil, tais como: a onipotência do pensamento e do desejo, o duplo, o olhar.

Penso que a obra de Victor Arruda nos oferece ferramentas preciosas para aprofundarmos essa noção do estranho-familiar freudiano. Suas escritas também nos causam muita inquietação, como seus dizeres: “O corpo é como um bicho que sabe o caminho de casa”; [e] se as imagens não falam por si, falam por quem? A arte se constrói sobre uma plataforma de Ecos, todas as mortes são prematuras, menos os suicídios” (ARRUDA, 2008).

¹⁹ Clivagem, para a psicanálise, é a divisão do sujeito.

²⁰ Castração é um dos conceitos fundamentais da psicanálise e se articula com o mito do Édipo. Uma metáfora para exemplificar: a ostra, em um dado momento, é ferida e, em torno da região machucada, finalmente, uma pérola transparente é produzida. Esse machucado seria o fato de o sujeito, nos primórdios da sua existência, perceber a diferença sexual, ou seja, mamãe não tem pênis. O resultado, para o menino, é a ameaça de castração e, para a menina, a inveja do pênis.

Esse bicho que o artista sinaliza fez-me pensar no bicho interno que nos habita de forma selvagem, primitiva, convocando-nos ao vazio, ao nada da existência humana. Sigo com um trecho da escrita do próprio artista:

Dentro de Virginia Woolf tinha um bicho. Um bicho que tinha medo de Virginia Woolf. Porque, mesmo feroz, não poderia destruir o corpo do qual era hóspede e companheira [...] Fico imaginando como Virginia Woolf conseguiu distraí-lo (o bicho) enquanto enchia de pedras os bolsos de seu vestido, a caminho do rio. Penso no bicho enchendo os bolsos de pedras. Teria ela o atordoado com a sua aguda e sensível inteligência? Quando penso nisso procuro me lembrar de como tudo é bem menos importante do que nos parece. Não ter muita importância torna a vida suportável. E começo a tentar tirar dos bolsos metafóricos as pedras metafóricas. (ARRUDA, 2008, p. 4)

No trecho anterior, Arruda descreve com muita clareza a divisão subjetiva do Eu da escritora renomada que se suicidou com os bolsos cheios de pedras no rio. Descreve o empuxo à morte como força arcaica e conflitante, pura pulsão de morte. A escrita de Virginia Woolf, mesmo com sua inteligência e sua competência, não fez ritmar seu corpo, pesou tanto que não foi à toa que precisou usar mais pedras para se certificar de que iria pesar muito para afundar, a ponto de não a dividir em sua passagem ao ato de suicídio. Cito um recorte do trabalho de Júlio Braga, intitulado “O corpo é como um bicho que sabe o caminho de casa”:

Sabemos que o corpo não existe até que seja abraçado pela linguagem e beijado pelo desejo do Outro. Corpo como território do inconsciente, que nele viaja e lhe assenta marcas. A lógica do organismo biológico é diferente da lógica do significante, que o torna corpo pelo olhar e pela fala. O corpo assim formado é palco do desejo e do sintoma. Espetáculo este que a Psicanálise não cansa de assistir.²¹

Lacan nos ensina que o falasser²² adora seu corpo porque crê que o tem. Na verdade, o sujeito não o tem, mas seu corpo é sua única consistência, consistência mental, é claro, pois seu corpo sai fora a todo instante. “Eu penso que sou isto! Mas cada um de nós somos apenas pequeno furo. Pensam que são ‘substâncias’, mas são furos criados pelo significante. Esse é o primeiro engano do imaginário crer que somos substancial” (LACAN, 2007, p. 63-64).

Tania Rivera nos ensina que a imagem também é sintoma: “ela cristaliza um conflito entre o que se pode e o que não se pode mostrar, entre o sexual enigmático e o eu, entre a imagem-muro e a imagem-furo” (RIVERA, 2014, p. 55). Essa questão da imagem-furo me reportou a Virginia Woolf como se faltasse uma construção de uma imagem corporal mais sólida, faltou um corpo, o corpo caiu como resto, como sobra do muro da linguagem. Na obra

²¹ Palestra de Júlio Braga na Cidade das Artes, Rio de Janeiro, em 2019.

²² Falasser é um neologismo para inserir a constituição do sujeito na psicose em sua linguagem. Lacan diz: “[...] não há necessidade de dizer mais, a *senti-mentalidade* própria do falasser –, a mentalidade, uma vez que ele a sente, sente seu fardo – a *ment-alidade* enquanto mente é um fato” (LACAN, 2007, p. 63).

de Arruda, parece faltar um corpo como unidade, as imagens são fragmentadas do corpo, o corpo é despedaçado literalmente. Eis a experiência do estranho, esse corpo despedaçado de todas as maneiras.

O órgão sexual masculino, na obra de Arruda, é mostrado de várias maneiras à exaustão. E Lacan nos ajuda a esclarecer a questão da ereção do pênis:

Só há necessidade de saber que em certos seres, assim chamados, o encontro com sua própria ereção não é absolutamente autoerótico. É o que há de mais hétero. Eles se dizem – Mas, o que é isso? – inquietação para o próprio sujeito em questão – a autora continua ... O inconsciente é uma invenção no sentido em que é uma descoberta que está ligada ao encontro que certos seres têm com sua própria ereção. (LACAN, 1998b, p. 15)

Arruda, quando pinta, tem a sensação de que está dançando com a pintura, com o que vai surgindo. A esse respeito, ele diz:

Começo a fazer um risco, um desenho e, de repente, a tinta escorre. Naquele escorrido, faço um movimento com o pincel e surge uma outra coisa, surpreendente para mim [...] eu começo a guiar a pintura e, de repente, por alguma mudança, passo a ser guiado por ela, num processo de mão dupla. (ARRUDA, 2011, p. 191)

E Arruda se surpreende com esse gozo criativo, conforme uma de suas falas na palestra do dia 7 de dezembro de 2022, no *Projeto Interlocuções*, na Cidade das Artes: “Poder me surpreender é o que mais me satisfaz [...] um gozo!”²³. Eis o momento de ereção em sua obra, como se ele descrevesse uma relação sexual no ato da criação artística.

Há algo pulsional que ressoa no espectador, promovendo um mal-estar que faz revelar algo sem palavras e que retorna no corpo em forma de angústia, pois não há palavras que possam dizer desse real revelador, desconcertante e gerador de angústia da perda de sentido levando a uma lógica infinitesimal, sem ponto de basta. Podemos dizer que o infinitesimal na obra de Arruda com as ereções aponta para o gozo obsceno nessas imagens recheadas de erotismo.

Tecendo um diálogo frutífero com a psicanálise, Hal Foster (2017) faz uma leitura da arte contemporânea apoiada no realismo traumático, conceito depreendido das noções de Freud e Lacan sobre o trauma e o real. Na medida em que não pode ser colocado numa representação, o real é repetido na forma de um encontro faltoso, nomeado por Lacan de *tiquê*. A *tique* promove o retorno de real traumático, colocado em cena e fora de cena (arte obscena) por diversas expressões da arte contemporânea, deslocando a arte do compromisso com a representatividade.

²³ Fala de Victor Arruda na Cidade das Artes, Rio de Janeiro, em dezembro de 2022.

A arte contemporânea traz o objeto despido de suas vestimentas, o que não pacifica de forma alguma o olhar, pelo contrário, inquieta-nos. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado, só pode ser repetido, e repetir não é reproduzir. As repetições das imagens eróticas encobrem um real traumático, apontando para uma incompletude da relação sexual e mostrando que ninguém escapa dessa vivência do vazio. Essa repetição não cessa de se inscrever na obra de Arruda.

Conforme indica Hal Foster (2017), alguns artistas provocam estranhamento e trazem a dimensão oculta do trauma à superfície. Arruda, com sua obra, que podemos chamá-la abjeta²⁴, já que a arte abjeta traz possibilidade de uma representação obscena, ou seja, fora de cena, sem o amparo da cena simbólica e imaginária. Ela se estabelece sem mediação entre o objeto com o espectador. A obra de arte como uma função de enlaçamento do outro. O desejo ficaria encoberto como uma repetição dos falos como uma montagem pulsional? Os falos eretos sinalizando uma excitação artística no ato inventivo do artista?

A seguir, darei atenção à obra literária abordada por Freud, a saber, o conto “O homem de areia”. O personagem Nathaniel servirá para aprofundarmos a questão do Infamiliar, que é um exemplo do empuxo ao real lacaniano. O texto nos indica que o autômato/mulher é um fora-dentro, uma ex-timidade, um íntimo que é exterior na singularidade da impossibilidade de dizer sobre os afetos em questão.

2.3 O estranho menino Nathaniel

No conto “O homem da areia”, Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (FREUD, 2019, p. 53), Nathaniel é o personagem principal. O menino Nathaniel perde o pai e associa essa perda com a história que a babá lhe contava na hora de ir dormir: a história sobre o homem da areia que iria arrancar seus olhos e jogar para o bicho comer.

Trata-se de um homem mau, que aparece para as crianças, quando elas não querem ir dormir, lançando a mão cheia de areia nos olhos delas, de tal modo que os olhos, sangrando, saltam da cabeça; ele os recolhe num saco, levando-os, para a lua minguante, para alimentar suas crias; estas moram num ninho e têm bicos curvos, como as corujas, e, com eles, comem os olhos das criancinhas malcomportadas. (FREUD, 2019, p. 53)

²⁴ Abjeto vem do latim *abjectus*, que significa baixo ou vil.

Freud narra um curto recorte do conto do Homem da Areia, aquele que arranca os olhos das crianças. Seguimos com seu texto, pois melhor resumo não há:

Embora o pequeno Nathaniel tivesse idade e entendimento suficientes para rejeitar tão horrível conteúdo a propósito da figura do Homem da Areia, fixa-se nele, então, o medo de que a mesma coisa se passasse com ele. Então decidiu saber como o Homem da Areia se parecia e, uma noite, escondeu-se no escritório do pai, quando aquele era novamente esperado. Por ocasião da visita, reconhece o advogado Coppelius, uma personalidade detestável, diante da qual a criança costumava se assustar, quando às vezes ele aparecia como convidado para o almoço, e logo identifica esse Coppelius com o amedrontador homem da Areia. No desenvolvimento posterior dessa cena, o escritor já põe em dúvida se se trata do primeiro delírio de um garoto tomado pelo medo ou de um relato, que deve ser compreendido como real no mundo apresentado no conto. O pai e o convidado estão juntos a uma lareira, lidando com brasas flamejantes. O pequeno curioso ouve Coppelius chamar: “Olho aqui, olho aqui”, mas é traído por seu grito e é pego por Coppelius, que quer lhe lançar aos olhos fragmentados de brasas flamejantes, para então jogá-lo na lareira. O pai suplica pelos olhos da criança. Esse acontecimento culmina num profundo desmaio e numa prolongada enfermidade. Quem se decide por uma interpretação racionalista do Homem da Areia não deixará de reconhecer nessa fantasia da criança a progressiva influência da narrativa da babá. Em vez de grãos de areia, são partículas de brasas flamejantes que devem ser atiradas nos olhos da criança, e com isso, nos dois casos, os olhos saltam para fora. Em outra visita do Homem da Areia, um ano depois, o pai é morto numa explosão no escritório; o advogado Coppelius desaparece do lugar, sem deixar rastro (FREUD, 2019, p. 55).

Nathaniel não consegue separar o Homem da Areia do advogado que ameaçava seu pai e nem Coppola do oculista, que ele entendeu que representavam o homem que iria arrancar literalmente seus olhos e o que matou seu pai. A questão do significante – Coppola/Coppelius – deslizou da substância que matou seu pai – Coppola.

Nathaniel fica noivo de Clara mesmo se apaixonando pela boneca Olímpia. Ele vê uma boneca da janela e acredita ser uma menina, e se apaixona por uma mulher que não tem nada de enigmático, já que só diz “hahaha”, essa imagem-clichê de uma mulher que não lhe dá a mínima e que lhe é interdita. O horror de Nathaniel, eu diria, é do encontro com essa mulher que o introduziria a questão da castração do corpo materno, daí o estranho. Jacques-Alain Miller, em *El amor en las psicosis*, diz:

[...] chama-nos à atenção para o caráter mortífero no amor e diz que a mortificação está ligada ao fato de que o sujeito só ama a si mesmo, ama um ideal por ele mesmo, que substitui a realidade do parceiro. O psicótico só ama seu delírio. O ato do amor é equivalente a uma “violação de seu próprio corpo”. (MILLER, 2011, p. 11)

Françoise Dolto, em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, pergunta a Lacan sobre os estágios para se pensar a primeira infância. Lacan responde que os estágios se organizam em torno da angústia de castração. A angústia de castração é como um fio que perfura todas as etapas do desenvolvimento. Ela orienta as relações que são anteriores à sua aparição propriamente dita desmame, disciplina anal, etc. Se

os estágios são consistentes, é em função de seu registro possível em termos de mau encontro com o sexual desde a fase oral. O mau encontro central está no nível do sexual (LACAN, 1996).

Lacan, junto com Freud, afirma que o motor da própria constituição psíquica é a angústia da castração, causada pelo mau encontro sexual e traumático presente desde os primórdios da constituição subjetiva. Desse modo, o aforismo lacaniano de que não há relação sexual surge como central desse mal encontro que é essencialmente sexual (tema a ser abordado no próximo capítulo).

Freud retirou a neurose obsessiva da psicose e diz que não é um discurso próprio, mas sim um dialeto, o que dificulta muito o diagnóstico, uma vez que a fala é submetida à palavra do outro, a quem obedece sempre, mesmo que seja na contramão do seu desejo. Podemos dizer que, nessa visão de Miller (2011), Nathaniel é um psicótico, já que se apaixonou pelo seu duplo, Olímpia, a boneca, levando-o a uma violação no próprio corpo.

No texto *O Estranho*, Freud nos diz que acontece com frequência que homens neuróticos declarem que os genitais femininos são um tanto sinistros, estranhos. Porém, essa coisa estranha é porta de entrada para uma velha morada da criatura humana, o lugar no qual cada um de nós esteve alojado a primeira vez. Costuma-se dizer jocosamente: “O amor é saudade”, e lá nessa morada, pode aparecer a assombração.

Freud estava se referindo à ideia de que o amor está ligado à busca por uma sensação de segurança e familiaridade, remetendo à sensação de estar em casa (em alemão, *Heim*). No entanto, ele sugere que essa busca pode estar relacionada a um desejo inconsciente de retorno a uma fase inicial da vida, à morada primordial, o útero materno. Portanto, Freud, com seu tom jocoso, convida-nos a refletir sobre a complexidade do amor. E como ele está intrinsecamente ligado a sentimentos de familiaridade, nostalgia dessa primeira morada materna, causando-nos uma experiência de estranheza e assombração.

Segundo Rivera (2014), em seu livro *O avesso do imaginário*, há uma fratura no eu pela qual o sujeito é remetido à coisa, que se trata do único conceito “estético” de Freud, a saber, “O estranho” – *Das Unheimlich* – que é familiar – *Heimlich*. No contexto da estética freudiana, o estranho que é familiar representa um aspecto paradoxal da experiência artística, provocando sensações de inquietação e ambiguidade. Essa ideia de uma fratura no eu e a remissão do sujeito à “coisa” podem ser interpretadas como uma alusão à presença do inconsciente e seus efeitos na experiência estética que, para Freud, não tem nada a ver com o belo.

O íntimo é êxtimo. Há nele uma subversão da ideia de reconhecimento de si em si mesmo e no mundo das representações. A estética do estranho é justamente o oposto dessa idílica e engessada “teoria da beleza”. Em lugar de amortecer e esconder o sexual, ela traz à luz o que deveria ter permanecido escondido.

Na obra de Arruda, é dessa ordem a experiência vivida, somos capturados como espectadores (dentro-fora) da cena cheia de libido na estética do artista, que remete fortemente à psicanálise. Na verdade, tanto Freud quanto Duchamp²⁵ promoveram um levante na visão da criação artística.

Rivera nos informa que o campo da criação põe em crise a própria noção de criação, trazendo para seu bojo questões sobre o sujeito. Em suas palavras:

O acento aí não é dado ao objeto criado [...] mas a uma operação significante – a de criação do próprio significante, ou seja, sua incidência capaz de gerar, no mundo “natural”, a cultura (e, no mesmo golpe, o sujeito como efeito dessa operação). Tal operação introduz num objeto – ou num ato – um “nada de particular” capaz de comemorar ou “re-suscitar” em nós a origem da cultura. (RIVERA, 2014, p. 111-112)

O avesso do imaginário é para dizer que não há uma imagem totalizante possível para falarmos da nossa relação com o nosso corpo. Em “O estágio do espelho como formador da função do eu”, Lacan (1998f) bebeu na fonte de Wallon²⁶ e diz sobre o momento em que você tenta se olhar através do espelho, mas não há uma correspondência das imagens. O sujeito percebe que a imagem refletida lá não é fiel, não somos a mesma coisa. O espelho partiu também e não encontramos mais aquilo que imaginávamos que tínhamos. Essa dimensão advém da não correspondência entre as imagens, o que nos joga no afeto da angústia. Há um mal que está nessa morada do corpo que nos divide como sujeitos do desejo. O sujeito não

²⁵ “Certa noite em 1911, quatro integrantes da vanguarda parisiense comparecem a uma bizarra apresentação teatral: Marcel Duchamp, Guillaume Apollinaire, Francis Picabia e Gabrielle Buffet-Picabia foram assistir a *Impressões da África*, espetáculo baseado em um romance de Raymond Roussel. [...] *Impressões da África* é a história de uma requintada festa de gala para comemorar a investidura de um rei africano da coroa de uma nação vizinha derrotada. A festa, criada por um grupo de naufragos europeus que casualmente são artistas circenses e cientistas, consiste em uma série de espetáculos, cada qual mais fantástico que o outro, e sem nenhum vínculo narrativo entre eles. Todavia, a impressão de descontinuidade entre esses espetáculos desaparece tão logo o espectador ou o leitor apreende o tema subjacente a cada ato do festejo. Marcel Duchamp, um dos que assistiram a essa apresentação em 1911, sentia arder, na época, seu próprio fogo de inquietação e impaciência com a arte que celebrava o racionalismo. Havia abandonado recentemente o fauvismo em favor do cubismo, mas via-se igualmente alienado do estilo recém-adotado. [...] Em outras palavras, tinha ingressado na fase madura de sua carreira, marcada por uma constante obsessão pela pergunta: o que ‘faz’ uma obra de arte?” (KRAUSS, 1998, p. 85-87).

²⁶ Henri Wallon (1879-1962), francês, médico, psicólogo e filósofo. Tornou-se conhecido por seu trabalho científico sobre Psicologia do Desenvolvimento, devotado principalmente à infância, em que assume uma postura notadamente interacionista. Wallon descobriu o Teste Neonatal, conhecido como o Teste do Pezinho.

goza de nenhuma constância, ao contrário do eu, que é imagem enganosa surgida no espelho com a promessa, nunca inteiramente cumprida, de permanecer sempre a mesma.

Parece que o caminho traçado por Arruda para sobreviver ao bicho que ele mencionou ao lembrar de Virginia Woolf foi poder dizer dessa angústia diante da pulsão de morte. Segundo Tania Rivera (2014), de forma resumida, diria ela, que o sujeito está no centro da questão da arte. A autora continua:

Isso poderia parecer um viés subjetivante, ou, pior, psicologizante. Mas não se trata disso. É necessário afirmar hoje que a arte contemporânea é marcada por um verdadeiro retorno do sujeito, de forma articulada ao que Hal Foster propõe como “retorno do real”. (RIVERA, 2014, p. 20)

Clarice Lispector, diante do vazio de um quarto na presença de uma barata, fez com que ela própria esbarrasse no mais íntimo termo da solidão absoluta. O momento de liberdade máxima. Clarice Lispector, em sua escrita introspectiva e intimista, explora temas como a solidão, o vazio existencial e a busca pela identidade. A cena mencionada reflete a experiência de se deparar com o vazio absoluto, em que não há mais ancoragem nos sentidos e nos vínculos com os outros. Essa experiência de libertação do peso do Outro permite uma reflexão profunda como bem fez Lispector sobre a natureza da própria solidão.

Trata-se do real do léxico de Lacan, aquele que é uma espécie de fundo último das coisas, destacado da imagem, e que se trata sempre de tentar representar, sem que tal operação jamais se cumpra de forma definitiva. Real traumático, terrível, com o qual o sujeito se depara repetida e violentamente na cena inconsciente. A psicanálise é a reflexão que surge na aurora do século XX para pôr o sujeito fora de si. O eu, diz a frase emblemática de Freud (1996d, p. 295), “não é mais senhor em sua própria casa”. E continua Rivera (2014, p. 131):

Talvez ele nem tenha mais casa, uma vez que o inconsciente o desaloja, faz de seu íntimo o que Lacan denomina de êtimo, cunhando um neologismo para denominar o que é radicalmente singular e, no entanto, vem de fora.

Quando Freud afirma que o “eu não é mais senhor em sua própria casa”, tendemos a sublinhar o “não é mais senhor”, segundo Rivera (2014). O inconsciente retira do eu a pretensão ao domínio e o controle de si mesmo. O resto da frase, porém, coloca questões não menos importantes: de que casa se trata, que seria “própria” ao eu, mesmo que ele não seja dela o “senhor”? E por que Freud lança mão de uma referência arquitetônica para falar do eu em sua relação com o inconsciente? Indaga a psicanalista.

Em *A interpretação dos sonhos*, Freud (2018b) já se preocupava em formalizar uma concepção tópica do aparelho psíquico, não deixando dúvidas sobre a importância do lugar e do espaço em sua teoria. É do mesmo lugar que vem o sonho que possa advir um artista,

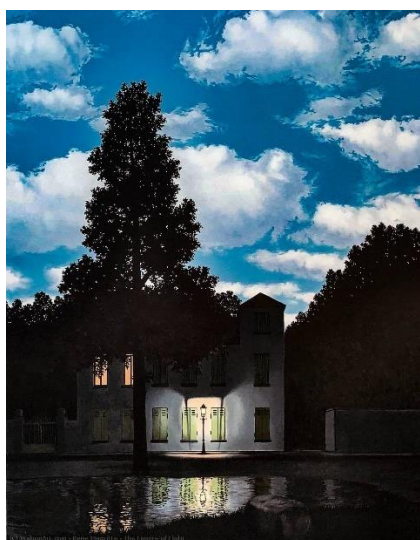
analista, e como bem disse Shakespeare (2014), em *A tempestade*, somos feitos do material dos sonhos. Saber se haver com o sonho e o despertar com o que fizemos da palavra é o que nos humaniza. Em *Lacan, leitor de Joyce*, Colette Soler (2018) nos ensina que um sonho bem elaborado num processo analítico vale por uma vida.

Arruda passou por um processo de análise que permitiu uma ressignificação das marcas do inconsciente em sua obra. A análise ajuda a trazer à tona conteúdos inconscientes que eram enigmáticos e fornece material valioso para a criação artística. Cito sua fala em uma conferência na Cidade das Artes, Rio de Janeiro, em 2019:

[...] as cartas enigmáticas estariam ligadas aos meus sonhos, desejos e as minhas perturbações que eram revisitadas pelo analista e por mim e passavam a ser novas fontes de material para o meu trabalho. (ARRUDA, 2019)

Lacan nos ensina que as cartas têm sempre um endereçamento certo, e Arruda não quis dizer, ele disse, sobre seu material inconsciente dos sonhos na sua obra. René Magritte, que tanto influenciou Arruda, foi um pintor surrealista belga conhecido por suas obras intrigantes e enigmáticas, como é o material do sonho. Em *O Império das luzes*²⁷, o artista retrata uma paisagem noturna com um céu estrelado, iluminado por uma lâmpada em uma rua deserta. Essa imagem cria uma sensação de ambiguidade entre o dia e a noite, sugerindo uma fusão entre opostos aparentemente inconciliáveis, como podemos ver na Figura 7, a seguir.

Figura 7 – *O império das luzes*



Fonte: MAGRITTE, 1954.

²⁷ “L’Empire des Lumieres” (O Império das Luzes) é o título de uma sucessão de pinturas de René Magritte. Elas retratam a imagem paradoxal de uma paisagem noturna sob um céu ensolarado. Magritte explorou o tema em 27 pinturas das décadas de 1940 a 1960. As pinturas não foram planejadas como uma série formal.

Uma pausa para indagações: o encontro não marcado com os significantes soterrados jamais poderia vir à consciência, só mesmo por meio desse acaso com a obra do artista Victor Arruda? Afinal, o que apreendo com essa experiência tão estranha? No mestrado, debrucei-me sobre a noção do desamparo e, nesta pesquisa de doutorado, sobre a questão do *Unheimliche* freudiano, que não deixa de ter ligação com o desamparo.

Vi-me sendo vista pelo olhar do outro, consistente e inabalável nas convicções conservadoras que nunca poderiam ser furadas e descortinadas? A homofobia e as verdades desse mundo machista não poderiam ser desconstruídas?

E o lugar da mulher? Inexistente e submetido à ordem fálica, habitado pelos “falos voadores” na matriz simbólica, como bem destaca o artista em questão? A mulher acaba perdendo as fronteiras e se confundindo corporalmente com os homens? E as mulheres pobres, trabalhadoras humildes, submetem-se como objetos de gozo do outro para sobreviver? É essa a lógica da família burguesa, a hipocrisia que o artista denuncia com sua obra de arte? As repetições das fragmentações corporais operam o quê? Podemos pensar em uma repetição do gesto? Enquanto cita Swenson, Foster diz:

Quando você vê uma imagem horrenda muitas e muitas vezes, ela acaba por não produzir nenhum efeito [...] A repetição, antes, serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também aponta para o real, e nesse caso o real rompe o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito. [...] Lacan chama esse ponto traumático de *tiquê*; em *A câmara clara* (1980), Barthes o denomina *punctum*. (FOSTER, 2017, p. 127-129)

Entendo essa repetição, essa mostraçõ do real traumático na obra de Arruda lançando-o em sua solidão absoluta. No livro *El lugar y el lazo*, Miller (2013) nos ensina que o lapso em que se percebe não haver mais sentido é chamado de solidão absoluta. E Jesús Santiago aprofunda a questão do lapso em seu texto intitulado *O analista presente no espaço de um lapso*:

Em Lacan, o presente tomado como o *presente instantâneo* se configura por meio do *lapso* que se define enquanto temporalidade finita e como engano ocasionado, por falta de atenção ou esquecimento. Enquanto instante indivisível, o lapso é efêmero e, rapidamente, deixará de ser o presente. Em outros termos, o presente instantâneo também precisa tornar-se passado para ser o tempo que jamais se confundirá com o sonho da eternidade imóvel. O presente que interessa à prática lacaniana não é o que se reporta para mais tarde. A operação sobre o tempo, na experiência analítica, não se limita à temporalidade da espera e, muito menos, a da lembrança, pois o que o caracteriza é a urgência própria do ato. Por isso, a prática do *analista-presente* é saber desvencilhar-se – tanto do *passado presente* percebido como lembrança, como do *futuro presente* próprio da espera – para fazer predominar a urgência do ato. (SANTIAGO, J., 2022)

Penso que o estranho em mim, a invasão das imagens de Arruda, promoveu essa urgência do ato por meio do lapso que desconstruiu todo o sentido do *passado presente* percebido. Por meio das imagens, a inconsistência do Outro pôde emergir na minha consciência, que estava impedida – havia a impossibilidade de emergir um significante mestre e fundamental em minha história de vida. Entretanto, como muito bem nos ensinou Freud (1996b), o inconsciente não resiste, e sim insiste, pedindo passagem incansavelmente. É preciso que o inconsciente fure, contorne a barreira do recalque, a qual é intransponível. Esse significante que precisava ser dito, despertado, essa “palavra-espaço-tempo” que só veio à tona a partir do encontro ao acaso com Victor Arruda, foi *covardia*. Para dar um tom mais poético ao trauma, recorro a Lispector:

[...] a covardia é o que de mais novo já me aconteceu, é a minha maior aventura, essa minha covardia é um campo tão amplo que só a grande coragem me leva a aceitá-la – na minha nova covardia. (LISPECTOR, 1964, p. 10)

A partir desse significante – covardia –, desnudou-se algo em relação a um furo na idealização paterna, provocando, então, um deslizamento associativo à minha própria covardia como mulher. É necessário ter coragem para dizer o que precisa ser dito. Miller (2012) esclarece que é melhor ter medo do pai para que não se depare com o horror à feminilidade, de tal maneira que o pai terrível é sempre, uma vez que se analisa, uma espécie de marionete que vem a recobrir o horror fundamental. Esse horror ao feminino é uma maneira de recusar e golpear o seu próprio feminino, em uma ilusão delirante de ter um todo universal. Quanto mais falocêntrica é uma sociedade, mais o feminino será golpeado e também as suas representações.

A ideia por trás do medo do pai é que, ao temer o pai, o sujeito evita confrontar o “horror fundamental” da feminilidade. Miller (2012) argumenta que a feminilidade é envolta em mistério e incompreensibilidade, e o medo do pai pode ser uma defesa contra o encontro direto com essa dimensão desconhecida. Nesse sentido, a figura do pai pode ser entendida como uma espécie de marionete que encobre o verdadeiro horror subjacente. A psicanálise busca desvelar essas camadas de defesa e resistência para acessar o inconsciente e explorar as dinâmicas psíquicas subjacentes.

Em uma palestra na Cidade das Artes, a psicanalista Rita Mendonça nos brindou com um dito de Clarice Lispector (1964, p. 94): “[...] entre duas notas de música existe sempre uma nota; entre dois fatos existe sempre um fato; entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam, existe sempre um intervalo do espaço”. E acrescentou em sua fala:

Esse entre lugares é o feminino que se apresenta com uma outra lógica que é fora do nosso espaço binário, do número e do tempo. O feminino é o que escapa da série. Para que não caiamos na loucura do feminino, é preciso bordas; litorais que marquem, separem, mas não excluam.²⁸

Freud (2014) informa-nos que a situação traumática é que acarreta o estado de desamparo. É nessa situação traumática que o sinal de desamparo é emitido. O neurótico é aquele que se apega ao traumático para fazer consistir o Outro, por considerar esse apego menos pior que o desamparo diante da constatação da inexistência do Outro, logo, tenho a convicção de que o desamparo está associado à covardia que estava soterrada como um buraco sem contorno possível, como bem disse Marguerite Duras: “*palavra-buraco*, oca em seu centro por um buraco, por um buraco em que todas as outras palavras teriam sido enterradas. Não podemos tê-la dito, mas poderíamos fazê-la ressoar” (DURAS, 1986, p. 35).

A obra de Arruda fez ressoar algo em mim como efeito de interpretação. Essas são as “ressonâncias da interpretação” de que fala Lacan (1998d) em *Função e Campo da Fala e da Linguagem*. E mais tarde, em *O seminário, livro 24: l'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, na lição de 18 de abril de 1977, ele diz que a interpretação é por onde um psicanalista pode fazer ressoar outra coisa, outra coisa que o sentido (LACAN, 1976-1977). O sentido, isto tampona, mas com a ajuda daquilo que se chama escrita poética vocês podem ter a dimensão do que poderá ser a interpretação psicanalítica. De fato, essa obra de Arruda me interpretou muito, assim como as experiências que Freud vivenciou do estranho familiar.

Freud viajava de trem, quando, de repente, a porta se abriu, e ele se deparou com uma imagem de um velho antipático olhando para ele. Entretanto, era a sua própria imagem refletida no espelho, causando a experiência do estranho-familiar. Foi afetado pelo objeto olhar que emergiu no espelho, do qual se sentiu o alvo do outro antipático, tomado por uma certa angústia. Parece que o susto que tomou conta de Freud não permitiu a antecipação de nenhum sentido que é bem próprio da experiência do estranho-familiar, ou seja, a suspensão do juízo de existência e da prova de realidade que dominam essa vivência que nos expulsa das certezas rotineiras.

Outra cena curiosa de Freud: estava ele degustando uma xícara de café com seu amigo Ferenczi em uma aprazível cafeteria, divertindo-se e trocando ideias, quando, de repente, empalideceu. Olhou petrificado para uma jovem senhora que atravessava o salão em sua direção. Freud acreditou ser uma paciente sua que morrera subitamente durante o tratamento. Ao cumprimentá-lo, ela se apresentou como a irmã gêmea da paciente.

²⁸ Fala de Rita Mendonça, na Palestra “A arquitetura da destruição”, na Cidade das Artes, Rio de Janeiro, em novembro de 2019.

O susto que tomou conta de Freud não permitiu a antecipação de nenhum sentido. A irrupção do fantástico retorno da morta ocorreu em clima imprevisível, daquilo que nos é estranho e familiar a um só tempo. É a suspensão do juízo de existência e da prova de realidade que domina a experiência da estranheza inquietante. As crenças infantis e o desamparo são próprios dessa vivência.

O estranho diz respeito ao campo do feminino que é esse mal-estar sem nome, em cada época, assume um nome, o grande opositor do feminino é a ordem patriarcal, é a ordem toda fálica. A obra de Arruda aborda o feminino amordaçado e submetido completamente à ordem patriarcal, ilustra a questão do feminino de forma a gerar o mal-estar. Como um artista político, ele, com sua obra, questiona as posições econômica, afetiva, sexual e emocional, nas quais os sujeitos estão aprisionados sem perceberem. A feiura tem a função de desmistificar os ideais fálicos, apontando para o campo do feminino.

E Freud deixa uma dica enorme: de que devemos observar nossas experiências, nossa análise e também as obras poéticas, caso desejemos nos aprofundar ao feminino (FREUD, 2018a). Rivera (2020) nos diz que sempre achou curioso que Freud acoplasse em uma alternância a vida ou a poesia, como se, especialmente a esse respeito, de uma se passasse à outra. Ilustro esse pensamento de Freud com uma das obras de Arruda, intitulada *Homenagem a Ismael Nery*, na Figura 8, seguir.

Figura 8 – *Homenagem a Ismael Nery*



Nota: “Costumo reverenciar artistas que me influenciaram. Esta é uma obra ligada ao surrealismo e também ao meu longo processo psicanalítico. Gosto de unir meu conhecimento de história da arte ao meu interesse pela psicanálise” (ARRUDA, 2018c).

Fonte: ARRUDA, 2018b.

3 A SOLIDÃO SEXUAL NA OBRA DE VICTOR ARRUDA: “O CAÇADOR SOLITÁRIO”

Na esteira do que estamos estudando sobre o estranho-familiar, sigo com o tema da solidão no sexual. E não poderia deixar de iniciar este capítulo citando Freud, no texto *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor* (FREUD, 1980c), e no texto *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos* (FREUD, 2010b), em que ele enuncia explicitamente a impossibilidade da relação sexual humana.

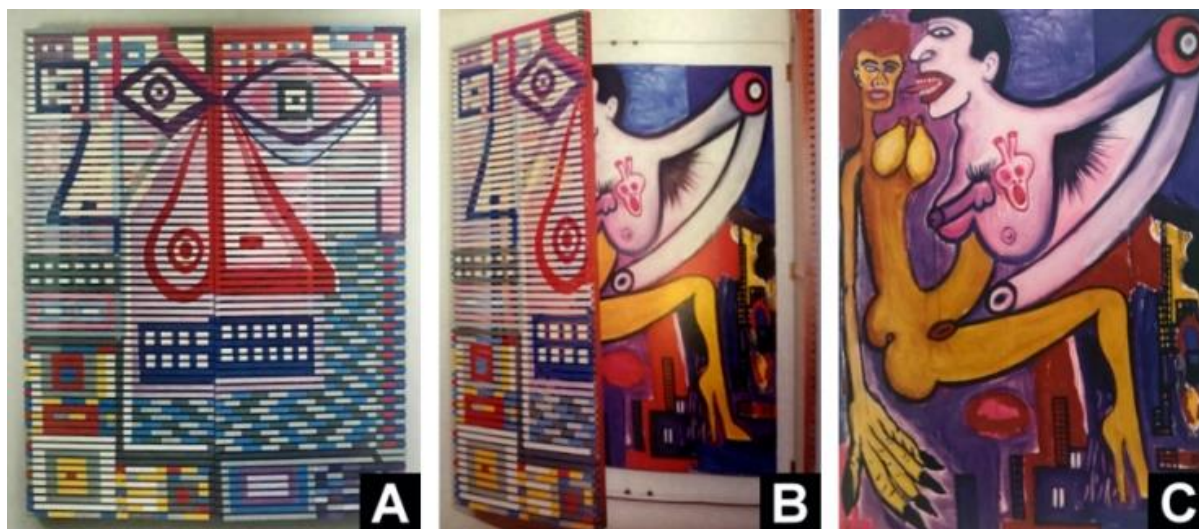
Freud aborda a impotência psíquica nesses textos e a atribui aos fatores de íntima fixação incestuosa na infância, bem como à frustração devido à realidade na adolescência, que responde também por essa característica extremamente comum do amor dos homens civilizados.

Arruda, em sua obra, desenha justamente a potência sexual para encobrir, talvez, a impotência psíquica teorizada por Freud. No texto acima mencionado, *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor*, Freud (1980c) discute o fato de que, na própria natureza humana, existe algo desfavorável à emergência de uma satisfação completa. Em *O mal-estar na civilização*, ele repete essa afirmação ao avaliar a responsabilidade da cultura nesse resultado em relação à insatisfação do sujeito, e nos ensina sobre a importância da renúncia pulsional como condição para que haja civilização (FREUD, 2010b).

Jacques Lacan se dedicou durante a metade de um século ao estudo do amor, do sexo e da linguagem. Aprendemos com ele que, no amor, espera-se que dois possam fazer um, mas essa completude é imaginária (LACAN, 2008b, p. 128): “enquanto o amor insiste em unir dois corpos, o sexo demonstra a solidão do gozo” e avança com seu aforismo revolucionário e bombástico ao afirmar que “a relação sexual não existe” – “*il n’y a pas de rapport sexuel*” (LACAN, 2008b, p. 137).

A redação em francês é ambígua, na medida em que a expressão “*rapport sexuel*” pode ser usada para simplesmente se referir ao ato sexual. Entretanto, Lacan não estava afirmando que as pessoas não tinham relações sexuais – seria uma alegação muito absurda –, o uso da palavra *rapport*, aqui, sugere uma esfera mais subjetiva de ideias: relação, relacionamento, proporção, razão, fração e assim por diante. A partir da Figura 9, a seguir, podemos observar essa teoria.

Figura 9 – Armário para batom borrado



Legenda: (A) Armário para batom borrado; (B) Quando aberto, o armário exibe a arte *Batom borrado*;
(C) *Batom borrado*.

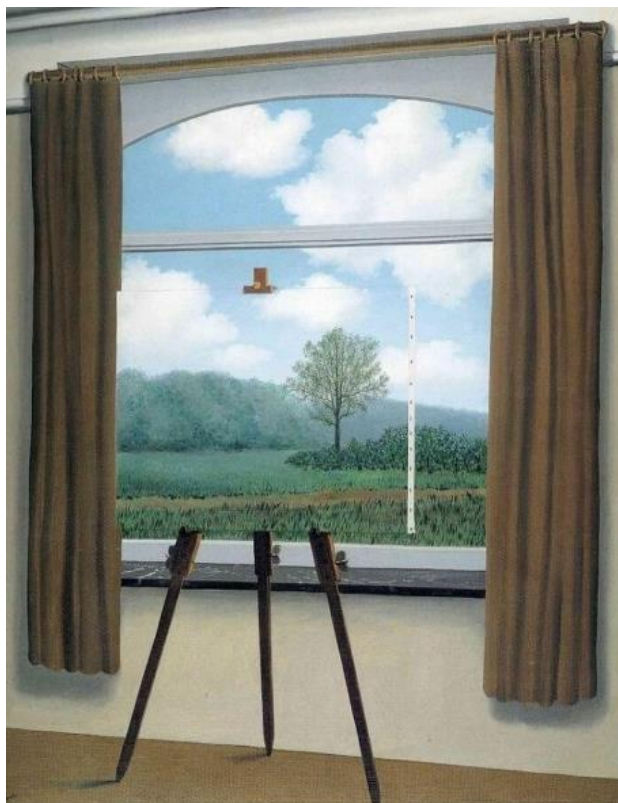
Fonte: ARRUDA, 2000a, 2001.

Diante do conjunto de quadros do Victor Arruda, quando eu me deparei com essa janela fechada e, depois, em um momento seguinte, com a abertura da janela e o ato sexual ali, fiquei totalmente capturada por essas imagens que apontam para a fantasia no ato sexual. Como uma janela da fantasia que se abre e que encena, ali, o sexo. Pensei no quanto tudo isso é solitário e na relevância da teoria lacaniana, sobre esse aforismo tão revolucionário de que “não há *relação* sexual” (LACAN, 2008b).

A questão básica a ser tratada é a de que os sujeitos gozam com a sua fantasia. Cada um ali. É claro que um toma para si algo do corpo do outro, havendo uma atração física, mas, na hora do orgasmo, é com a sua própria fantasia que se goza. É nesse sentido que não haveria uma *relação* sexual. O que há, pois, é “*ralação*²⁹”. Acabado aquele prazer, aquele orgasmo, aquele gozo, se não houver o amor como suplência dessa incompletude da relação sexual, o sujeito cai em um vazio muito grande. Segundo Lacan (2008b, p. 62), “O que vem em suplência à relação sexual é precisamente o amor”. Ele nos diz que, no amor, o sujeito recobre o corpo com as vestes, já no ato sexual, desnuda-se (LACAN, 2008b).

Tal janela, utilizada por Arruda em sua obra, pode nos remeter a outro pintor, René Magritte, que foi uma grande influência para ele. O quadro *A condição humana*, apresentado na Figura 10, a seguir, talvez traga algumas possibilidades de comparação.

²⁹ Expressão usada por Quinet, 2012, em aula.

Figura 10 – *A condição humana*

Fonte: MAGRITTE, 1933.

No livro *Isto não é um cachimbo*, Foucault (1988) nos diz que Magritte nega em palavras o que escreve abaixo da imagem em sua tela *A traição das imagens*: “isto não é um cachimbo”, como apresentado na Figura 11, a seguir, com esse escrito em língua francesa. Isso mostra a autonomia da obra de arte, ou seja, que o quadro é um objeto bidimensional, que não representa nada, ele apenas se apresenta como obra em si.

Figura 11 – *A traição das imagens*

Fonte: MAGRITTE, 1929.

Penso que o quadro *A condição humana*, mais acima, também apresenta vivamente essa afirmação de Magritte em ato: o quadro é a própria vida em si, sem possibilidade de representação. Será que poderíamos dizer também que aquilo não é um quadro? Aquilo de fato é uma janela?

Lacan, em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, faz uma pergunta enigmática: “o que é um quadro?” (LACAN, 1996, p. 103). E formaliza, nesse seminário, a função do quadro como aquele que permite o encontro com o real – *tiquê* (acaso) – em um prazer do olho tomado pelo quadro, em uma experiência de pacificação do olhar. Trata-se, aqui, nessa pintura, de uma desconstrução da moldura entre a janela e o quadro. E, afinal, qual seria a função da janela?

A função da janela seria enquadrar a fantasia do sujeito diante da realidade lá fora. A tendência do neurótico é se alienar no enquadre da fantasia sem a menor percepção do equívoco e sem se confrontar com o furo do Outro, mantendo-o em uma consistência puramente imaginária, como se não houvesse manchas que pudessem furar a moldura dessa obra. Quando algo ocorre na realidade, levando o sujeito a se deparar com a castração no simbólico, a janela da fantasia se desmorona. Na clínica, não é incomum testemunharmos “a passagem ao ato” do sujeito que se joga pela janela cometendo um suicídio.

A reflexão que se faz diante das janelas presentes em ambas as obras é a de que “o quadro é o matema de mostração da fantasia, na medida em que nele pode se inscrever ao mesmo tempo o lugar do objeto *a* e sua relação com a divisão do sujeito” (QUINET, 2004, p. 162). O sujeito é aquele que enxerga o mundo através de sua fantasia; a janela, uma armadilha de olhares, uma vez que o quadro atrás dela pode ser confundido com a realidade do lado de fora.

A janela é, pois, o enquadre da fantasia que sustenta o desejo do sujeito. O quadro se encaixa nessa janela da fantasia que se mistura com a realidade. A fantasia é o quadro que o sujeito pinta para ver a realidade da janela de sua subjetividade. O quadro não cobre inteiramente a janela do sujeito. É a partir da existência da separação entre a janela do sujeito e o quadro de sua fantasia que podemos pensar em um descolamento do sujeito de sua fantasia, e até mesmo em uma travessia de uma análise.

Penso que o artista Victor Arruda, não só com sua obra, mas também com seu discurso, aborda a trajetória de uma análise bem percorrida e assume uma mudança de posição subjetiva diferenciada de um artista desejante da vida. “Descobri que o perseguidor cruel e torturador que me habitava era eu mesmo” (ARRUDA, 2019) – frase emblemática de alguém que atravessou sua fantasia fundamental em uma análise. Assim, podemos dizer que a

solidão nos ameaça em nossa existência, promovendo-nos prisões imaginárias e, muitas vezes, suicidas.

As fraturas em sua obra nos permitem ver seu interior inquietante: vísceras, sangue e órgãos remetem-se ao próprio corpo do espectador – carne. Essa experiência da inquietante estranheza também nos aproxima de questões relativas ao feminino e, neste momento, proponho uma pausa. Freud (2018a) teoriza sobre a dor de existir do lado feminino, diz ter uma profunda relação com a pulsão de morte, o que faz com que cada uma tenha que se reinventar e se desdobrar.

Hal Foster (2017) nos diz que a virada para o grotesco é pronunciada nas imagens de conto de fadas e desastres, algumas das quais mostram horríveis deformações congênitas e aberrações da natureza – uma jovem com focinho de porco, uma boneca com a cabeça de um velho asqueroso. O autor nos diz:

[...] como acontece em tantos filmes de terror e histórias de ninar, o terror significa, antes de mais nada, terror da maternidade, do corpo materno tornado estranho, repulsivo até, na repressão. Esse corpo é também o local primário do abjeto, uma categoria do (não) ser, definida por Julia Kristeva como nem sujeito nem objeto. [...] Essas condições extremas são sugeridas por algumas cenas de desastre, repletas de significantes de sangue menstrual e descarga sexual, vômito e merda, decadência e morte. Tais imagens evocam o corpo virado pelo avesso, o sujeito literalmente tornado abjeto, descartado. Mas também evocam o fora virado para dentro, o sujeito-come-quadro invadido pelo olhar-objeto. (FOSTER, 2017, p. 143-144)

Em seu texto “A agressividade em Psicanálise”, Lacan (1998a) relaciona a agressividade à imagem de corpo despedaçado. Afirma que podemos encontrar essas representações do corpo despedaçado em imagens de castração, mutilação, desmembramento dos órgãos, entre outras que comparecem com frequência nas imagens do sonho do sujeito. Algo de uma certa selvageria.

E Hal Foster (2017) menciona Kiki Smith, uma renomada artista contemporânea, conhecida por explorar temas como o corpo, a sexualidade, a feminilidade e a maternidade em suas obras. Em particular, Foster faz referência à obra *Rapture*, de Smith, que podemos ver na Figura 12, a seguir.

Figura 12 – *Rapture*

Fonte: SMITH, 2001.

Nessa peça, Kiki Smith expressa o triunfo de uma mulher sobre seu agressor e sua luta pela liberdade. O corpo emergindo do lobo representa perfeitamente essa ação. A nudez da figura ressalta a sensação de vulnerabilidade e exposição que muitas vítimas sentem quando seus corpos são violados. A figura em movimento transmite a ideia de que ela está se libertando do corpo do lobo, com sua mão balançando rapidamente atrás dela e seu corpo levemente inclinado para frente. Ela finalmente se libertou e não permite que nada a detenha. Embora seu corpo transmita um senso de conquista, sua expressão facial revela a agonia, o medo e a tristeza que a dominaram durante todo o tempo em que esteve aprisionada dentro da cavidade de seu agressor.

A artista uma vez afirmou que nossa cultura parece acreditar que é divertido ensinar às mulheres a terem medo. Essa declaração se aplica muito bem a essa obra específica criada por ela. Com a lamentável falta de respeito em relação às mulheres em nossa sociedade, muitas vezes, elas sentem que é “aceitável” que essas situações horríveis ocorram, sem fazerem um esforço maior para interromper o que está acontecendo. Acredito que essa obra pode ser extremamente significativa para aquelas que foram vítimas desses crimes atrozes. Fato é que

o trabalho de Kiki Smith pode oferecer apoio a essas mulheres e ajudá-las a superar seus medos.

Nesse capítulo intitulado “O retorno do real” do livro homônimo de Foster (2017), o autor nos ensina que o âmbito primordial da arte abjeta é atrair para as fronteiras derrubadas do corpo violado. Penso que a artista em questão faz exatamente isso em sua obra. A reflexão proposta no capítulo também nos ajuda a aprofundar a questão da década de 1970 na obra de Victor Arruda quanto à violência e/ou aos vestígios de trauma. Arruda, em seu discurso na Cidade das Artes (ARRUDA, 2019), revela que, na adolescência, tomou uma pedrada na testa por ser homossexual, tem a marca em seu corpo dessa violência, dessa humilhação no início de sua vida adulta.

Parece, pois, que a pedrada na testa não o paralisou, mas o impulsionou em sua trajetória. É possível que o trauma tenha desencadeado uma necessidade vital de superação e de transformação pessoal. A ajuda de Carlos Zéfiro, cartunista, pode ter sido fundamental nesse processo de elaboração psíquica. Partindo, então, para as contribuições desse artista na obra de Arruda, creio que Zéfiro o influenciou vivamente na questão da obscenidade e da hipocrisia que a circunda. Uma pausa para o histórico do cartunista.

Sempre existiu uma aura de mistério e inusitado heroísmo em torno do talento do autor das revistinhas secretas que levaram o irresistível mundo do erotismo a vários jovens e adolescentes: o idealizador dos famosos “catecismos” – quadrinhos de sacanagem desenhados com estilosa maestria.

Durante as décadas de 1950 e 1970, um cenário de iniciação recorrente se manifestava:

Um jovem chega a uma banca de jornal, recolhe o periódico de sua preferência e dirige-se ao jornaleiro. Pede, além do jornal ou revista, o acréscimo de “um catecismo por favor, senhor”, ao que discretamente o dono da banquinha retira de algum lugar oculto dos olhos passantes um pequeno gibi envolto em embalagem, o qual é colocado de maneira furtiva entre as dobras do periódico, e “obrigado, até a próxima”. (JACOBSEN, 2021)

Esses “catecismos” não tinham uma técnica específica, mas definiram o traço do desenhista, que passou a ser tão inconfundível quanto imitado. Os enredos traziam mulheres, jardineiros e as pitadas pornográficas e eróticas de Carlos Zéfiro. Seu nome nem era esse, mas Alcides Aguiar Caminha. O apelido servia ao propósito de manter segredo sobre sua identidade artística. O Ministério do Trabalho, onde exercia o funcionalismo público, não sabia e, por muitos anos, sua família também não sabia.

O artista faleceu no ano de 1992, aos 70 anos, mas, antes, teve sua faceta escondida desvelada e pôde inundar a memória de muitos com seu legado tão peculiar. Mais tarde, em 1996, quando do lançamento de *Barulhinho bom*, álbum de Marisa Monte (BARULHINHO, 1996), uma homenagem a Zéfiro e seus “catecismos” apareceu na arte gráfica. E os compradores do álbum pareciam

[...] compreender, na hora, a que espécie de “barulhinho bom” a obra se referia. [...] Nunca foi realizada nenhuma pesquisa a respeito, mas é de se imaginar que *Barulhinho bom*, de Marisa Monte, seja provavelmente o álbum musical cuja capa tenha sido a mais manuseada da história da música. (JACOBSEN, 2021)

Carlos Zéfiro se tornou uma referência cultural para muitos artistas ao longo do tempo. Foi o caso de Victor Arruda. O artista morou em Londres certa época, viu *Tate* – uma exposição da estética *pop* dos quadrinhos de Roy Liechtenstein (1923-1997) – e registrou seu depoimento sobre o impacto da obra em suas reflexões:

Quando vi aquelas telas enormes, uma metralhadora mandando bala em um avião que já está explodindo, quase cai pra trás. Pensei, Deus, é por aqui que tenho que ir. Mas espera aí: isso aqui é a *Pop Art* americana, e eu não vou copiar o Liechtenstein, eu não nasci para isso. Eu não tinha a menor chance de competir com aquilo que eu admirava tanto. Não ia ser o seguidor de última categoria do Picasso. (ARRUDA, 2019)

Ele, então, recorreu a duas grandes inspirações: Carlos Zéfiro e Nelson Rodrigues. E a psicanálise também teve um papel importante em sua produção artística, como ele mesmo declarou:

A psicanálise revirou tudo, a série de culpas por ser homossexual, não ser uma pessoa dita normal, e resolvi enfrentar as questões que vinham de fora, o dedo acusador. Passei a questionar quem era o homem normal, pai de família, sério, que usava terno. Aquele mesmo que acha normal assediar a empregada negra, e que não paga o salário dela. Entendi isso aos vinte e poucos anos. Decidi que minha pintura tinha que ser uma reação contra essas pessoas. Com as minhas pinturas, aponto o dedo de volta. (ARRUDA, 2019)

Fazendo uso do sarcasmo e da brasilidade, Victor Arruda criou um léxico imagético único, repleto de objetos e partes da figura humana, principalmente cabeças e olhos, mas também falos, a partir dos desenhos pornográficos de Carlos Zéfiro e o espírito carioca de Nelson Rodrigues.

A minha pintura não foi sobre o assédio, mas sobre toda essa coisa nojenta que é o poder do dinheiro, o poder dos ditos normais. Contra essas pessoas que estão fazendo coisas terríveis. Só que não podia falar sobre isso. Por quê? Porque arte era a arte moderna. Não podia ter narrativa, não podia ter frente e fundo, não podia ser autobiográfico, não podia sexo, não podia nada! Sabe o que resolvi? Resolvi usar tudo isso ao mesmo tempo. (ARRUDA, 2019)

Penso que Arruda se tornou antropofágico, incorporando todo seu mal-estar da arte moderna.

3.1 Sobre a questão do abjeto na arte e na visão de Hal Foster

Alguns artistas, segundo Hal Foster (2017, p. 147),

[...] atacam o anteparo-imagem, na suposição de que está rasgado, buscam atrás dele o obscuro olhar – objeto do real. Por outro lado, nos termos do abjeto, ainda outros artistas exploram a repressão do corpo materno entendido como subjacente à ordem simbólica, isto é, exploram os efeitos danosos de suas reminiscências materiais e ou metafóricas.

Freud (1996a), no texto *O estranho*, situa a experiência do estranho-familiar apontando para o horror ao corpo materno, algo do retorno do recaiado que volta em forma de uma aversão ao sujeito.

Foster (2017) resume o que seria a arte abjeta e uno isto a uma reflexão sobre Arruda. Primeiro, consiste em se identificar com o abjeto, de alguma forma aproximar-se dele – investigar a ferida do trauma, tocar o olhar-objeto obscuro do real. Seria esse o desafio da obra de Arruda? Segundo, trata-se de representar a condição da abjeção com o fim de provocar sua operação – flagrar a abjeção, tornando-a reflexiva, até repelente em si mesma. E nesse sentido, esse espetáculo artístico pode, inadvertidamente, dar suporte à normatividade do anteparo-imagem na ordem do simbólico.

Foster lança uma questão fundamental:

Seriam essas, então, as opções que o artifício da abjeção nos oferece – travessura edípiana ou perversão infantil? Agir de modo sórdido com o desejo secreto de ser espancado, ou rolar na merda com a fé secreta de que o mais corrompido poderia se tornar o mais sagrado, e o mais perverso, o mais potente? (FOSTER, 2017, p. 149)

O curioso é que o estudo de Foster sublinha o fato de que há uma divisão bem marcada de acordo com o gênero: “os artistas que exploram o corpo materno reprimido pela lei paterna geralmente são mulheres (por exemplo, Kiki Smith, Maureen Connon, Rona Pondick, Mona Hayt)” (FOSTER, 2017, p. 150). Destaco a obra de Kiki Smith que muito me impactou na forma como representa a pulsão vital – eros – vida e morte. A imagem da loba colada no corpo materno e na escultura. A morte da loba e a mulher sendo retirada desse corpo morto do bicho (ver Figura 12 – *Rapture*, de Smith). Na obra de Victor Arruda, de fato,

não existe nenhuma menção ao corpo materno, o que espantou o próprio artista em uma de suas palestras ao perceber que Foster “tinha razão”³⁰.

A arte abjeta é um termo cunhado por Julia Kristeva, teórica e psicanalista francesa, em seu livro *Powers of horror: an essay on abjection* (KRISTEVA, 1980). A arte abjeta refere-se a obras de arte que exploram temas considerados repulsivos, sujos ou que desafiam as normas estabelecidas de comportamento e estética. Essa forma de arte busca perturbar e provocar uma resposta visceral no espectador. A representação do corpo materno na arte contemporânea pode ser entendida como uma forma de transgressão, desafiando as normas estabelecidas e ampliando as possibilidades de expressão artística. No entanto, é importante ressaltar que a discussão sobre a representação do corpo materno na arte é ampla e complexa.

Nesse contexto, escutei na Internet um caso na cidade de Mazan, interior da França, envolvendo um casal que estava junto há 50 anos: um homem de 68 anos e sua esposa, mãe de 3 filhos com cerca de 30 anos. O marido resolveu dopá-la e oferecê-la aos homens para estuprá-la na posição de abjeta-morta durante 10 anos, de 2010 a 2020. Foram 225 homens que abusaram dela como se estivesse morta, um corpo abjeto.

E ele “Filmava tudo, sem que os outros soubessem. Às vezes participava dos estupros. A polícia já identificou 49 suspeitos [sem] histórico de crime sexual. ‘Podiam ser nossos vizinhos’, disse um dos detetives” (ELETRICISTA, 2021). A vítima, ao se deparar com as imagens feitas pelo próprio marido, disse: “‘Eu pareço uma mulher morta’. Sua advogada disse que o impacto na vida dela foi ‘cataclísmico’” (ELETRICISTA, 2021).

O marido submeteu sua esposa ao lugar de abjeto como mulher. Que imagem-objeto ela representava de anteparo para esse homem, pai de seus filhos, que precisou denegri-la à posição de abjeto-morta? A partir desse relato assombroso, remeto-me ao dito lacaniano de que a mulher é o sintoma do homem. Conforme Jimenez:

Lacan sempre compara a mulher com a verdade. Ambas são não-todas. A primeira frase de Lacan em “Televisão” é a seguinte: “sempre digo a verdade: não toda, porque dizê-la toda é impossível, materialmente, faltam palavras. É por esse impossível, inclusive, que a verdade tende ao Real”. [...] De fato, falta o significante que daria conta do que é a mulher, assim como do que é a verdade. [...] A meu ver, o mais importante e que serve para nos aproximar do que Lacan quer dizer com a *mulher não-toda*, é que todo enunciado, sendo sempre verdade, está aberto em todos e em cada um de seus significantes ao enigma, ao infinito do simbólico que aponta para o real. Uma mulher, tal como a verdade, é sempre re-velada. Uma mulher, como a verdade, é semblante, e todo semblante é desdobrável”. (JIMENEZ, 2014, p. 142-143)

³⁰ Fala de Arruda no evento *on-line* “Psicanálise e reconexões” em maio de 2022.

Em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan (1996) trabalha a questão da arte não mais pela vertente da circunscrição do vazio, mas como aquilo que permite o encontro com o real. Temos aí todo o seu desenvolvimento da anamorfose já na capa do seminário, com o quadro *Os Embaixadores*, de Holbein, a ser visto mais à frente, e toda a abordagem da questão do quadro, da esquizo do olhar, do sujeito como mancha. Ou seja, se antes a função da arte estava atrelada à sublimação, através da função de contornar o real, aqui, o real não é escondido, nem sequer velado pela obra de arte, pois há uma mostração como confirmação do real.

A obra de Victor Arruda nos mergulha nessa mostração lacaniana. O desejo da investigação da arte com a psicanálise se dá a partir desse registro do real lacaniano. Aqui, necessitamos de outra pausa para explicar esse registro, que será aprofundado ao longo da pesquisa. No entanto, para explicá-lo, faz-se necessário falar dos registros do imaginário e do simbólico.

Lacan chama de dual, imediata e alienante o tipo de relação que caracteriza o imaginário, em que há indistinção entre si e o outro. Ao falar desse outro que é recíproco, simétrico, imaginário, Lacan utiliza a letra *a* minúscula – o pequeno outro. Ser o desejo do desejo do outro é o que caracteriza a criança nesse início de vida. Daí a fórmula de Lacan: “o desejo do homem é o desejo do outro” (LACAN, 1996, p. 223).

É no outro e pelo outro que a criança aprende a se reconhecer. Seu desejo, tal como seu corpo, não é vivido, inicialmente, como seu, mas projetado e alienado no outro. Nessa relação dual, imaginária, a criança está identificada com o objeto do desejo do outro, assujeitada, dependente, não é um “sujeito”, mas o complemento da falta da mãe. Nessa primeira fase da constituição do sujeito, que é a fase do imaginário, a única saída para esse desejo alienado no outro seria a destruição desse outro, se não fosse a emergência do simbólico. Sendo assim, pode ser mediado pela linguagem e entrar em uma relação de reconhecimento recíproco, na troca simbólica do eu e do tu. Como afirma Lacan:

O desejo é, no sujeito humano, realizado no outro, pelo outro – no outro, como vocês dizem. Está aí o segundo tempo, o tempo especular, o momento em que o sujeito integrou a forma do eu. Mas só pode integrá-la após um primeiro jogo de balsa em que trocou justamente o seu eu por esse desejo que vê no outro. Desde então, o desejo do outro, que é o desejo do homem, entra na mediação da linguagem. É no outro, pelo outro, que o desejo é nomeado. Entra na relação simbólica do eu e do tu, numa relação de reconhecimento recíproco e de transcendência, na ordem de uma lei já inteiramente pronta para incluir a história de cada indivíduo. (LACAN, 1986, p. 206)

É importante ressaltar que o simbólico está sempre presente. Na citação acima, Lacan deixa clara essa ideia. Entrar na relação simbólica do eu e do tu é ter acesso a uma ordem, a

uma lei já inteiramente pronta. Apesar de a criança não ter ainda acesso à sua própria fala, ela é falada pelos outros, ela já surge em um lugar marcado simbolicamente, como diz Lacan:

E a situação do sujeito – vocês devem sabê-lo desde que lhes repito – é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, ou, em outros termos, no mundo da palavra. É desse lugar que depende o fato de que tenha direito ou defesa de se chamar Pedro. (LACAN, 1986, p. 97)

O sujeito está no mundo do símbolo, quer dizer, em um mundo de outros que falam; por isso, seu desejo é suscetível à mediação do reconhecimento. É pelo acesso ao simbólico que o homem se torna humano. Lacan esclarece:

Que um nome, por mais confuso que seja, designe uma pessoa determinada, é exatamente nisso que consiste a passagem ao estado humano. Se se deve definir em que momento o homem se torna humano, digamos que é no momento em que, por menos que seja, entra na relação simbólica. (LACAN, 1986, p. 182)

Assim, o homem é definido por uma diferença específica: é um animal simbólico. O simbólico é uma mediação entre o sujeito e o outro, é o que dá ao homem a consciência de si mesmo, e o caracteriza como humano diferente do natural. A partir do encontro com a palavra, e através dela, o eu passa a ser o lugar do ocultamento, da mentira. Para Lacan, a passagem do imaginário ao simbólico é correlativa da constituição do inconsciente, e o que demarca essa passagem é o momento do Édipo³¹.

É a palavra que instaura, na realidade, a mentira. É por introduzir o que é que pode também introduzir o que não é. É com a dimensão da palavra que se cava no real a verdade. Antes da palavra não há nem verdadeiro nem falso. Com a palavra, introduz-se a verdade e a mentira. A palavra é, por essência, ambígua.

O outro registro que está articulado ao imaginário e ao simbólico é o real. O real, para Lacan, é o que se situa na organização psíquica como princípio lógico, mítico, porque inalcançável. O real é aquilo que retorna sempre ao mesmo lugar. Ele é o que é externo, que sobra. É considerado um buraco, um nada; entretanto, algo se articula em torno dele. Fica aí demarcado um corte, uma hiância entre o real e a linguagem que, a partir dele, vai ser articulada.

O real permanece para além da linguagem inacessível. Nada falta ao real, só há falta no real pela incidência do simbólico. Por exemplo, só percebemos a falta de um livro porque esse livro estava registrado no catálogo. Percebemos a falta do livro porque um catálogo o localizava em um lugar determinado. É impossível pensar em uma biblioteca sem catálogo. O

³¹ Para Lacan, o Édipo se desenvolve em três tempos, mas não é meu objetivo desenvolver esse tema aqui. Remeto o leitor ao livro de minha autoria: *A orfandade na Psicanálise: conexões com o mito de Édipo* (PITOMBO, 2021).

catálogo ordena o real. Dessa forma, podemos dizer que, no real, nada falta. E quando algo falta no real, essa falta só é reconhecida sob a ordem simbólica.

[...] o que podemos chamar de revelação do real naquilo que tem de menos penetrável, do real derradeiro, do objeto essencial que não é mais objeto, porém este algo diante do que todas as palavras estacam e todas as categorias fracassam, o objeto de angústia por excelência. (LACAN, 1987, p. 209)

Não temos acesso direto ao real, só aos seus efeitos que aparecem como angústia. A angústia emerge do encontro com o real. É o imaginário que veste o real, impedindo que o sujeito se defronte com a falta-a-ser, o nada, protegendo-se do encontro angustiante com o real. O imaginário falhado no lapso de imagem faz emergir um vazio angustiante pela ausência de forma, faz revelar o olhar como objeto *a*. O lapso de imagem traz o retorno do recalcado, pois revela o centro dos olhares, que é de um vazio assustador, deixando o Eu despojado de todas as suas vestes narcísicas. O que é assustador desse vazio é o que diz respeito ao objeto *a*.

A obra de Arruda, ao se inscrever no universo infinito do não todo, atravessa tudo o que se refere à natureza, e desvela o real, jogou-me na experiência do estranho-familiar. Lacan nos alertou para o fato de que o analista não deve recuar diante do horror, porque o mais horrível, o mais *in-mundo*, é justamente o mais humano. Um monstruoso que habita o cerne do individual e do coletivo. E a arte, atuando com o não sabido que se sabe, chega antes do analista.

Afinal, qual seria a minha contribuição nesta tese, a partir da obra de Victor Arruda, para pensar a solidão sexual do feminino articulada com a estranheza do olhar? Penso que a minha contribuição foi aproximar a noção do desamparo, tema desenvolvido no mestrado – nascemos por excelência desamparados – com a experiência do estranho-familiar despertada pelo impacto dos quadros desse artista.

Em *Inibição, sintoma e angústia*, Freud (2014) nos ensina que a angústia da mulher não é angústia de castração. Ele diz que a mulher está referida ao falo, portanto, referida ao complexo de castração, sem dúvida. Porém, a fórmula de angústia da mulher tem a modalidade mais primitiva da angústia, e o desamparo é a angústia do recém-nascido, aquela angústia descrita por Freud (1980b) em *Projeto para uma psicologia científica*.

A inexistência de um caminho definido e previamente traçado deixa um silêncio ao problema da feminilidade, que a encaminha à solidão. Ainda em Freud (2014), no mesmo texto, há uma diferença entre o homem e a mulher relativa às origens da angústia. Uma mulher experiencia a perda do amor do objeto, o que a joga profundamente na angústia.

Enquanto o homem recobre sua falta com a crença no ter, que sustenta sua virilidade, uma mulher não encontra o mesmo respaldo. O homem se sustenta no seu órgão do desejo – falo.

Os seres que se inscrevem na partilha dos sexos do lado feminino permanecem no desamparo. A angústia do homem é ter ou não ter algo, e é diferente da angústia do desamparo, da angústia de se perder, de não se ter. Freud (2014) é muito claro ao dizer que a mulher não tem representação no inconsciente, então, não tem nada que a segure, que seja da ordem de uma marca simbólica.

Em *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, Lacan (1999) diz que o homem sempre traz em si alguma coisa de empáfia, ele sempre está muito satisfeito consigo mesmo, pois tem o falo, a referência fálica, e as mulheres têm sempre algo de extravio que se perdeu no meio do caminho, em algum lugar, justamente por falta da amarração simbólica que a prenderia definitivamente à referência fálica.

Essa amarração do Nome-do-Pai não é suficiente para prendê-la, por dois motivos: primeiramente, porque a castração, embora opere, não constitui uma ameaça, e, em segundo lugar, porque ela não tem representação simbólica no inconsciente. Em *O seminário, livro 3: as psicoses*, Lacan (1988) nos revela que a questão do nascimento, da morte e da mulher, com efeito, não tem solução no significante. Trata-se de construção mítica para termos acesso à verdade do inconsciente.

No texto *O mito individual do neurótico ou Poesia e verdade na neurose*, Lacan (2008a) nos diz que a arte é fundamental para a psicanálise na medida em que a palavra não apreende o movimento de acesso à verdade, enquanto verdade objetiva. É nesse sentido que se pode dizer que aquilo que a psicanálise propõe como escuta clínica da neurose tem o complexo de Édipo como fio condutor, por seu valor de mito trágico: a história sobre a origem do sujeito, o olhar virado para trás em um divã, a partir de um mito, o sujeito em análise vai construindo seu enredo, sua fábula, já que sabemos, com Lacan, que a verdade é *não toda* por excelência.

As relações eróticas colocam todo sujeito, seja ele homem ou mulher, frente a frente com o que se furta, com o que se esconde, com o que se escapa, com o que resiste ao saber, com o mistério. No encontro sexual, prepondera a diferença, uma diferença que se presentifica e que se dramatiza na disparidade de gozo: gozo fálico do lado do sujeito que se inscreve na posição masculina e, do lado do sujeito que se inscreve na posição feminina, gozo fálico e mais um outro gozo, suplementar – o gozo feminino do qual se usufrui, mas não se sabe dizer nada.

Os poetas também pensam haver algo intransponível, entre eles, Antoine Tudal, que disse em Paris, no ano 2000: “Entre o homem e a mulher, há o amor. Entre o homem e o amor, há um mundo, entre o homem e o mundo, há um muro” (*apud* LACAN, 1998c, p. 20). Esse intransponível, essa impossibilidade destinada a homens e mulheres de se complementarem, é essa a questão que levou Lacan a formular o aforismo extraído dos ditos de Freud: “não há relação sexual” (LACAN, 2008b). Isso quer dizer que não há medida comum entre a lógica universal (lógica fálica, masculina) e a lógica do não todo (lógica do feminino). O semblante fálico, na contramão do real, engendra sentido. É esse sentido que sustenta o jogo erótico encenado por homens e mulheres.

Neste capítulo, aprimorarei a questão da arte como fundamental ao acesso à verdade. Victor Arruda faz uma mostraçãõ do machismo e da submissão das mulheres em sua obra, como podemos ver no quadro *Salário mais justo*, na Figura 13, a seguir. Esta obra reflete a influência de Carlos Zéfiro na obra de Arruda.

Figura 13 – *Salário mais justo*



Fonte: ARRUDA, 1975.

Nesse quadro, o artista denuncia a exploração do patrão sobre a empregada com figuras e frases compondo uma cena em que o patrão pede a ela que se deite nua na cama, insinuando que poderia ter mais privilégios naquela casa se aceitasse se render às suas

fantasias sexuais. Arruda admite que exista muito do universo teatral de Nelson Rodrigues em sua obra (ARRUDA, 2019).

Assim, neste capítulo, “a outra cena”, que Freud chamou de Inconsciente, está ilustrada no trabalho e bem retratada “poeticamente” na arte de Arruda. O artista, com muita frequência, abre janelas para encenar o inconsciente posto em cenas que tratam abertamente do ato sexual. Bem como Lacan afirma que a psicanálise não tem outra saída a não ser passar pelas palavras e, nesse sentido, aparentado com o ato poético, o analista é o poeta do Ato – “poata” – e Arruda é o artista do Ato, das cenas que retratam o ato sexual, reafirmando o aforismo lacaniano de que “não há relação sexual”.

Finalizando, trago algumas imagens de Carlos Zéfiro, nas Figuras 14, 15, 16 e 17 a seguir, para demonstrar a similaridade e a influência que inspirou Arruda, reafirmando a teoria de que “não há relação sexual” muito bem aprofundada na obra de Nelson Rodrigues.

Figura 14 – Revista *Domada pelo sexo*



Fonte: ZÉFIRO, [entre 1950-1970].

Figura 15 – Revista *Sacanagens* de Carlos Zéfiro



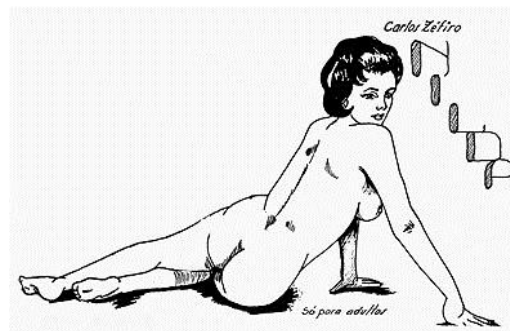
Fonte: ZÉFIRO, 1986.

Figura 16 – Capa do álbum de Marisa Monte: *Barulhinho bom – uma viagem musical*



Fonte: BARULHINHO, 1996.

Figura 17 – *Nilda*



Fonte: ZÉFIRO, 2019.

3.2 Solidão pelo viés da sideração

A solidão, abordo pelo viés da sideração. Para estudar a sideração, contei com três autores: Didier-Weill (1997), Mondzain (2016) e Rivera (2014). No texto intitulado “Sideração”, Marie-José Mondzain (2016) nos diz que, sem a sideração irmã da surpresa e do inesperado, há somente decepção, tédio e sono do corpo e do pensamento. Nele, há uma passagem em que Pascal constata que “o mundo era tão louco que não ser louco seria sofrer de um outro tipo de loucura” (*apud* Mondzain, 2016, p. 6); e Kafka diz assim: “escrever é saltar para fora do mundo dos assassinos” (*apud* Mondzain, 2016, p. 7).

Então, diz a autora do texto: entre salto e sobressalto, onde situar a sideração? E responde: a sideração é sempre solidária com um afeto narcísico mais ou menos maltratado, já que, do lado de fora, tudo prejudica a fruição e a calma insular do sujeito. Em suma, a sideração, na visão de Mondzain, é o afeto inevitável de todo pensamento que enfrenta a existência de uma exterioridade, de um fora inevitavelmente perturbador. “A sideração é uma suspensão da continuidade, inscrição de um surgimento inaugural que desloca todas as aquisições prévias, todas as identificações habituais, todos os dispositivos ordenados e, finalmente, certezas e poderes” (MOUNDZAIN, 2016, p. 13).

A autora nos indica que podemos tomar a sideração por uma espécie de tonalidade expressiva que chamamos de “exclamação”: “Exclamar é gritar e é também inscrever, escrever um ponto de exclamação. [...] Silêncio ou grito, clamor ou signo, a exclamação é uma acentuação [...]” (MOUNDZAIN, 2016, p. 7) E continua nos ensinando o seguinte:

[...] uma siderante agitação, uma instabilidade contínua dos fluxos gera uma apneia do olhar e do pensamento, uma paralisia, uma atonia dos gestos, uma passividade sonolenta dos corpos, que ilustra bem a proposta feita pela rainha a Alice, siderada pela velocidade do tabuleiro de xadrez do mundo sob seus pés, em *Alice através do espelho*. “Aqui tudo acontece tão rápido”, explica a rainha, “que você precisa correr o mais que puder para permanecer no lugar”. Então Alice corre até perder o fôlego. (MOUNDZAIN, 2016, p. 7-8)

A questão nos transporta para o mundo infantil, onde

a criança que vem ao mundo respira o ar deste mundo, é com o espanto apavorado de seu primeiro grito, grito que lhe dá fôlego, fôlego que lhe dará palavra, palavra que só encontrará seu lugar entre corpos afetados pela estranheza ao mesmo tempo irredutível e familiar de um lado de fora sideral e siderante. (MOUNDZAIN, 2016, p. 13)

Vivi esse fora perturbador que a autora detalha, afirmando a suspensão da continuidade, e a partir dessa angústia, algo em mim mudou para sempre. Essa experiência

perturbadora com a obra de Arruda, que veio de fora e me ultrapassando nos meus limites, encurralou-me e me pôs para fora de mim mesma. Colocou-me a trabalhar no sentido do desejo de saber, mas sempre sinalizando algo próximo do “umbigo do sonho”, ou seja, da ordem do indizível, do inominável e irrepresentável.

Seguimos nessa reflexão que implica vivamente a questão do olhar nessa captura siderante. Didier-Weill (1997) nos diz que o estado do sujeito siderado, contrariamente ao do sujeito traumatizado, não é a passividade, mas, antes, a possibilidade que o sujeito siderado tem, através do significante, de escolher inconscientemente três saídas: inibição, sintoma e angústia.

Esse autor nos responde essa questão sobre a sideração no livro *Os três tempos da lei* e nos ensina que:

[...] o traumatismo é essa experiência estruturante através da qual o real, ao mostrar sua ascendência sobre o simbólico, demonstra que o único recurso que resta ao sujeito é o de se sustentar com o significante do Nome-do-pai, não para esquecer o real da falta de significante – o que é impossível – mas para transmutar essa falta real de significante em significante de uma falta simbólica. (DIDIER-WEILL, 1997, p. 173)

A inibição parece ser interpretável como sendo ligada à impossibilidade de sair da sideração, e o sintoma, como efeito do recalçamento do significante. Já a angústia parece ser o que se produz quando o sujeito permanece no limiar (*dans l'entre-deux*) suspenso entre a realização da sideração e a não realização da de-sideração.

A sideração originária e o mandamento “re-torne-se” – o mal-entendido siderante substitui o malvisto pelo qual o sujeito traumatizado é subtraído ao olhar da Medusa. “O sujeito siderado é trazido para um estado de subjetivação absoluto, pois ele ‘é’ então pura falta” (DIDIER-WEILL, 1997, p. 177). Continuando com o autor:

Nesse tempo de sideração originária, o significante do Nome-do-Pai, cujo mandamento – “Torne-se!” – foi foracluído pelo real traumático, retorna sob a forma de um mandamento siderante enunciável como: “Re-torne-se!” (DIDIER-WEILL, 1997, p. 331)

Essa sideração jogou-me numa angústia avassaladora, um grito mudo, um horror sem palavras que me fez chegar no significante *covardia* me instigando a um saber através da pesquisa.

Tania Rivera (2014), em *O avesso do imaginário*, no item “Aura e Instante”, diz que o

[...] aqui e agora da aura designa um momento preciso e, no entanto, imprevisível: o do olhar. [...] No campo do olhar, a encenação se assume em uma autocrítica: não se trata mais de quadro, mas de ganhar o espaço, de tornar-se arquitetura. [...] O olhar

dissemina-se no mundo, enquanto a contemplação estava confinada a lugares: a igreja, o museu. E no mundo, o olhar é móvel, incerto. (RIVERA, 2014, p. 228-229)

A autora cita o exemplo da cadeia de montanhas que se observa em repouso, numa tarde de verão. Mas é de súbito que ela aparece, em sua qualidade aurática, ao nosso olhar. O instante em que isso se dá desdobra-se em um passado. Por mais perto que esteja, a coisa olhada faz-se distante, porque é perdida no momento de sua aparição. A autora explica que só em perda algo pode apresentar-se ao olhar; apenas à distância uma mera visão pode tornar-se aparição única. Essa é a temporalidade do olhar: só retroativamente, após o desaparecimento, uma vez estabelecida uma certa distância, acontece o instante aurático.

Nesse exemplo das montanhas, em se tratando de arte, de representação, essa aura que respiraríamos na paisagem está, desde o início, perdida, diz Rivera (2014). Mas algo na representação deve ser capaz de “projetar sua sombra sobre nós”. A autora nomeia esse momento em que estamos na representação como um repouso em uma paisagem. O jogo perto-longe da dialética benjaminiana implica, de fato, uma localização do sujeito, e Rivera nos lembra do jogo do *Fort-Da*³², a célebre brincadeira do netinho de Freud no texto “Além do princípio do prazer” (FREUD, 2010a).

Porém, a autora ressalta algo do instante do jogo do carretel, no movimento de alternância, pondo distância ao objeto, o instante mais importante do que propriamente o carretel é o fio que liga à mão do menino. Fora da cena, ele não é parte da imagem, do objeto, mas não deixa de ser a condição fundamental para que algo se ofereça ao olhar. A aparição súbita que define a aura segue a lógica do choque e é, portanto, retroativa, só-depois, submetida à temporalidade do trauma, segundo Freud.

Na visão da autora, a noção do estranho-familiar nomeia uma reviravolta entre familiaridade e estranheza

[...] que define o campo do olhar e o caráter de aparecimento da aura, não deixa de se conjugar a essa pulsação entre o que se vê e o que se oculta, ressaltando a noção também benjaminiana de “inconsciente ótico”. Deu-se uma aparição e, no entanto, ele vai se reproduzir, deve se repetir e por isso nos mantém diante desse objeto, dessa imagem, em uma suspensão tão angustiada quanto gozosa. (RIVERA, 2016, p. 236)

Na arte, continua a autora, o homem não se apresenta completamente, maciçamente, mas, na lição deixada por Freud, ele mal está nessa morada da qual ele não é o senhor. Muito instigante essa visão de que nem na arte e nem na própria casa o eu consegue ser o senhor.

³² Fort-Da (longe, ausente – aí, presente).

Nesse viés, fui tomada pela experiência do que foi descrito por Rivera, diante da obra de Arruda, um acontecimento aurático no sentido dessa sideração.

Entendo a questão aurática desenvolvida pela autora justamente no sentido da sideração como uma experiência avassaladora, sem palavras. O sujeito confunde o tempo, o espaço, os sentidos; e algo do seu ser entra em cena desconstruindo sua história pregressa. Ocorre uma ruptura, a partir da vivência descrita por Rivera, algo muda para sempre como em um processo analítico em que o sujeito não será mais o mesmo.

4 UM DOS NOMES DO ESTRANHO FAMILIAR: O FEMININO

O feminino é esse lugar irrepresentável em que os poetas situam a solidão de cada um.

Rita Mendonça

O feminino é o campo da inquietante estranheza. Esse lugar do feminino é análogo ao do próprio sonho. Um lugar que não controlamos, em que ninguém sabe o que irá sonhar, e Freud nomeou esse lugar estranho de Inconsciente. Eu diria que é um dos nomes do feminino. Porque, quando nos encontramos com o próprio inconsciente, vemo-nos transformados em um outro de nós mesmos. É o que acontece quando tropeçamos no lapso, no ato falho, no sintoma; é um outro que fala em nós, e dele não temos o menor controle. Essa solidão que nos faz outro é uma solidão especial, pois se relaciona com os litorais³³ e se enlaça com o estranho.

O grande opositor do feminino é a ordem patriarcal. O feminino não se trata do gênero feminino, mas do que tem a virtude do neutro, mais além do gênero, da significação, dos sexos como representáveis. Neutro quer dizer que escapa a essa lógica do significante que diferencia masculino e feminino. Diz Miguel Bassols, em *O feminino, entre centro e ausência* (BASSOLS, 2017, p. 4): “[...] decididamente, o feminino escapa à linguagem, e outro detalhe gramatical importante do feminino é que não admite plural, é da singularidade que se trata”. Onde, como diz Marli Bastos (2021, p. 150), “O sexo é uma metáfora e o feminino é uma posição passível de ser ocupada por qualquer um que faça a escolha”.

Em “Mulheres e semblantes II”, Jacques-Alain Miller (2010) diz que chamamos de mulheres esses sujeitos que têm uma relação mais essencial com o nada, mais próxima com o nada. Trata-se do que Freud dizia ao relacionar esse nada com um nada corporal, um nada anatômico. Talvez essa fosse sua maneira de pensar o vínculo das mulheres com o nada. Em seu artigo “A feminilidade”, Freud (2018a) enumera algumas particularidades psíquicas da maturação feminina, entre as quais destaca o pudor. E situa a função do pudor a partir do que seria uma intenção inicial de velar a ausência do órgão genital. Há, aqui, um paradoxo do

³³ Litoral: termo usado por Lacan no texto “Lituraterra”. Em suas palavras: “o que significa que é algo que se constrói entre o furo e o saber, num ‘litoral’ [...] no sentido de que faz borda entre o mar e a terra, essa borda fluida e cambiante” (LACAN, 2003, p. 109).

pudor: segundo Freud, ao mesmo tempo que vela a ausência, ele a constitui como algo, ou seja, ao velar também se cria, faz-se nascer, faz-se surgir.

Seguindo as variações históricas do pudor, percebe-se que o pudor é uma invenção que, de acordo com sua localização, dirige o olhar. De modo que também seria possível dizer que o pudor “faliciza” o corpo. Outra questão abordada no texto e que me parece relevante é que a inibição tem na clínica “feminina” acentos distintos da “masculina”. Ela não se manifesta somente na inibição do saber ou do estudo, mas, frequentemente, tem em seu cerne um não ter direito de saber.

Há na clínica feminina testemunhos de dor psíquica ligada a um afeto de não ser, de ser nada, com momentos de ausência de si mesmo. Aqui, reporto-me a Medeia, que é mencionada por Lacan como mulher que, por um ato, faz surgir “[...] uma verdadeira mulher; em sua inteireza de mulher” (LACAN, 1998e, p. 772). A atribuição de verdade conferida ao feminino encontra-se, nessa história trágica grega, associada a um ato cruel, um golpe deferido pela mulher sobre o ser do homem, cavando-lhe um abismo/vazio. Medeia atinge Jasão em seu vazio, mata seus filhos e, com isso, produz algo da ordem do impossível de ser preenchido em seu ser. No texto “Em cada mulher, uma Medeia”, Ana Lydia Santiago, diz:

O ódio sobrevém quando a palavra não responde, o que não implica a destruição do Outro, em torno do qual gravita o semblante, mas do objeto do desejo precioso que se encontra no campo do Outro. É a queda do lugar de Outro que é vingado no ato de arrancar do sujeito o agalma. Medeia descompleta o funcionamento simbólico no qual Jasão estava bem instalado, golpeia o objeto na vertente do amor e faz aparecer a dimensão da Coisa que designa o real. Assim, o ser do sujeito é desertificado. (SANTIAGO, A. L., 2022, p. 5)

Algo desse horror do ato de Medeia remeteu para o horror despertado diante da obra de Arruda. Medeia foi golpeada na questão amorosa, a obra de Arruda desvenda o horror no campo sexual de forma grotesca, sem possibilidade de semblante em torno do amor. Com efeito, esse personagem mítico nos interessa enquanto semblante de uma posição feminina, apontando para o real em jogo no discurso trágico. Em *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, Lacan (2009) nos indica que, para compreender uma mulher, é preciso dar-se conta de que o que também define uma mulher é sua relação com o homem e vice-versa.

A verdade não é o contrário do semblante. A verdade é a dimensão, ou diz-mansão. A diz-mansão da verdade sustenta a do semblante. Alguma coisa é indicada, afinal, de onde quer chegar esse semblante. Como fiz observar, na natureza o semblante é abundante. A partir do momento em que não se trata mais do conhecimento, em que já não acreditamos conhecer alguma coisa pela via da percepção, da qual extrairíamos sabe-se lá que quinta-essência, e sim por meio de um aparelho que é o discurso, não mais se cogita da Ideia platônica. (LACAN, 2009, p. 26)

4.1 Semblante e Real: Posição feminina, posição masoquista

Segundo Elizabeth Bittencourt, em *Vaidade no feminino* (p. 97),

[...] as mulheres têm uma tendência para se narcisar, ou, como não poderia deixar de ser, seu inverso, seu avesso enviesado que se mostra por linhas tortas que sofrem muitas interrupções, quebras de sentido que trazem o estranho. Enfim, uma tendência inversa para se depreciar. Portanto, se elas não conseguirem colocar um basta nessa torrente, podem ser arrastadas pela ilusão [...]

Complementando a citação, digo: uma ilusão de que, se elas se entregarem de corpo e alma, eles, maravilhosos amantes, darão um sentido a elas, assim como no mito de Medeia. Para Lacan, a divisão de uma mulher é constitutiva de sua feminilidade, uma espécie de atestado de sua posição feminina não toda no campo do sexual. Em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan (1996) dá o estatuto do simbólico à mascarada: ela seria capaz de, simbolicamente, oferecer sua falta a um outro que ocupa o lugar do masculino – ele tem o falo – e gozar com isso.

Trago uma digressão sobre a mascarada. Como diz a psicanalista Joan Rivière (2007), trata-se de um certo tipo particular de mulher intelectual. Não faz muito tempo que as carreiras intelectuais eram quase exclusivamente patrimônio de tipo de mulheres, manifestadamente masculinas, que em alguns casos nem se quer ocultavam o desejo de ser um homem, ou sua reivindicação viril. Os tempos mudaram. As mulheres que se colocam no mercado de trabalho já estão em uma posição fálica.

Rivière (2007) nos relata que a proficiência intelectual dessas mulheres apresentada publicamente significava a exibição do falo que teria roubado do pai. Depois de ter exibido publicamente o falo, assumia a posição masoquista como retaliação.

A feminilidade como máscara para dissimular a masculinidade que lhe é inerente – é essa a grande contribuição que Rivière (2007) nos traz. Não haveria, portanto, diferença entre feminilidade verdadeira e a que se reveste da máscara. Feminilidade é da ordem do uso de uma máscara, máscara de aparência feminina. E a questão do masoquismo feminino? No texto “Problema econômico do masoquismo” Freud nos ensina o seguinte:

O masoquismo apresenta-se à nossa observação sob 3 formas: como condição imposta à excitação sexual, como expressão da natureza feminina e como norma de comportamento (*behavior*). Podemos, por conseguinte, distinguir um masoquismo erógeno, um masoquismo feminino e um masoquismo moral – O primeiro masoquismo, o erógeno – prazer no sofrimento – jaz ao fundo também das outras 2 formas, a moral e a feminina. (FREUD, 2006, p. 202)

O masoquismo feminino, por outro lado, é o mais acessível às nossas observações e o menos problemático, e pode ser examinado em todas as suas relações. Freud (2006) nos sinaliza que o masoquista deseja ser tratado como uma criança pequena e desamparada, mas, particularmente, como uma criança travessa. O conteúdo manifesto é de ser amordaçado, amarrado, dolorosamente espancado, açoitado, de alguma maneira maltratado, forçado à obediência incondicional, sujado e aviltado.

Outra característica importante é o sentimento de culpa que encontra expressão no conteúdo manifesto das fantasias masoquistas, o sujeito presume que cometeu algum crime. Freud nos diz: “[...] o verdadeiro masoquista sempre oferece a face onde quer que tenha a oportunidade de receber um golpe” (FREUD, 2006, p. 206). Esta frase é emblemática da questão abordada nesse texto, cujo título já indica que se trata da problemática em torno do masoquismo.

Freud faz a equivalência imaginária da posição masoquista com o “se fazer bater”, e é o que ele chama de o “papel” feminino na relação sexual. Qualifica de “feminino” o masoquismo que ele descobre no homem. Mas ele o faz para marcar que, na gênese desse masoquismo, se o sujeito aspira a ser batido, é para ser como a mulher do pai. Uma certa “necessidade de punição”. O masoquista moral, indica um “sentimento inconsciente de culpa” como significado de uma necessidade de punição às mãos de um poder paterno (FREUD, 2006).

E nos diz: “Sabemos agora que o desejo, tão frequente em fantasias, de ser espancado pelo pai, se situa muito próximo do outro desejo, o de ter uma relação sexual passiva (feminina) com ele, e constitui apenas uma deformação regressiva deste último” (FREUD, 2006, p. 211).

O masoquista se quer objeto rebaixado, ele cultiva a aparência de resto, ele faz o dejetivo. Já uma mulher, ao contrário, veste-se de brilho fálico para ser o objeto agalmático. Melhor dizendo, uma mulher toma, por vezes, ares masoquistas, mas o objetivo é se dar ares de mulher, sendo referida a uma mulher de um homem, pois é uma saída à falta de poder ser A mulher, pois A mulher, ela é barrada.

Lacan (2005) nos diz que aquilo que vacila na imagem de si, que não é reconhecido, vem do campo do Outro. O Outro não atesta o reconhecimento da imagem, fazendo com que a mulher, muitas vezes, experimente o que Lacan nomeia como desrealização. Algo ali não se realiza, não há uma configuração, só sensação dismórfica. Essa desrealização no campo do feminino ganha um patamar psicopatológico que vai se configurar no dia a dia. Traz à cena a experiência do estranho-familiar, ao mesmo tempo desconhecida e conhecida, que atualiza os

momentos já vividos de crise e de desamparo estrutural que trabalhei no meu livro *A orfandade na psicanálise: conexões com o mito de Édipo* (PITOMBO, 2021).

A experiência da orfandade é estruturante na medida em que só temos uma escolha: “a bolsa ou a vida”, há uma escolha forçada pela vida e, como saída da orfandade estruturante, o enfrentamento da cena aflitiva “de irreparável perda”, em que uma mulher, por não ter um traço que a constitui, não tem como manter uma configuração de sua feminilidade nos momentos em que o olhar do Outro falha, vacila, faz com que ela caia no buraco dos sentidos sem sequer uma palavra para se dizer. Será preciso invocar, então, a potência do simbólico e as vicissitudes do campo do objeto *a*, que será trabalhado no próximo capítulo.

4.2 Simone de Beauvoir e a questão do feminino na mulher

Que nada nos limite. Que nada nos defina. Que nada nos sujeite.

Que a liberdade seja a nossa própria substância.

Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir recusou um pedido de casamento de um escritor americano – Nelson Algren. Viveram um grande amor, ele desejava casar e ter filhos com ela, mas Beauvoir necessitou interromper e fugir para Paris em busca de um lugar fálico ao lado do filósofo existencialista Jean-Paul Sartre. A divisão entre a mulher e a mãe é algo que não tem como ser ultrapassada, mas sustentada na medida em que cada mulher tem que encontrar uma solução singular. Beauvoir desnaturalizou a maternidade e afirmou que se tratava de escolhas alinhadas com o desejo e não um determinismo biológico. Imortalizou-se com os ideais sobre a condição feminina, brigando pela igualdade de gênero. Abraçou essa causa tão atual nos dias de hoje, tornando-se a primeira mulher a falar sobre aborto.

Lançou o livro *O segundo sexo* (BEAUVOIR, 1967a, 1967b), causando um grande escândalo na época. Foi xingada de todos os nomes: ninfomaníaca, pedófila. E foi acusada de ter feito mais de 100 abortos. O escritor Albert Camus disse que o livro era grotesco e que ela estava acabando com a imagem do homem francês. O Vaticano proibiu o livro e, a partir dessa proibição, o *marketing* do livro estourou. Vendeu mais de 20 mil exemplares e ficou rica.

Em Chicago, 1950, aos 42 anos, Beauvoir permitiu que o fotógrafo Art Shay a fotografasse nua e de salto alto dentro do banheiro e se arrumando, inclusive permitiu a circulação da foto, que pode ser vista a seguir, na Figura 18.

Figura 18 – Simone de Beauvoir



Legenda: Foto de Art Shay.
Fonte: ROWLEY, 2006, p. 234.

Em seu livro *Beauvoir Presente*, a psicanalista francesa Julia Kristeva desenvolveu a frase célebre de Simone de Beauvoir (1967b, p. 9) “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, retificando-a da seguinte maneira: “Nós nascemos mulheres, mas eu me torno mulher” (KRISTEVA, 2018, p. 77).

O que fica muito marcante é sua coragem, e também sua autenticidade como escritora e mulher. Apresento, então, dois temas fundamentais em relação à mulher que podemos

explorar: “a mulher não nasce mulher, torna-se”; e “o que faz a mulher, voluntariamente, endereçar-se para uma posição submissa?”.

Entre a menina e a mulher está a mãe, logo, tem algo de uma anterioridade nessa relação mãe-filha para pensar a questão de tornar-se mulher. Freud chamou a relação da mãe com a filha de catastrófica e Lacan chamou de devastação. E por que será? Lacan nos ensina que a menina espera mais substância da mãe do que do pai. Qual menina não esperaria que sua mãe a ensinasse a ser mulher? A filha espera uma resposta que lhe diga o que é ser mulher, só que é impossível obter essa resposta. A devastação parece ser justamente essa falta de resposta, levando-a para se conectar com o feminino nela.

Beauvoir parece ter buscado as respostas existenciais na parceria com o Sartre, e ele servindo de grande conector dela com ela mesma. O feminino é um encontro marcado que nos confronta com nossa alteridade. E o que é essa alteridade? É o lugar outro de nós mesmos. O que me intriga é o relato do sonho de Beauvoir no penúltimo livro dela, *Balanço final* (BEAUVOIR, 1972), descrevendo Sartre como um helicóptero, e ela agarrada na aba de seu casaco. Seria essa a posição de submissão que tanto causava estranheza nela?

Freud refere-se ao feminino nos despertando para a *outra cena*, a cena do inconsciente. Penso que a relação de Simone de Beauvoir com Sartre foi esse despertar para ambos, um despertar de algo sobre o insondável de seus seres. Sartre ficou fascinado por *Madame Bovary* (FLAUBERT, 1857) na adolescência e, ao longo da vida, por Beauvoir. Será coincidência ou o significante deslizou?

A mulher, através do homem, conecta-se com ela própria. Sartre parece ter ocupado esse lugar de mentor intelectual, operava um saber sobre Beauvoir que a capturava numa relação de dependência, mas, sem dúvida, promovia um fascínio nela, não como homem, mas como um parceiro intelectual, conectando-a com ela própria. “Um homem dança um tango com uma mulher. Uma mulher dança o tango com ela mesma através do homem como seu conector” (BASSOLS, 2017, p. 6). Podemos pensar que Sartre fez função de conector entre ela e o feminino na mulher Beauvoir?

No feminino, há sempre algo extraviado, *extra-via*, há sempre um elemento extraviado, já que o falo não drena tudo que há numa mulher do pulsional. O homem, em função de sua virilidade, organiza-se mais, já a mulher, o seu gozo pode até enlouquecê-la, fazê-la sair desvairada, sem rumo. Penso que a relação com Sartre serviu de referência fálica para sustentá-la numa cultura machista de estrutura que tanto enfrentou corajosamente, mas que acabou cedendo a uma certa submissão intelectual ao grande Outro, Sartre-mãe, apesar de ser chamada de Castor, um mamífero conhecido pela habilidade de construir. O animal usa

galhos, pedras e lama para erguer estruturas chamadas barragens. Muito simbólico esse apelido Castor.

Em *Balanço Final*, Beauvoir (1972) narra seus sonhos, abre sua alma para a sondagem do inconsciente, e fala de suas próprias experiências, em que subverte as relações homem/mulher numa sociedade moralista e conservadora. O campo do feminino é o campo do infamiliar. Um lugar que não controlamos, cujo material do sonho desconhecemos e nos surpreende quando narramos para outra pessoa.

Como dito anteriormente, Freud nomeou esse lugar estranho de inconsciente. Quando nos encontramos com nosso inconsciente, vemo-nos transformados em um outro de nós mesmos. Exemplos disso são os lapsos, os atos falhos; no sintoma, é um outro que fala em nós e sobre isso não temos controle.

Repetindo esta frase para avançar na questão do feminino: entre a menina e a mulher está a mãe. Em termos lacanianos, a divisão entre a mulher e a mãe é algo que não tem como ser ultrapassado, ou seja, não é um paradoxo para ser eliminado, mas para ser sustentado, uma a uma, marcando uma singularidade. Beauvoir, coerente com seu pensamento, renunciou a função materna e um lugar de mulher no matrimônio, sinalizando que ser mãe é uma escolha e não um destino inexorável do fato de nascer mulher, desconstruindo, assim, o mito do amor materno inerente a qualquer mulher. Elisabeth Badinter, seguidora de Beauvoir, escreveu um livro chamado *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (BADINTER, 1985), em que desconstrói o mito do amor incondicional, natural, e nos ensina que essa visão idealizada surgiu com a família burguesa. Simone de Beauvoir nos lembrou algo que, durante séculos, foi recalcado: que não é natural esse amor, que se trata, pois, de uma escolha decidida em direção à maternidade e não apenas de uma questão biológica.

A pergunta que permanece aberta, na visão de Jacques-Allan Miller (2010), é a seguinte: se a mulher se transformasse em mãe, seria uma solução para a posição feminina? Podemos dizer que se trata de uma solução do lado do ter, e que não é seguro que Freud tenha elaborado outra solução para as mulheres a não ser essa. Parece que Lacan bebeu fortemente na fonte de Beauvoir para desconstruir toda essa visão naturalizada da maternidade e apontou outras saídas como solução, que são as do lado do ser. Consistem em não tamponar o buraco, mas em metabolizá-lo, dialetizá-lo sendo o próprio buraco, ou seja, fabricar um ser com o nada.

Retornemos para a discussão sobre arte e psicanálise na obra de Victor Arruda e vejamos como tudo isso que foi dito acima tem relação com a pesquisa. E, afinal, o que aprendemos com os efeitos dessa obra que carrega repetições do falo à exaustão? A obra de

Arruda, com seus excessos de falos, leva-nos a um questionamento que penso ser oportuno neste momento da pesquisa. O que esse totem do falo, tão presente na obra, estaria ocultando? Essa mostração esconde algo? O que descortinou em mim essa invasão de pênis? Já que a mãe não tem resposta para oferecer em relação ao que é ser uma mulher, a referência acaba sendo a do falo como a única saída para a mulher? É do semblante fálico que se trata? Não conseguimos escapar dessa resposta? Ou estamos no semblante fálico ou no semblante de objeto?

A que chamamos semblante? Ao que tem a função de velar o nada. E, nesse sentido, a multiplicação de pênis fragmentados nas imagens fizeram função de velar o nada. O excesso apontando para o nada.

Sabemos que a mulher busca o falo imaginário para um refúgio na máscara fálica em troca de sua feminilidade. Em *O seminário, livro 20: mais, ainda*, Lacan (2008b) nos fala do homem como lugar de relevo para que a mulher se converta nesse Outro para si mesma, como apresentei com Sartre e Beauvoir, no exemplo da dança do tango.

Se a mulher é um sintoma para o homem, afirma Lacan, é porque o homem crê nela – só ela poderá decifrar seu gozo. Uma verdadeira mulher é aquela que vai além da posição da mãe, e faz o homem ver que a solução pelo lado do falo é apenas semblante, é enganosa. Lacan cita dois exemplos da verdadeira mulher: Medeia e Madeleine.

Uma pausa para trazer a história de Madeleine, esposa do escritor André Gide. Este foi um dos mais festejados escritores franceses do século XX. Um grande número de poetas, romancistas e filósofos reconhecia a influência que tinha recebido dele. Mais recentemente, o semiólogo e filósofo francês Roland Barthes declarou que o autor de *Os moedeiros falsos* (GIDE, 1983) contribuiu muitíssimo para a formação de seu pensamento.

A partir do ato de Madeleine de queimar as cartas de amor de Gide, as mais lindas cartas já escritas, Lacan a considerou a verdadeira mulher. O que isso quer dizer? Quando Madeleine foi traída pela primeira vez, ela era a única no amor. E só quando perdeu o lugar no amor de Gide foi que ela queimou todas as cartas mais belas que a tornavam a única para o escritor.

Sozinha em casa, abandonada, sem saber o que fazer e acreditando que nada lhe restava além de morrer, ela queimou, após tê-las relido, uma a uma, todas as cartas daquela correspondência mantida desde que Gide tinha 14 anos. Por quê? Simplesmente, como ela diz: “para fazer alguma coisa”. Ato de uma “verdadeira mulher”, segundo Lacan, pois restaura a falta e a faz desejante. Esse ato provocou uma verdadeira devastação em Gide, que

se sentiu extirpado “do desdobramento de si mesmo que eram suas cartas, razão pela qual as chamava de seu filho” (LACAN, 1998e, p. 772).

Gide conseguiu que essa letra-objeto acumulada constituísse para o Outro seu agalma, na medida em que Madeleine disse a Gide, logo após ter destruído as cartas, que elas eram “seu bem mais precioso”. Daí Lacan fazer equivaler o ato de Madeleine ao ato de Medeia, ao matar seus filhos que também eram para ela objetos agalmáticos.

A tônica de Medeia é a transformação de seu amor por Jasão em um ódio inumano contra o homem que a repudiou para casar-se com outra, a princesa, filha do rei da região que os acolhera. Lacan inventou o neologismo “amódio” e afirmou que “o verdadeiro amor desemboca no ódio [e ainda que] não conhecer de modo algum o ódio é não conhecer de modo algum o amor também” (LACAN, 2008b, p. 200).

Medeia caiu no abismo de significação e, movida pela mais pura pulsão de morte, partiu para o ato enlouquecido de ódio e vingança: matou seus filhos para atingir Jasão, o traidor. Medeia caiu do olhar de objeto amado e desejado como mulher. “Veze sem número a mulher é temerosa, covarde para a luta, fraca para as armas; se, todavia, vê lesados os direitos do leito conjugal, ela se torna, então, de todas as criaturas a mais sanguinária!” (EURÍPEDES, 2007, p. 29).

Aqui, importa lembrar do que dizia Freud a respeito do amor como condição psíquica subjacente ao ato criminoso: “a cegueira do amor pode levar o ódio ao diapasão do crime” (FREUD, 1996c, p. 123). Em concordância, Marco Antônio Coutinho Jorge diz:

O amor vem estabilizar a relação – tão instável – do sujeito com o objeto do desejo e, sendo assim, ele vem tentar preencher a falta que no campo do desejo não consegue jamais ser preenchida. O amor dá sentido àquilo que, no campo do sentido, não tem nenhum sentido. A paixão amorosa é igualmente um efeito derradeiro da estrutura: quando na paixão o sujeito tem a ilusão de ter preenchido esta falta com algum objeto amoroso, ele tem a vivência de estar muito próximo daquele gozo absoluto que havia perdido originariamente. É nesse ponto que surge o perigo do crime passionai: quando o sujeito perde um objeto que ele sente como sendo o objeto, ele pode passar ao ato no suicídio ou no homicídio, já que sente que algo nele também morreu ou foi morto – a sensação de plenitude. (JORGE, 2001, p. 19)

Finalizo este capítulo propositalmente com esse mito, apontando para o real indizível sobre a verdade que é sempre não toda no campo do feminino e para o quanto pode ser devastador, aniquilador esse enfrentamento da verdade do vazio, do furo, como bem nos ensina o mito da Medeia.

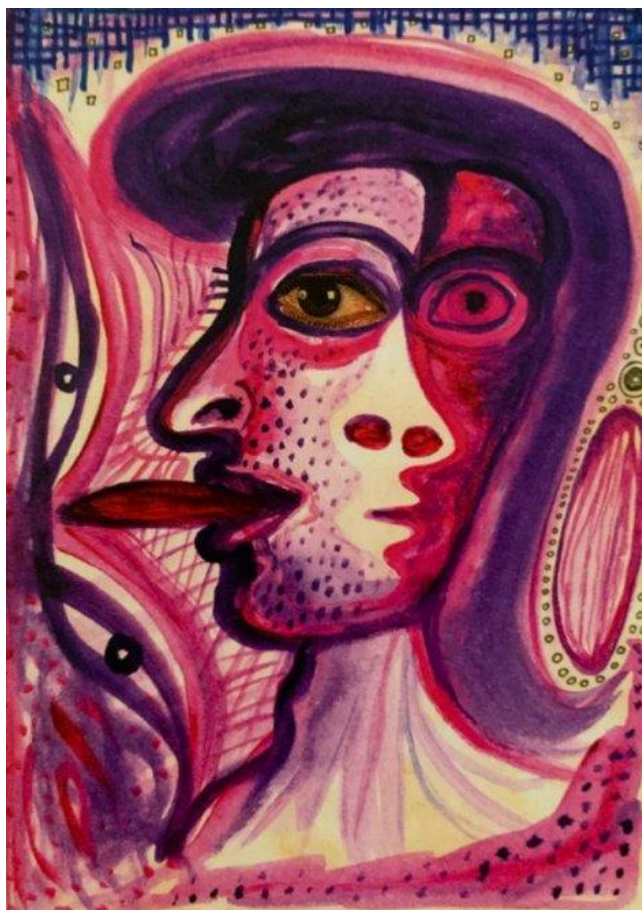
5 O RETORNO DO REAL NA OBRA DE ARTE: A QUESTÃO DO OLHAR COMO OBJETO *a*

O olhar [...] sempre procura: alguém, alguma coisa.

Roland Barthes

Início este capítulo com uma imagem de Victor Arruda notadamente sobre o olhar (Figura 19).

Figura 19 – *Sem título*



Fonte: ARRUDA, 2000.

E prossigo com uma vinheta clínica: uma jovem analisante de 11 anos disse, em uma sessão, que se sentia como uma “janela transparente”, que os olhares a invadiam por todos os lados e que, ao se aproximar da janela, sentia a presença de algo inexplicável: “tenho muitos

segredos que ninguém imagina”. Disse que seu corpo estava vivo, mas sua alma, morta. No momento, está despertando para aprender outra língua – a coreana.

Assim como a linguagem, o olhar preexiste ao sujeito – como nos ensina Lacan em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* –, “olhado de toda parte” (LACAN, 1996, p. 73), não passa de uma “mancha” no espetáculo do mundo. Lacan foi surpreendido pelo pescador, que indagava: “tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!” (LACAN, 1996, p. 94). Logo, Lacan concluiu que a lata de sardinha estava, sim, olhando para eles. Muito enigmático. E no recorte clínico acima, a analisante, assim como o pescador na experiência lacaniana, sente-se olhada onde quer que ela esteja.

Nesse mesmo livro, Lacan lança a pergunta: “o que é o olhar?” (LACAN, 1996, p. 82). Para responder essa questão, ele ilustra com o quadro *Os embaixadores*, de Holbein, pintado em 1533, como podemos ver na Figura 20.

Figura 20 – *Os embaixadores*



Fonte: HOLBEIN, 1533.

O quadro representa os dois embaixadores franceses na corte, sobre o qual Antonio Quinet (2004, p. 148) diz: “A atmosfera solene e suntuosa contrasta com o objeto enigmático, que flutua no chão que é a anamorfose de um crânio, que se torna visível quando se está bem próximo ao quadro e se olha de viés”.

O autor diz que a anamorfose do crânio dá o sentido desse quadro, diz que tudo isso é Vânditas³⁴, representando a Morte. “O crânio anamorfótico coloca todos os outros objetos no domínio da aparência, do *trompe l’oeil* sob império da Morte, diante do qual tudo é vão, poeira, ilusão” (QUINET, 2004, p. 149).

O olhar como objeto *a* surge através da anamorfose da caveira, como nos explica Quinet (2004, p. 149): “A caveira é o olhar do quadro olhando para o espectador. Este, de

³⁴ No âmbito da História da Arte, a palavra significa “ vaidade”: contendo uma alusão à efemeridade da vida terrena e da vaidade existente nela.

observador torna-se visto. É o quadro quem o olha. [...] Os embaixadores mostram a função do quadro como armadilha do olhar”. Já Lacan diz que o pintor:

[...] oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali seu olhar, como se depõem as armas. Aí está o efeito pacificador, apolíneo, da pintura. Algo é dado não tanto ao olhar quanto ao olho, algo que comporta abandono, deposição do olhar. (LACAN, 1996, p. 99)

Segundo as formulações de Lacan em *O seminário, livro 11*, acima mencionado, a condição para haver obra de arte é o cumprimento do que ele denomina função quadro, em que o objeto olhar e a pulsão escópica são preeminentes. Toda a construção de Lacan se apoia na ideia de que é a exterioridade da obra de arte que captura o sujeito, e não o contrário, que é muito comum todos pensarem que é o sujeito que contempla a obra de arte. O sujeito é capturado pela obra, está entregue ao olhar do Outro, a um olhar que vem de fora. O ponto da perspectiva do olhar está localizado fora do sujeito e o sujeito é olhado no osso de sua existência – o objeto *a* (LACAN, 1996).

Por isso, Lacan, formaliza a função do quadro como aquela que permite o encontro com o real – *tiquê* – em um prazer do olho que é tomado pelo quadro, ou até mesmo a experiência do estranho-familiar, no limite de sua própria representação, que ele nomeia de mancha.

Para Didi-Huberman (1998), o olhar tem essa experiência tátil de enfrentamento – duelo tátil com as coisas. Já o ver, é abrir um vazio que nos olha. O outro me olha e eu me vejo como perda, potencializa-me como objeto *a* de abismo, de vazio. Marie-Hélène Brousse, no artigo “Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do espelho”, oferece-nos um exemplo simples que ilustra muito bem essa questão da perda de objeto: “após o banho, encontramos fios de cabelo que tampam o ralo do chuveiro: isto é o objeto *a*” (BROUSSE, 2014, p. 9).

Didi-Huberman (1998) lembra-se do texto de Freud “Além do princípio do prazer” (FREUD, 2010a), em que relata o jogo da criança Fort-Da, que nos é apresentado sobre um fundo de essencial crueldade, a guerra mundial que acabava de terminar. E a questão da neurose traumática imperava no contexto, ou seja, havia um paradigma infantil nada inocente. O carretel que o menino jogava podia desenrolar, desaparecer, passar por debaixo de um móvel inatingível, porque seu fio podia se romper ou resistir, porque podia, de repente, perder toda a sua aura para a criança e passar, assim, à inexistência total, encenando o contexto da realidade do pós-guerra de dor e sofrimento.

Na cena do Fort-Da, ressalta “que o objeto eleito pela criança só ‘vive’ ou só ‘vale’ sobre um fundo de ruína” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 82). No lançamento que vai e volta, diz Didi-Huberman (1998, p. 96): “no qual um lugar se instaura, a ausência dá conteúdo ao objeto”, ao mesmo tempo que constitui o próprio sujeito, o visível se acha de parte a parte inquietado.

O objeto através do movimento se arrisca constantemente a se perder, e também o sujeito que dele ri. E continua o autor: “as imagens da arte sabem, de certo modo, como pacificar esse jogo da criança que se mantinha apenas por um fio, e com isso sabem lhe dar um estatuto de monumento” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 82). Na verdade, Freud monumentou esse jogo infantil, ilustrando-nos a função do objeto perdido, a presença/ausência, longe/perto, o visível/invisível, fora/dentro, vazio/cheio.

Será que poderíamos correlacionar logicamente o objeto “perdido para sempre” e o objeto *a* lacaniano se considerássemos, em ambos, seu aspecto contingente e inconsistente? Considero que algo existe ao ser nomeado como tal. Freud demonstra que um acontecimento que permanece fora do sentido na vida de um sujeito só se tornará traumático pela via de uma significação recebida posteriormente, na sua relação significativa, com um segundo acontecimento do qual o sujeito não pode negar seu alcance libidinal, logo, podemos deduzir que a significação recebida posteriormente é a traumática. No trauma, o sujeito não está implicado como sujeito, permanecendo reduzido ao estado de objeto. Mas, apesar de estar assujeitado, a cena lhe diz respeito e é justamente isso que é traumatizante.

No texto “Quando as imagens tocam o real”, Didi-Huberman (2012) chama-nos a atenção para o fato de que não podemos falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, diz o autor, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. “O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211).

Uma imagem bem olhada seria, segundo o autor, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem e, portanto, nosso pensamento. A hipótese dele é a seguinte: a imagem arde em seu contato com o real – inflama-se, e nos consome por vez (DIDI-HUBERMAN, 2012). Esta pesquisa se propõe a desvelar esse “incêndio” promovido pelas imagens da obra de Arruda.

Essas questões abordadas por Didi-Huberman reportaram-me ao filme *Incêndios*, do diretor Denis Villeneuve (INCÊNDIOS, 2010). Trata-se de barbárie e incesto, e o que mais me impactou foram as cartas deixadas pela mãe aos filhos como cinzas de um incêndio,

revelando a verdade histórica dos três filhos, assim como no mito de Édipo, que confundiu as gerações, pois eram filhos e irmãos simultaneamente.

Desse filme, o que recortei foi que a verdade precisa ser desvelada e não revelada, como em um processo analítico. Foi ao acaso, em uma piscina, que, através da marca, de um sinal nos pés de um homem, que a mãe desvelou todo o enigma de sua vida, ou seja, o bárbaro que a estuprou em uma cadeia era seu próprio filho que a engravidou de gêmeos nessa cadeia. Ele era seu carcereiro e seu próprio filho. Foi a partir de uma imagem que toda a verdade ardeu e incendiou nessa mãe à procura de seu filho.

Na visão de Hal Foster, Lacan estava empenhado em definir o real em termos de trauma. Foster se reporta a *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (LACAN, 1996) e diz que, nele, “Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real” (FOSTER, 2017, p. 132). Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido.

O autor do livro *O retorno do real* nos esclarece a questão da repetição dizendo que serve para proteger do real traumático. Diz que essa repetição é uma ruptura, não tanto no mundo quanto no sujeito, entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem (FOSTER, 2017).

Quanto ao exemplo do quadro de Holbein, a tela é um anteparo ao olhar para o sujeito. Por outro lado, Foster nos diz que a repetição de uma imagem para encobrir um real traumático retorna, acidentalmente, nesse próprio encobrimento. No texto já mencionado nos capítulos anteriores, *O Estranho (das Unheimlich)*, Freud retomou o tema da repetição, que se relaciona com o que é assustador, com o que provoca medo e horror: “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar” (FREUD, 2019, p. 277).

O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que se apresenta como diferente ao mesmo tempo. Para ilustrar o que advém da repetição, Freud se serve do jogo repetitivo do Fort-Da que observou em seu neto e é categórico para afirmar que há uma força, o automatismo de repetição, que parece mais originário, mais elementar, mais pulsional que o princípio do prazer. “Além do princípio do prazer é além da significação” (LACAN, 1996, p. 175).

Foster (2017) menciona a ansiedade para dissimular um real *traumático*, mas ele afirma que a ansiedade indica o real. Ele nos chama a atenção para tais analogias entre o discurso psicanalítico e as artes visuais, que são de pouca importância se nada os mediar. Segundo esse autor, o anteparo é o local da mediação.

Algumas imagens vão além do suportável e reviram o sujeito do avesso, levando-o na direção do obscuro, em que o olhar-objeto fica fora da cena, sem moldura da representação, sem nenhum anteparo para contê-lo. O obscuro revela o real. Logo, mesmo que o olhar possa aprisionar o sujeito, o sujeito pode domesticar o olhar. O olhar é da ordem da falta, já o ver é diferente. Foster nos diz que ver sem o anteparo seria ser cegado pelo olhar ou tocado pelo real. O olhar está do lado de fora, além do ver. O olhar é da ordem de um abismo. A obra de arte me enquadra para que eu me coloque em movimento. O exercício abismal do olhar apazigua o ver (FOSTER, 2017).

Sabemos que Freud deslocou o acento sobre a causa da neurose do trauma para a fantasia. A fantasia é, antes de tudo, um enquadre, uma janela que regula o ponto de vista de um sujeito sobre seu mundo. O sujeito fica fascinado pelo que aparece sobre a tela, mas não sabe por que, pois o que o paralisa diante dessa imagem está além da tela e lhe permanece opaco. O real, em relação ao qual Lacan se orienta no trauma, aparece no nível do sexual.

E não é por acaso que o termo fantasia é próximo etimologicamente de fantasma, que significa aparição, imagem que aparece no espírito, e, em latim, significa visão. E estruturalmente, a fantasia sustenta o desejo para o Outro, o gozo escópico que se encontra sempre aí presente no erotismo da realidade do sujeito. O encontro com o sexual é sempre traumático, e é o que retorna sob a forma da repetição desbravando o inconsciente (LACAN, 2005).

Freud nos ensina que a fantasia é o que mais recusamos de dizer num processo analítico, pois toca no infantil, nos cenários das fantasias imaginárias e masturbatórias que nos enchem de vergonha de ter que admitir que nos pertence algo de uma “monstruosidade” no campo do sexual.

Não poderia deixar de mencionar a recordação, em Leonardo da Vinci, que Freud faz corresponder a uma fantasia com caráter de lembrança: “[...] estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios” (FREUD, 1997, p. 32). Essa fantasia sintetiza algo assim: um abutre me bate entre os lábios com sua cauda, cauda como um pênis. Freud encontra uma fantasia erótica de felação, com o acento na passividade, ou seja, o que está sendo revelado nessa fantasia: um pênis está sendo chupado.

Novamente em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan diz que o sujeito se situa a si mesmo como determinado pela fantasia: “A fantasia é a sustentação do desejo, não é o objeto que é a sustentação do desejo” (LACAN, 1996, p. 175). Em uma análise, o que se espera é a possibilidade de um atravessamento da

fantasia, ou seja, a possibilidade de ressignificar a posição de objeto em relação ao grande outro idealizado.

Nós nos constituímos como sujeitos a partir do lugar de objetinho do gozo do Outro. Esse Outro pode até desejar nos matar, como narra a história de Édipo – seus pais o entregaram a um mensageiro de Corinto para que o matasse sem piedade alguma. Assim, o sujeito é ou foi, antes de tudo, um objeto, e permanece sendo, na estrutura inconsciente que suporta o fantasma, um objeto, o objeto *a*. A equivalência entre sujeito e objeto é fruto da análise, é uma construção em análise.

Lacan (2008b), em *O seminário, livro 20: mais, ainda*, afirma que conforme a relação que o homem guarda com o saber serão as consequências. Édipo pagou com os olhos. A tragédia termina no ato em que Édipo fura seus olhos. Antes disso, porém, após descobrir que Jocasta o havia levado para morrer no monte Citéron, Édipo entra enfurecido no palácio para matá-la e a encontra morta.

Édipo, por não assumir simbolicamente a castração em sua relação com o saber, impõe-na ao próprio corpo. Com os olhos furados, ele se torna a própria imagem de alguém marcado por uma falta radical e, só dessa forma, pode ver efetivamente o que não conseguia ver antes de se cegar: seus pés furados, essa marca inscrita no nome e no corpo.

De acordo com Lacan (2008b), o que há de mais trágico em *Édipo Rei* (SÓFOCLES, 2007) é o fato de a personagem principal não saber sobre seus atos, o que é próprio do inconsciente. Ele observa ainda que Freud escolheu o mito de Édipo não só pela conjunção “matar o pai e dormir com a mãe”, comum em muitas outras narrativas, mas também, e principalmente, pelo fato de Édipo não saber quem eram seu pai e sua mãe, já que esse aspecto é fundamental em suas formulações acerca da dimensão inconsciente do desejo.

Além de apontar *Édipo Rei* como um drama da autoanálise de Freud, Lacan insiste na importância do tema do incesto na arte de Sófocles, que traz à luz o que até então era totalmente obscuro e inacessível sobre o desejo incestuoso. Na experiência do estranho familiar, dá-se a vivência do horror.

5.1 O olhar como objeto *a*

[...] o seio, o cíbalo, o olhar, a voz: essas partes destacáveis, mas intrinsecamente ligadas ao corpo, é disso que se trata no objeto *a*.

Jacques Lacan

A partir da teoria lacaniana sobre o olhar que nos captura na obra de arte, cristalizando-nos, despertou-me um desejo de saber no campo das Artes, instigando-me a uma interlocução entre Psicanálise e Arte.

Diante da obra de Victor Arruda, fiquei siderada pela mostração bruta e sem recalque da sexualidade, deixou-me muda, sem fala, estava tudo dito nas imagens, sem disfarces, algo caiu do quadro e me atingiu fortemente. Entendo essa experiência estranha como o “objeto *a*” lacaniano. Miller (2010) diz que aquilo de que o sujeito não pode falar, ele grita por todos os poros do ser.

Através desse atravessamento com a obra, através da simbolização, penso que essa pesquisa muito me ajudou no processo da minha análise pessoal, desbravando o meu inconsciente, o meu lugar de exclusão e rebaixamento como mulher. A mulher, segundo Lacan (2005, p. 211), é “[...] muito mais real e muito mais verdadeira” do que o homem, pois ela sabe o valor daquilo com que lida no desejo. Enquanto, para os homens, a falta do falo se presentifica como objeto *a* na detumescência, para as mulheres, é na relação com o Outro que o objeto *a* se constitui. É ao constatar que algo falta ao Outro que a mulher pode ter acesso ao desejo.

O que está em jogo no desejo feminino é a castração do Outro como condição do seu desejo, ela sabe, desde o início, que o falo não está onde se espera, isto é, do lado do Outro, ela passa a ter uma relação mais verdadeira com a falta. Para o homem, ao contrário, “deixar que se veja o seu desejo pela mulher, evidentemente, às vezes é angustiante” (LACAN, 2005, p. 211), pois deixar que se veja o seu desejo é deixar ver o que ele não tem.

É nesse sentido que Lacan formula que, no reino dos homens, há sempre a presença de uma certa impostura. Na relação amorosa, o homem faz semblante de ter aquilo que não tem – o falo, por isso o risco eminente do lado do homem de tornar-se um “fanfarrão”, “contar boatos”, como uma das vias de colocar-se no lugar de um Outro (SANTIAGO, J., 2022).

Assim, o falo, ali onde é esperado como sexual, só aparece como falta, e é essa a sua ligação com a angústia. O encontro entre o homem e a mulher é um encontro faltoso por excelência, e a obra de Arruda exemplifica bem a teoria lacaniana.

Ao criar o objeto *a*, Lacan sentiu que havia feito a contribuição mais importante à psicanálise. Esse conceito na obra lacaniana foi elaborado de forma tão ampla e revisto de maneira tão significativa da década de 1950 à década de 1970. É o seu principal conceito. O objeto *a* é o resto da perda hipotética unidade mãe-criança. O objeto *a* é o resto do processo de constituição de um objeto, o resto que escapa ao domínio da simbolização, como nos diz

Lacan em *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*: “Em tu algo que é mais do que tu” (LACAN, 1996, p. 254). Já em *O seminário, livro 10: a angústia*, Lacan (2005) introduz o conceito de objeto *a* e considera o *acting out* (a passagem ao ato) como uma forma de resposta diante de uma causa – o encontro com um objeto.

O sujeito constitui-se no lugar do Outro como marca significante. O exemplo que ilustra essa questão é o do sujeito de nome Otávio que, curiosamente, escutava “Otário”, mudando completamente o significante para algo pejorativo e rebaixado. O encontro com o desejo do Outro depara-se com sua falta e provoca angústia. A angústia é o sinal desse encontro, é o confronto com a ausência da relação sexual. O sujeito neurótico estabelece uma relação com a falta de objeto através da construção da fantasia. Quando ela surge, sinaliza um encontro com o real, que pode desencadear sintomas e inibições, mas também passagem ao ato e *acting out*.

No caso de *acting out* e passagem ao ato, o sujeito não encontra apoio simbólico para inscrever a castração como falta. No *acting out*, há um apelo ao Outro; já na passagem ao ato, há um não querer saber mais nada, uma saída de cena definitiva. Todo ato se inscreve em um efeito de linguagem e, nesse sentido o sujeito está colocado em ato graças a sua dimensão inconsciente: atos falhos, sonho, chistes, retorno do reprimido inconsciente. Se considerarmos a dimensão do inconsciente, não há enganos, há um ato.

Nesta pesquisa, sublinhei os exemplos que nos interessam quanto ao desejo do Outro manifestado no olhar. Este que é não especularizável, não pode ser visto em si e não tem nenhuma imagem especular, sendo muito difícil de simbolizar ou formalizar. O olhar pertence ao registro do que Lacan chama de “o real” e resiste à imaginarização e à simbolização. Ele possui, entretanto, um relacionamento estreito com as mais importantes experiências do sujeito de prazer e dor, excitação e decepção, emoção e horror.

Na teoria lacaniana, o olhar como objeto *a* é bastante complexo, e sabemos que Lacan bebeu na fonte de Maurice Merleau-Ponty³⁵ (2019), com o livro *O visível e o invisível*. Nele, o autor defende que o olhar preexiste ao sujeito, uma espécie de olhar que nos encara vindo do mundo exterior, e que o visível depende do olho daquele que vê. Para Merleau-Ponty, há um ser imaginário por trás do olhar eterno.

Entretanto, diz Quinet (2004) que esse ser não existe, e o que existe é a cisão entre o que se vê e o olhar, um olhar que não é apreensível nem visível. Segundo ele, para Merleau-

³⁵ Maurice Merleau-Ponty nasceu em Rochefort-sur-Mer em 14 de março de 1908 e faleceu em Paris em 3 de maio de 1961, foi um filósofo fenomenológico.

Ponty, existe um onividente universal, enquanto para Lacan há a preexistência de um dado-a-ver. Antes do visto há o dado-a-ver. A pulsão indica que o sujeito é visto, que existe um olhar dirigido para o sujeito, e esse olhar nos dá a distinção entre aquilo que pertence à ordem do imaginário e o que pertence à ordem do real, em que a pulsão se manifesta. Cito Lacan:

No que é que esse dar-a-ver pacifica alguma coisa? – senão nisto que há um apetite do olho naquele que olha. Esse apetite do olho, que se trata de alimentar, constitui o valor de encanto da pintura. Este valor é, para nós, a ser procurado num plano bem menos elevado do que se supõe, naquilo que é a verdadeira função do órgão do olho, o olho cheio de voracidade, que é o do mau-olhado. (LACAN, 1996, p. 112)

E Lacan continua, dizendo: “o mau-olhado é o *fascinum*, é o que tem por efeito parar o movimento e literalmente matar a vida. No momento em que o sujeito para suspendendo seu gesto, ele é mortificado” (LACAN, 1996, p. 114). O gesto é o início de algo a ser completado com o olhar.

Essa questão do olhar e da fantasia reportou-me ao filme *De olhos bem fechados*, de Kubrick (DE OLHOS, 1999), que serve de ilustração. A protagonista do filme resolve confessar suas fantasias para seu marido e o desconcerta completamente: ela viu um homem desconhecido fardado passando por ela em um hotel, ele a olhou e só com esse olhar ela ficou paralisada. Confessa ao marido que se ele a tivesse chamado para ir embora com ele, ela teria deixado tudo, marido, filhos, segurança, e teria partido com esse estranho-familiar só pela captura desse olhar.

O filme é baseado no livro *Breve Romance de Sonho*, de Arthur Schnitzler (2000)³⁶, e Freud foi um grande admirador desse livro. O curioso é que a imagem que foi divulgada desse filme era de Nicole Kidman³⁷ beijando Tom Cruise³⁸ e olhando para fora do quadro. O que aprendemos com esse exemplo em relação ao olhar é que tanto o sujeito se sente olhado e atravessado pelo imaginário da fantasia como ele também olha buscando algo desconcertante e paralisante.

Alice, a personagem do filme, mantinha os olhos bem abertos, e o fato de ter sido possuída por tal intensidade do desejo, dirigido a outro homem, teve um efeito traumático sobre o marido, que se sentiu desfalcizado como homem, castrado na sua virilidade. A surpresa vivida pelo relato da esposa demonstra que os olhos do marido estavam bem fechados para o que ocorria à sua volta e em si mesmo. Em função de seu narcisismo

³⁶ Título original: *Traumnovelle* (SCHNITZLER, 1926).

³⁷ Nicole Mary Kidman nasceu em Honolulu, nos Estados Unidos, em 20 de junho de 1967. É atriz e produtora.

³⁸ Thomas Cruise Mapother IV nasceu em Syracuse, Nova Iorque, Estados Unidos, em 3 de julho de 1962. É ator e produtor de cinema.

excessivo, foi pego de surpresa e lançado em uma tempestade de emoções e em uma experiência traumática da ordem do desamparo. O marido evidenciou com sua desordem emocional sua impossibilidade de fantasiar pela imaginação e se deixou capturar pelo registro do real, buscando, ao pé da letra, uma fantasia para entrar em uma festa.

“Jamais me olhas lá de onde te vejo” (LACAN, 1996, p. 100). Inversamente, o que eu olho não é jamais o que quero ver. De maneira geral, a relação do olhar com o que queremos ver é uma relação de logro. O sujeito se apresenta com o que ele não é, e o que se dá para ver não é o que ele quer ver. É por isso que o olho pode funcionar como objeto *a*, quer dizer, no nível da falta. De certa forma, podemos pensar que o objeto de arte pode nos mostrar o que não queremos ver, forçando seu olhar sobre nós.

Victor Arruda nos revela: “Do alto (ou das profundezas) da minha velhice de artista, afirmo que o maior prazer de criar acontece quando você se surpreende”³⁹. Eis a função do objeto *a* lacaniano, a saber: causar surpresa no artista com sua própria capacidade inventiva e em nós, espectadores capturados por algo que nem sabemos dizer e que nos joga em uma experiência da inquietante estranheza.

Em “O peso dos tempos”, Didi-Huberman (2017, p. 35-37) diz “[...] que a arte não só tem uma história, mas frequentemente se apresenta como ‘o próprio olho’ da história. [...] Os ‘tempos sombrios’ só são tão sombrios por baterem na nossa cara, comprimirem nossas pálpebras, ofuscarem nosso olhar”. Foi como o significante – Covardia –, que a obra de Arruda “bateu na minha cara”!

³⁹ Fala de Victor Arruda na Cidade das Artes, Rio de Janeiro, em fevereiro de 2023.

CONCLUSÃO

Aprendi a ser o máximo de mim mesmo

Nelson Rodrigues

Ao longo desta pesquisa, procurei demonstrar a noção do estranho como sendo, a um só tempo, o mais exterior e o mais íntimo, causando-nos um afeto que não engana: a angústia. O estranho é a verdade assustadora do sujeito, que remonta ao que há muito lhe é conhecido e familiar: o desamparo. E juntamente com a angústia e com o desamparo, a experiência do horror opaco, de seu retorno, que está para além da fantasia, sinalizando o real lacaniano, sem possibilidade de nomeação, algo do indizível, sem palavras.

A obra de Arruda nos arrebatava e nos toca no íntimo do feminino em nós, que é falar do mistério, é tangenciar um bosque obscuro, especialmente devido à excedência de um excesso, ou seja, o que há de indizível em relação ao gozo da mulher que ninguém é capaz de decifrar. Certamente, é de um vazio que se trata, ao qual Freud (2018a) se referiu como continente negro, deixando para os poetas, artistas, a difícil tarefa e o encargo de tentarem dizer alguma coisa sobre a mulher e sobre esse enigma do vazio da relação sexual.

Com sua obra, Arruda esbarra nesse inominável, no indizível da não relação sexual com os excessos das imagens do sexo à exaustão, visando ao bordejamento em torno do vazio, do furo. Ele se refere à Virginia Woolf como alguém que fora destroçada pelo bicho que a venceu, levando-a à morte. O artista em questão parece se debater com essa selvageria própria do campo sexual, causando uma violação no corpo. Demonstrado em algumas imagens de sua obra ao longo da tese.

A obra de Arruda desvendou o meu sintoma, exigindo uma decifração – o significante Covardia –, como mulher e o horror diante da solidão. Foram os dois eixos que vieram à superfície. O sintoma vem do real, é “[...] aquilo que subsiste fora da simbolização, mas que de alguma forma a solicita” (SOLER, 2021, p. 164).

A psicanálise é a arte do deciframento do sintoma, e deve se assumir como ensaísta. É na categoria de ensaios que essa pesquisa se propôs a avançar. O ensaísta é aquele que sai do centro e arrisca-se a perder. Adorno, no texto “O ensaio como forma” afirma que o ensaio “acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador” (ADORNO, 2003, p. 36).

Conforme indica Hal Foster (2017), alguns artistas provocam o estranhamento e trazem a dimensão oculta do trauma à superfície. Arruda, com sua obra, que podemos chamar de abjeta, traz a possibilidade de uma representação obscena, fora da cena, sem o anteparo da cena baseada nos registros simbólico-imaginários e nos atira para o encontro não marcado com o real lacaniano sem representação nem nomeação possível. O obsceno revela o real.

A obra me olhou de um lugar desconhecido e estranho. O horrível da nudez do Eu, o vazio do ser que traz o testemunho de uma angústia do real. O mais imundo é o mais humano, diz a teoria psicanalítica. Uma das principais contribuições de Freud foi a teoria do inconsciente. Ele argumentou que existem aspectos da mente que são inacessíveis à consciência, mas que têm uma influência poderosa no nosso comportamento. O inconsciente, de acordo com Freud, contém desejos reprimidos, memória traumáticas, impulsos sexuais. Esses conteúdos se manifestam em sonhos, atos falhos (como lapsos de memória) e sintomas psicológicos, e podem causar sofrimentos e conflitos psíquicos.

Além disso, a teoria freudiana influenciou campos como a Literatura, a Arte e a Cultura de maneira significativa. Lacan também enfatizou o efeito do inconsciente no corpo como um evento significativo. Desenvolveu uma abordagem única da psicanálise, que incorporou conceitos freudianos e expandiu as ideias de Freud em novas direções.

Lacan introduziu a noção do “Real” em contraste com o simbólico e o imaginário. O Real representa a dimensão do inconsciente que escapa à simbolização e à representação linguística. Esse registro aponta para um encontro traumático e irrepresentável com o mundo. Ao longo da tese, procurei demonstrar, através da obra de Arruda, esse atravessamento do inconsciente. O artista traz esse acontecimento do corpo de forma fragmentada, dilacerada, estilhaçada, mas, apesar da contraestética, há uma atração irresistível nas cores criadas e conjugadas, que seduzem e capturam nosso olhar.

A questão que também importou na pesquisa foi pensar essa função no olhar do expectador. Essa experiência própria do estranho-familiar, uma vez que a ereção é um acontecimento de vida, apenas se torna um acontecimento do sujeito quando sai do autoerotismo e o órgão começa a adquirir uma significação particular. Penso que a solidão que a obra desperta no expectador tem uma relação com toda essa ereção dos órgãos gerando muita angústia, pois Arruda desconstrói a unidade do corpo. Não temos acesso ao real, só aos seus efeitos que aparecem como angústia.

Arruda traz vivamente em sua pintura a solidão contemporânea do sujeito situado na margem, na beira de um abismo, no umbral, no limiar em relação ao real, como se pudéssemos escutar um silêncio barulhento em suas telas. Como se os sujeitos estivessem

entre o familiar e o estranho, a realidade e o real, entre seu mundo particular e o mundo cheio de imundices. Algo sempre escapa à simbolização, apontando para um real inominável, irrepresentável, tal qual o feminino indecifrável e enigmático. Na lição de 10 dez 1974, de *O Seminário, livro 22: R.S.I.*, Lacan define o real como “o que é estritamente impensável” (LACAN, 1974-1975).

Termino com uma citação de Clarice Lispector:

Ao estilhamento do silêncio. Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo – Este – apenas esse – foi o meu maior contato comigo mesma? (LISPECTOR, 1964, p. 15-16)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).
- ARRUDA, Victor. **A coisa feia**. 1978. Acrílica sobre tela, 55 x 46 cm. Coleção particular.
- ARRUDA, Victor. **All they need is money**. 2009. Acrílica sobre tela.
- ARRUDA, Victor. **Armário para batom borrado**. 2001. Acrílica sobre madeira, 260 x 160 x 12 cm.
- ARRUDA, Victor. **Batom borrado**. 2000a. Acrílica sobre tela, 180 x 135 cm.
- ARRUDA, Victor. Entrevista com Victor Arruda. [Entrevista cedida a] Alexandre Sá, André Sheik, Tânia Queiroz, Marisa Florido e Mauro Trindade. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 19, v. 1, n. 32, ago. 2018a. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/36531/26039>. Acesso em: 11 jun. 2023.
- ARRUDA, Victor. Homenagem a Ismael Nery. *In*: ARRUDA, Victor. O artista Victor Arruda comenta destaques de sua mostra retrospectiva. [Entrevista cedida a] Renata Magalhães. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 23 jul. 2018b. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/programe-se/o-artista-victor-arruda-comenta-destaques-de-sua-mostra-retrospectiva>. Acesso em: 30 jun. 2021.
- ARRUDA, Victor. **Homenagem às vítimas do dinheiro**. 2014. 1 instalação em neon.
- ARRUDA, Victor. **Nelly vê o Q**. Catálogo. Rio de Janeiro: Casa Ed, 2008.
- ARRUDA, Victor. O artista Victor Arruda comenta destaques de sua mostra retrospectiva. [Entrevista cedida a] Renata Magalhães. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 23 jul. 2018c. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/programe-se/o-artista-victor-arruda-comenta-destaques-de-sua-mostra-retrospectiva>. Acesso em: 30 jun. 2021.
- ARRUDA, Victor. **O militar**. 1974. Acrílica sobre tela, 73 x 50 cm. Coleção particular.
- ARRUDA, Victor. **O sonhador**. 1980. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm. Coleção particular.
- ARRUDA, Victor. **Relax**. 2013. 1 instalação em neon.
- ARRUDA, Victor. **Salário mais justo**. 1975. Acrílica sobre tela, 55 x 46 cm.
- ARRUDA, Victor. **Sem título**. 2000b. Acrílica e colagem sobre papel, 25 x 20 cm.
- ARRUDA, Victor. Victor Arruda – artista incomparável, e mais de 400 obras, entre pinturas e desenhos. [Entrevista cedida a] Oi Futuro. **Oi Futuro**, Rio de Janeiro, 31 jan. 2015.

Disponível em: <https://oifuturo.org.br/historias/victor-arruda-artista-incomparavel-e-mais-de-400-obras-entre-pinturas-e-desenhos/>. Acesso em: 11 jun. 2023.

ARRUDA, Victor (1947). **Victor Arruda**. Organização: Adolfo Montejo Navas. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

ARRUDA, Victor; BRAGA, Júlio. **Projeto interlocuções: arte do inconsciente**. Rio de Janeiro: Cidade das Artes, 2019. *Conferência*.

ASSIS, Machado de. O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. *In: ASSIS, Machado de. 50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BADURA-TRISKA, Eva. Who becomes a bad painter, when, why, and in what sense? *In: BADURA-TRISKA, Eva; NEUBURGER, Susanne (ed.). Bad painting, good art*. Köln: DuMont Buchverlag, 2008.

BARULHINHO bom – uma viagem musical. Intérprete: Marisa Monte. Rio de Janeiro: Phonomotor Records/EMI, 1996. 2 CDs (57 min).

BASSOLS, Miguel. O feminino, entre centro e ausência. **Opção Lacaniana online**, nova série, ano 8, n. 23, jul. 2017. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_23/O_feminino_entre_centro_e_ausencia.pdf. Acesso em: 24 abr. 2023.

BASTOS, Marli Miranda. **Sublimação e arte em Frida Kahlo: a angústia e a invasão do real no corpo**. São Paulo: Editora Dialética, 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **Balanço final**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo, 1: fatos e mitos**. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967a.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo, 2: a experiência vivida**. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967b.

BITTENCOURT, Elizabeth. **Vaidade no feminino**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2012.

BROUSSE, Marie-Hélène. Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do espelho. **Opção Lacaniana online**: nova série, São Paulo, ano 5, n. 15, nov. 2014. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_15/Corpos_lacanianos.pdf. Acesso em: 19 jun. 2021.

CAZOTTE, Jacques. **Le diable amoureux**. Organização: Daniel Serravalle de Sá. Florianópolis: CCE/UFSC, 2018.

DE OLHOS bem fechados. Direção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Tom Cruise, Nicole Kidman, Sydney Pollack *et al.* Roteiro: Stanley Kubrick e Frederic Raphael. Baseado em:

Breve romance de sonho, de Arthur Schnitzler. Los Angeles: Warner Bros, 1999. 1 DVD (159 min), DVD, son., color.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O peso dos tempos. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições SESC, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [s. l.], p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 25 abr. 2023.

DIDIER-WEILL, Alain. **Os três tempos da lei**: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. (Transmissão da Psicanálise, v. 55).

DURAS, Marguerite. **O deslumbramento**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ELETRICISTA dopava esposa para que mais de 200 homens a estupassem. **FA Notícias**, 6 out. 2021. Disponível em: <https://fanoticias.com.br/eletricista-dopava-esposa-para-que-mais-de-200-homens-a-estupassem/>. Acesso em: 7 jul. 2023.

EURÍPEDES. **Medeia; Hipólito; As troianas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FERRAZ, Jeremias; ARRUDA, Victor. Considerações psicanalíticas sobre a inspiração no processo criativo. *In*: MESQUITA, Gilda Pitombo. **Projeto interlocuções**: psicanálise e literatura. Rio de Janeiro: Cidade das Artes, 2018. *Palestra*.

FOSTER, Hal. **O retorno do Real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOSTER, Hal *et al.* **Art since 1900**. Modernism. Antimodernism. Postmodernism. Londres: Thames & Hudson, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Paris: Michel Lévy Frères, 1857.

FREUD, Sigmund (1933). A feminilidade – Conferência XXXIII. *In*: FREUD, Sigmund. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018a. (Obras incompletas de Sigmund Freud, v. 7).

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos** [recurso eletrônico]. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). *In*: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. (Obras completas, v. 14).

FREUD, Sigmund (1908). Escritores criativos e devaneios. *In*: FREUD, Sigmund. “**Gradiva**” **de Jensen e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1980a. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 9).

FREUD, Sigmund (1926). Inibição, sintoma e angústia. *In*: FREUD, Sigmund. **Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. (Obras completas, v. 17).

FREUD, Sigmund. **Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância**. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

FREUD, Sigmund (1919). O estranho. *In*: FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 17).

FREUD, Sigmund (1915). O inconsciente. *In*: FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 14).

FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das unheimliche]**; seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Eliodoro Tavares (Freud). Tradução de Romero Freitas (Hoffmann). 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Obras incompletas de Sigmund Freud, v. 8).

FREUD, Sigmund. O interesse científico da psicanálise. *In*: FREUD, Sigmund. **Totem e tabu e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 13).

FREUD, Sigmund (1930). O mal-estar na civilização. *In*: FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. (Obras completas, v. 18).

FREUD, Sigmund. O problema econômico do masoquismo. *In*: FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente: 1911-1920**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 3.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. *In*: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1980b. v. 1.

FREUD, Sigmund (1921). Psicologia de grupo e a análise do ego. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. v. XVIII.

FREUD, Sigmund (1905-1912). Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor. *In*: FREUD, Sigmund. **Contribuições à psicologia do amor II**. Rio de Janeiro: Imago, 1980c. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 11).

FREUD, Sigmund (1917). Uma dificuldade no caminho da psicanálise. *In*: FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)**. Rio de Janeiro: Imago,

1996d. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 17).

GIDE, André. **Os moedeiros falsos**. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1983. (Clássicos Francisco Alves).

HOLBEIN, Hans. **Os embaixadores**. 1533. Pintura a óleo sobre madeira de carvalho, 207 x 209,5 cm.

INCÊNDIOS. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Luc Déry e Kim McCraw. Intérpretes: Lubna Azabal, Méliissa Désormeaux-Poulin, Maxim Gaudette *et al.* Roteiro: Denis Villeneuve e Valérie Beaugrand-Champagne. Baseado em: Incêndios, de Wajdi Mouawad. Montreal: Micro_Scope, 2010. 1 DVD (130 min), DVD, son., color.

JACOBSEN, Flavio. Os catecismos de um certo Carlos Zéfiro. **Portal Cultura930**, 9 jul. 2021. Disponível em: <https://www.cultura930.com.br/os-catecismos-de-um-certo-carlos-zefiro/>. Acesso em: 8 jul. 2023.

JIMENEZ, Stella. **No cinema com Lacan**: o que os filmes nos ensinam sobre os conceitos e a topologia lacaniana. 1. ed. Rio de Janeiro: Ponteio, 2014.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. Amor, desejo e gozo em Freud e Lacan. **Revista Insight**, São Paulo, v. 117, n. 11, p. 19, 2001.

KRAUSS, Rosalind Epstein. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRISTEVA, Julia. **Beauvoir presente**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

KRISTEVA, Julia. Powers of horror: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques (1948). A agressividade em psicanálise. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a.

LACAN, Jacques (1975). Conferência de Genebra sobre o sintoma. **Opção Lacaniana**, São Paulo, n. 23, p. 6-16, 1998b.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998c. (Campo Freudiano no Brasil).

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998d. (Campo Freudiano no Brasil).

LACAN, Jacques. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998e. (Campo Freudiano no Brasil).

LACAN, Jacques. Lituraterra. *In*: LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do eu. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998f. (Campo Freudiano no Brasil).

LACAN, Jacques. **O mito individual do neurótico ou Poesia e verdade na neurose**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 1**: os escritos técnicos de Freud. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 2**: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 3**: as psicoses. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 5**: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10**: a angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 17**: o avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 18**: de um discurso que não fosse semblante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. (Campo freudiano no Brasil).

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 20**: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 22**: R.S.I. Paris: [s. n.], 1974-1975.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23**: o sinthoma. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 24**: l'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre. Lição de 18 de abril de 1977. Paris: [s. n.], 1976-1977. (Inédito).

LACAN, Jacques. **Televisão**. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

MAGRITTE, René. **A condição humana**. 1933. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.

MAGRITTE, René. **A traição das imagens**. 1929. Óleo sobre tela, 63,50 x 93,98 cm.

MAGRITTE, René. **O império das luzes**. 1954. Óleo sobre tela, 195,4 x 131,2 cm. Coleção Peggy Guggenheim.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MILLER, Jacques-Alain. **Conferências porteñas**. Buenos Aires: Paidós, 2012. v. 3.

MILLER, Jacques-Alain. **El amor en las psicosis**. Tradução de Horacio Pons. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 2011.

MILLER, Jacques-Alain. **El lugar y el lazo**. Buenos Aires: Paidós, 2013.

MILLER, Jacques-Alain. Mulheres e semblantes II. **Opção Lacaniana online**: nova série, São Paulo, ano 1, n. 1, mar. 2010. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_1/Mulheres_e_semlantes_II.pdf. Acesso em: 24 maio 2023.

MONDZAIN, Marie-José. **Sideração**. Tradução de Laura Erber. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016. (Coleção Pequena Biblioteca de Ensaio).

NAVAS, Adolfo Montejo. Victor Arruda – Relax. **Estudio Dezenove**, Rio de Janeiro, mar. 2013. Disponível em: <https://www.estudiodezenove.com/victor-arruda.html>. Acesso em: 11 jun. 2023.

PEDROSA, Mário (1900-1981). **Arte – ensaios**: Mário Pedrosa. Organização, prefácio e notas: Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PITOMBO, Gilda. **A orfandade na Psicanálise**: conexões com o mito de Édipo. São Paulo: Editora Dialética, 2021.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

QUINET, Antonio; ALBERTI, Sonia (org.). **Sexuação e identidades**. 1. ed. Rio de Janeiro: Atos e Divãs, 2019.

RIVERA, Tania. Estética e descentramento do sujeito. **Grupo de Estudo de Arte, Filosofia e Psicanálise**, 6 ago. 2018. Disponível em: <http://psicanaliselacanianana.blogspot.com/2018/08/psicanalise-e-arte.html>. Acesso em: 3 jul. 2023.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RIVERA, Tania. **Psicanálise antropofágica (identidade, gênero, arte)**. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2020.

RIVIÈRE, JOAN (1929). La femineidad como máscara. **Athenea Digital**, n. 11, p. 219-226, 2007. Disponível em: <https://atheneadigital.net/article/view/n11-riviere/374-pdf-es>. Acesso em: 10 jul. 2023.

ROWLEY, Hazel. **Tête-à-tête**: Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SANTIAGO, Ana Lydia. Em cada mulher, uma Medeia. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO MUNDIAL DE PSICANÁLISE, 2022, Paris. **Grande conversão virtual internacional**. Paris: AMP, 2022. Tema: A mulher não existe. (Série Scilicet – Scilicet, v. 9).

SANTIAGO, Jésus. Lacan e a toxicomania: efeitos da ciência sobre o corpo. **Ágora**, v. 4, n. 1, p. 23-32, jan./jun. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/rZ7nMxpJ3xyjqPYtfXnNjRf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 jun. 2023.

SANTIAGO, Jésus. O analista presente no espaço de um lapso. **Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**, São Paulo, n. 84, fev. 2022. No prelo.

SEGANFREDO, Gabriela de Freitas Chediak; CHATELARD, Daniela Scheinkman. Das Ding: o mais primitivo dos êxtimos. **Cadernos de Psicanálise**, Rio de Janeiro, v. 36, n. 30, p. 61-70, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cadpsi/v36n30/v36n30a04.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2023.

SCHNITZLER, Arthur. **Breve romance de sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHNITZLER, Arthur. **Traumnovelle**. Berlin: S. Fischer Verlag, 1926.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

SMITH, Kiki. **Rapture**. 2001. 1 escultura em bronze.

SÓFOCLES. **Édipo Rei – Antígona**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SOLER, Colette. **Adventos do real: da angústia ao sintoma**. 2. ed. São Paulo: Aller, 2021. (Edição Kindle).

SOLER, Colette. **Lacan, leitor de Joyce**. Tradução de Cícero Oliveira. São Paulo: Aller, 2018.

TEM CUIABÁ na transvanguarda/Victor Arruda. Direção: Teresa Cristina Rodrigues. Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 1986. (20 min), son., color.

VICTOR Arruda e a “antipintura”. Direção geral e apresentação: Aderbal Freire Filho. Produção: Bruno Souza, Charles Oliveira, Ingrid Gassert e Jefferson Mendes. Rio de Janeiro: EBC, 22 nov. 2016. 1 vídeo (26 min). Episódio do Programa Arte do Artista publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hwUnqQERonE>. Acesso em: 11 jun. 2023.

VICTOR Arruda – obras principais. **Guia das Artes**, São Lourenço, [2015]. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/victor-arruda/obras-principais>. Acesso em: 11 jun. 2023.

VICTOR Arruda: you are still alive. Rio de Janeiro: [s. n.], 2021. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo Canal Curta! Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k-bOwMwUf_8. Acesso em: 11 jun. 2023.

VIVER. Direção: Akira Kurosawa. Intérpretes: Takashi Shimura, Nobuo Kaneko, Shin'ichi Himori, Haruo Tanaka, Minoru Chiaki *et al.* Roteiro: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto e Hideo Oguni. Japão: Toho, 1952. 1 DVD (143 min), son., no color.

ZÉFIRO, Carlos. **Domada pelo sexo 2**. Rio de Janeiro: [s. n.], [entre 1950 e 1970].

ZÉFIRO, Carlos. Nilda. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Artes visuais**: Carlos Zéfiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63662/nilda>. Acesso em: 3 jul. 2023.

ZÉFIRO, Carlos. **Sacanagens de Carlos Zéfiro**, v. 8, mar. 1986.

ANEXO A – Entrevista: Victor Arruda⁴⁰

Tema: Antipintura

Programa: Arte do Artista

Apresentação: Jornalista Aderbal Freire Filho

Exibido em: 27/11/2016 – TV BRASIL

Ficha técnica do programa:

Direção-geral e apresentação: Aderbal Freire Filho

Direção artística: Fernando Philbert

Produção artística: Sérgio Cardia

Produção: Bruno Souza, Charles Oliveira, Ingrid Gassert e Jefferson Mendes

Criação e texto: Aderbal Freire Filho

Roteiro: Simplício Neto

Edição e finalização: Daniele Vallejo

Estagiária de produção: Camila Oka

Figura 21 – Aderbal Freire Filho e Victor Arruda



Fonte: VICTOR Arruda e a “antipintura”. Direção geral e apresentação: Aderbal Freire Filho. Produção: Bruno Souza, Charles Oliveira, Ingrid Gassert e Jefferson Mendes. Rio de Janeiro: EBC, 22 nov. 2016. 1 vídeo (26 min). Episódio do Programa Arte do Artista publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hwUnqQERonE>. Acesso em: 11 jun. 2023.

⁴⁰ Transcrição feita por Bia Peace.

O programa Arte do Artista, com Aderbal Freire Filho, inicia-se com o apresentador perguntando ao artista Victor Arruda: “A Baía de Guanabara tem dentes?”. Em resposta, Victor Arruda disse: “Olha, eu sempre vi o Rio de Janeiro como essa figura do Pão de Açúcar com os dentes, essa cidade que tritura”.

“A obra abaixo, que é do Museu de Arte Moderna do Rio, por exemplo, que tem um Pão de Açúcar, com os prédios formando os dentes na Baía, tem um revólver, uma seringa, um pênis, um disco voador, um pedaço da parte de baixo do corpo de uma mulher com sapatos. Isso é mais ou menos como eu vejo o que é o Rio de Janeiro vivo, o Rio de Janeiro bruto, tudo faz parte dessa mesma alucinação que é o Rio de Janeiro, eu adoro o Rio de Janeiro” – disse Arruda.

Figura 22 – *A Baía de Guanabara tem dentes*



Fonte: ARRUDA, Victor. **Uma noite no Rio**. 1986. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM Rio.

Victor Arruda e suas reflexões sobre o feio: “Eu descobri que, para fazer uma pintura minha, eu tinha que usar a psicanálise, o que vinha da psicanálise, claro que aquilo não era arte, aquilo é o que se considerava e o que se considera até hoje arte bruta. Porém, eu sou museólogo, eu estudei sobre arte, eu viajei pra ver arte e eu descobri que minha pintura era bruta. Então, o que eu tinha que fazer para não parecer que eu era primitivo? Ingênuo nem se diga, porque basta você falar comigo dez minutos que vê que ingênuo eu não sou, mas primitivo pode ser que pareça. Aí eu reforcei o feio. Eu disse: não! Eu tenho que fazer muito mal feito, eu tenho que fazer muito feio, pra ficar claro que eu estou fazendo de propósito. E foi assim que eu cheguei na feiura, e me fez muito bem”.

Aderbal: “O que li da sua reflexão não era feio, era mal feito, você falando do mal feito”. “Do antiestético” – respondeu Arruda.

Aderbal: “Exatamente. De trabalhar sobre o mal feito, de fazer o mal feito bem feito, que é bem mal feito mesmo, então fica bem feito. Ou seja, isso é um mal feito bem feito”.

Arruda sobre suas reflexões de infância: “Tinha um desenho animado, quando eu era garoto, que o trator passava em cima dele e ele ficava assim como uma folha. Aí ele começava ‘pá, pá, pá’ (Victor gesticulou o ato de se levantar e se recompor), voltava e ficava em pé inteiro, ficava de novo em três dimensões, e eu tenho impressão que [...] Esse desenho me impressionou muito, porque eu acho que eu sou um pouco isso, entendeu? O trator passou por cima de mim, me passaram no moedor de carne e eu tô aqui inteiro, e eu acho que, de alguma forma, o que eu tô querendo dizer é o seguinte: que esses monstros todos são também eu”.

Aderbal: “Esse trator passou por você antes ou depois de você começar a pintar?”.

Victor Arruda: “Olha, esse trator passa em cima de mim todos os dias (risos), só que, agora, eu já não ligo muito (risos). O trator passou em cima de mim muito cedo mesmo, eu venho de uma família que foi carinhosíssima comigo, mas eu, com 12 anos, eu já sabia exatamente quem eu era. E para não criar nenhuma grande decepção, porque eu sabia que a coisa ia ser barra pesada, eu ficava dentro do meu armário, um pequeno armário, em que eu só pude realmente me assumir como homossexual, como a pessoa que eu sou [...] Esse senso de humor cruel que, às vezes, tenho, enfim, o lado meu [...] Eu ia dizer careta, não é careta, o lado meu otário, eu acredito nas pessoas, eu tenho um lado bonzinho, entendeu? Depois tem um lado que eu sou mal comigo mesmo, entendeu? Sou bonzinho com os outros e péssimo comigo”.

“Então, eu, desde garoto, eu percebi que isso me fazia muito mal. Por essa razão é que eu procurei a psicanálise, e a arte foi uma maneira de eu começar a botar essas coisas para

fora, mas só que eu não tinha muita consciência quando eu fazia, eu tentava fazer uma coisa, como os artistas, como os artistas. Aí, muito tempo depois é que eu percebi que, para eu não ficar fazendo como os artistas, eu tinha que ser artista, porque aí eu estava fazendo realmente arte. Então, muitas vezes, depois que o trabalho tá pronto, uma pintura, um desenho ou alguma coisa que eu faço, eu percebo: eu já vi isso. Entendeu? O que é?”

“Aí eu vou lembrar: ah é uma gravura do Klee, que tem um homem, dois homens se cumprimentando, um se abaixando mais pro outro, sendo mais subserviente pro outro. E eu fiz uma pintura que eu só reconheci isso depois que a pintura estava pronta.”

Victor Arruda sobre suas obras: “Eu tenho uma pintura que se chama *De Novo*, porque quando eu fiz a pintura, eu estava tão empolgado dançando com a pintura [...] escorria e, ao invés de apagar, eu aproveitava o escorrido, fazia um perfil. Quando acabou a pintura, eu gostei, aí eu fiquei pensando, olhando, mas o que é isso? Eu já vi isso, era *Les Demoiselles d’Avignon*, só que do meu jeito: os homens com os pênis pra fora, uma mulher com a vagina decepada”.

Figura 23 – *De novo* e *A reverência*



Legenda: ARRUDA, Victor. **De novo**. 2000. Acrílica sobre tela. (à esquerda). / ARRUDA, Victor. **A reverência**. 2000. Acrílica sobre tela. (à direita).

Fonte: ARRUDA, Victor (1947). **Victor Arruda**. Organização: Adolfo Montejó Navas. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. p. 162-163.

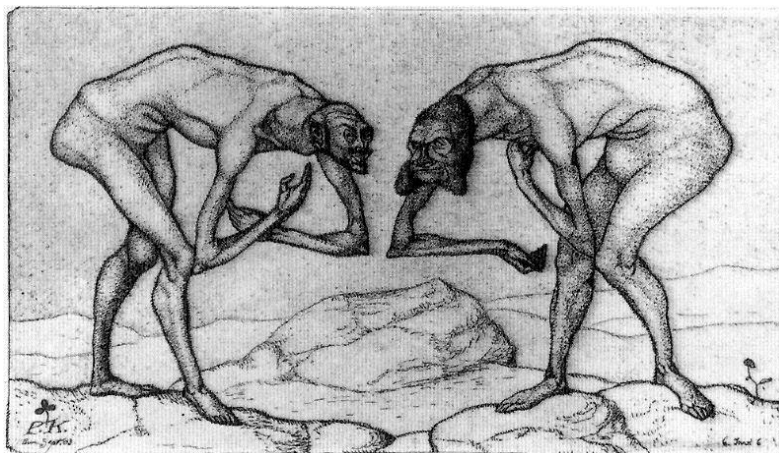
“Ao lado esquerdo, a obra *De Novo*, onde tem o marinheiro, uma vagina decepada, homens com pênis pra fora, um menino com onze dedos [...] Eu fiz com onze dedos, eu disse: ‘por que que eu fiz com onze dedos?’. Eu sabia que iria dar onze dedos, mas eu quis fazer com onze dedos. Eu disse: ‘porque o Chagall quando fez o autorretrato dele, com a Torre Eiffel, ele tinha sete dedos. Se ele fez sete dedos, eu posso fazer com onze, entendeu? Por que não? E na página da direita é de onde vem a coisa da subserviência, citada na obra do Klee, mas eu misturo as imagens. Muito do que eu vou fazendo tem a ver com o que eu vi, porque eu fui e voltei aos museus várias vezes e volto novamente, tem muita coisa assim, que eu vejo e só depois eu percebo que veio de algum lugar.”

Figura 24 – *Autorretrato com sete dedos*



Fonte: CHAGALL, Marc. **Autorretrato com sete dedos**. 1913. Óleo sobre tela, 127 x 107 cm. Coleção Chagall – Stedelijk Museum Amsterdam.

Figura 25 – Reunião de dois homens



Fonte: KLEE, Paul. **Dois homens se encontram, cada um pensando que o outro tem posição superior**. 1903. Gravura.

“Durante muitos anos da minha vida, eu só pintava de noite, porque de dia eu deveria estar fazendo alguma coisa séria. Se eu começasse, por exemplo, a fazer um quadro às 10 horas da manhã, era um absurdo, é horário de banco, de usar gravata, mas cadê a gravata, não tinha gravata.”

Aderbal: “Então você, de dia, era um desempregado, mas sabia que tinha que trabalhar”.

Sobre Deborah Colker, Victor Arruda relatou: “Como cenógrafo, fiz uma gigantesca cenografia para Deborah Colker. A Deborah viu uma exposição minha no Paço Imperial muito, muito erótica e perguntou se eu queria fazer um piso para o Teatro Municipal. Eram vários artistas, eram quatro artistas, e eu iria ficar encarregado de fazer a coisa mais erótica da noite. Fiz 280 m² de cenário, que viajou até para o Japão e os Estados Unidos”.

Figura 26 – Cenário criado para espetáculo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro



Legenda: Cenário de 280m² feito por Victor Arruda – visão panorâmica do palco.

Fonte: COMPANHIA de Dança Deborah Colker. **4 por 4**. Rio de Janeiro: Teatro Municipal, 2002.

Figura 27 – Cenário criado para espetáculo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro



Legenda: Cenário de 280m² feito por Victor Arruda – visão central do palco.

Fonte: COMPANHIA de Dança Deborah Colker. **4 por 4**. Rio de Janeiro: Teatro Municipal, 2002.

Sobre a obra do cenário, Arruda disse: “O Ballet foi feito e depois foi modificado pelo cenário. Então, tem umas cenas que os bailarinos em cima daquele cenário vão fazendo coisas, inspirados pelo cenário, pelo meu trabalho, pela minha pintura. Eles estavam dançando a minha pintura, em cima da minha pintura e também a minha pintura. Foi a única vez na minha vida que eu fiz um trabalho em conjunto. A pintura, as artes plásticas são muito solitárias, porque, na verdade, quando uma pessoa escreve [...]. Ele sabe que vai ser lido e a pessoa vai entender muito mais claramente o que ele está pensando do que as coisas que eu pinto”.

“Um dos críticos que eu mais gosto, que escreveu sobre meu trabalho, Reinaldo Reus, que infelizmente não está mais entre nós, dizia o seguinte: ‘Victor pinta cartas enigmáticas, você tem que tentar decifrar qual carta enigmática que ele escreveu com as imagens, como se fossem aerógrafos [...] só que você criar sua própria carta enigmática [...] às vezes não tem muito a ver com a dele’. O Roberto Pontual dizia que eu devia muito ao Torres Garcia, mas eu adoro Torres Garcia, mas eu acho que sou mais próximo de outras pessoas.”

Figura 28 – Pinturas para ler



Fonte: ARRUDA, Victor (1947). **Victor Arruda**. Organização: Adolfo Montejo Navas. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. p. 145.

Figura 29 – *O anjo de Irajá*



Fonte: ARRUDA, Victor. **O anjo de Irajá**. 1976. 73 x 50 cm.

Figura 30 – *Autorretrato com batom*



Fonte: ARRUDA, Victor. **Autorretrato com batom**. 1980. Acrílica sobre tela.

“Nesse autorretrato, não tinha peruca loira e batom, era um retrato meu [...]. Me olhei no espelho e fiz o meu retrato, isso foi há quase 40 anos atrás. Mas no quadro, a minha cara, apesar de estar rindo, eu achava careta aquilo, aí eu resolvi destruir o trabalho, resolvi destruir mesmo. Aí eu disse: ‘Peraí, já que eu vou destruir, deixa eu fazer uma gracinha para mim mesmo, eu vou me botar de peruca loira e batom’. Aí fiz [...]. Aí, na hora que fiz, tá pronto o trabalho. Só porque eu fui destruir é que ele ficou bom, olha só que coisa interessante. E o Gilberto comprou, e está hoje no acervo do museu do MAM, Rio de Janeiro.”

Picabia⁴¹ por Victor Arruda: “Picabia? Adoro! Picabia é uma das paixões da minha vida, eu tenho um pequeno texto sobre Picabia, porque, quando começou essa coisa das pessoas poderem usar as imagens dos outros como eu uso, só que eu uso inconscientemente, eu ficava muito impressionado. [...] Porque o David Salle, o americano, usava aquelas imagens, uma imagem dentro da outra, dentro da outra, e Picabia fez isso na década de 20, mas fez igual, igual, igual. Quer dizer, não é possível que o outro não soubesse, mas nunca cita. Eu cito. Apesar de eu não estar copiando, de eu estar citando, eu digo – Olha, isso aqui veio pra mim através de fulano”.

“E o Picabia, eu acho que é uma das pessoas mais injustiçadas na história da arte, porque ele é um criador e um pensador de arte, um violador de todos os conceitos caretas, de tudo. Ele merecia ter mais destaque. Claro que ele tem um destaque gigantesco, né? Mas merecia mais”.

Figura 31 – *Dois nus*



Fonte: PICABIA, Francis-Marie Martinez.
Dois nus. 1941. Óleo sobre papelão,
 106,0 x 75,5 cm. Coleção particular.

⁴¹ Francis-Marie Martinez Picabia (1879-1953) foi pintor e poeta francês. Fez 131 obras.

Figura 32 – *Retrato de um médico*



Fonte: PICABIA, Francis-Marie Martinez. **Retrato de um médico**. 1938. Óleo sobre tela, 92,0 x 72,8 cm.

Jean-Michel Basquiat, “meu primo rico”: “As pessoas dizem – ‘Seu trabalho lembra um pouco Basquiat’. Eu digo – ‘alto lá, adoro Basquiat, mas o dele que lembra o meu, porque eu fiz 20 anos antes, quando eu estava fazendo a *Tarsilinha*, *O Hermafrodita*, aquelas coisas todas, aquelas loucuras, ele estava de calça curta, visitando os museus com a mãe dele”.

Figura 33 – *O hermafrodita e Tarsilinha*



Legenda: ARRUDA, Victor. **O hermafrodita**. 1971. 81 x 60 cm. (à esquerda). /
ARRUDA, Victor. **Tarsilinha**. 1975. 50 x 61 cm. (à direita).

Fonte: ARRUDA, Victor (1947). **Victor Arruda**. Organização: Adolfo Montejo Navas.
Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. p. 62-63.

Figura 34 – *Lombo*



Fonte: BASQUIAT, Jean-Michel. **Lombo**. 1982. Acrílica, tinta
a óleo em bastão e pastel sobre tela, 183 x 122 cm.

Mulheres de Victor Arruda: “Eu tenho obsessão por duas mulheres – Tarsila e Maria Martins⁴²”.

Figura 35 – Maria Martins



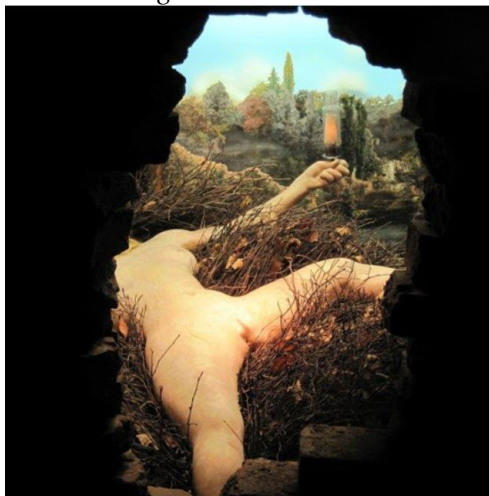
Legenda: Foto de Herbert Gehr, tirada na casa de Maria Martins, na Embaixada do Brasil, em 1941, para divulgação do documentário sobre a vida dessa escultora e pintora.

Fonte: MARIA – Não se esqueça que eu venho dos trópicos. Direção: Francisco C. Martins. Intérpretes: Celso Frateschi, Malu Mader e Lúcia Romano. Roteiro: Idê Lacrete e Francisco C. Martins. Rio de Janeiro: Pandora Filmes, 2017. 1 DVD (80 min), son., color.

“Essa mulher maravilhosa, deslumbrante, que foi tão perseguida, porque ela era embaixatriz, traía o marido, com nada mais, nada menos, que Marcel Duchamp, que fez o retrato dela depois [...]. E está lá em Philadelphia, aquela mulher nua, nua como se estivesse morta, mas segurando um lampião. Aquilo é um retrato [...]. Baseado num retrato que ele fez antes da Maria Martins.”

⁴² Maria Martins, nascida no ano de 1894 em Campanha, Minas Gerais, foi artista, embaixatriz, poeta, jornalista e escritora.

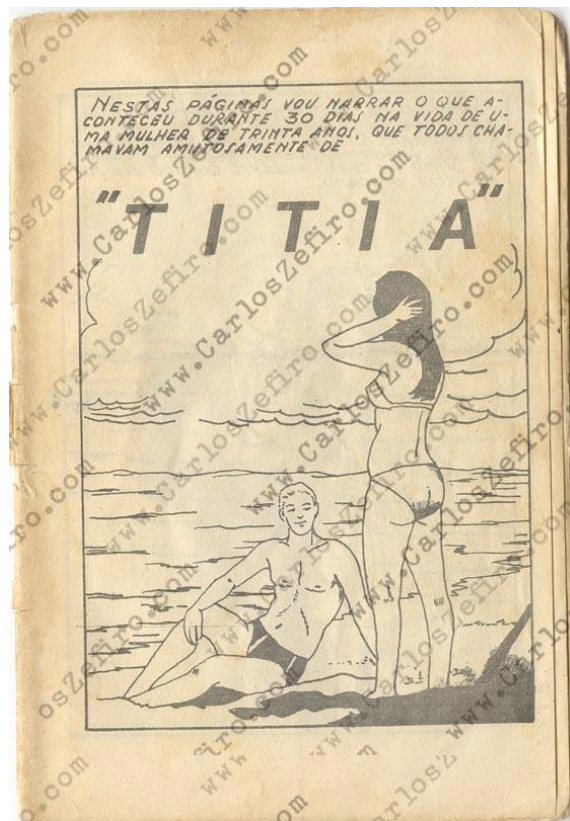
Figura 36 – *Dado*: 1. a cachoeira; 2. o gás iluminador



Legenda: Obra baseada em Maria Martins.
 Fonte: DUCHAMP, Marcel. **Dado: 1. A cachoeira; 2. o gás iluminador.** 1946-1966. Instalação.

Carlos Zéfiro por Victor Arruda:

Figura 37 – *Titia*



Fonte: ZÉFIRO, Carlos. **Titia.** Rio de Janeiro: A Cena Muda, 2005. (Coleção Carlos Zéfiro, n. 4).

“Sobre Carlos Zéfiro, vou dizer com sinceridade, eu adoro, mas não é um amigo meu, porque ele é muito careta, ele é muito romântico, eu não tive essa chance de ser careta e romântico na pornografia. Eu fui o primeiro artista erudito que trabalhou com as imagens do Carlos Zéfiro e gostaria de contar como eu cheguei a ele. Sabe como que foi? Eu, em 1973, saí do Brasil pela primeira vez e fiquei alguns meses em Londres e, claro, circulei, depois voltei. Eu viajava muito e viajei algumas vezes, inclusive depois, como artista, mas quando eu fui pela primeira vez em 73, eu tinha vinte e poucos anos. Logo que eu cheguei, eu comecei a ver as coisas e ficava muito perturbado. Primeira coisa que eu fiquei perturbado é que o Mondrian, Piet Mondrian não era uma coisa pura, perfeita, porque a gente vê a fotografia, pensa que aquilo é feito com tinta plástica, como depois foi feito por outros artistas, Lygia Clark etc.”

“Eu fiquei muito impactado, primeiro porque era um Mondrian, figura fundamental na história da cultura ocidental, e depois tinha pelo de pincel, tinha craquelê, pedacinho descascado, você via o lápis onde passou o pincel, mas não cobriu o lápis. Aí eu fiquei pensando – não é perfeito. Isso foi um impacto louco pra mim, porque eu achava que era uma coisa perfeita. Mas eu estava achando o quê? Que o Mondrian veio de disco voador? Não é verdade, né? Aí fiquei vendo outras coisas [...] aí o que eu vou fazer? Aquilo ficou na minha cabeça [...], aí voltei pra Londres e fui ver uma exposição na Tate Gallery, em Londres. Na antiga Tate, tinha uma sala gigantesca, com umas telas de 3x4, 2x5 do Coin List Stein, o avião, a mulher naufragando. Aí prefiro morrer afogado do que pedir socorro para Brad, Brad não me ama, aquela coisa toda, aí eu disse – meu Deus é isso, é isso, é por aqui que eu tenho que ir, mas por aqui como? Eu vou ficar imitando Coin List Stein, ao invés de imitar o Picasso? Quer dizer, eu vou ser um imitador mais moderninho? Eu disse: ‘Não, eu não posso fazer isso. Mas o que vou fazer?’”

“Eu vou ser brasileiro, ao invés de pegar as histórias da mídia, do quadrinho, do List Stein, que é a coisa super americana, *top*, eu vou ser bem pobre, do terceiro mundo, com pensamento que vem do dadaísmo. O que eu vou pegar? Vou pegar o Carlos Zéfiro. Eu fui o primeiro artista a trabalhar com as imagens do Carlos Zéfiro, em 1976, no salão Nacional de Artes Moderna.”

“E a partir daí, o Carlos Zéfiro começou. Não tô dizendo que fui eu, mas eu ajudei muito o Carlos Zéfiro a ser reconhecido como artista. Agora, sempre muito ingênuo, o primo com a prima, que tá na fazenda, os pais e os tios saíram, eles foram tomar banho na cachoeira, aí começou a aparecer uma lua, no final da tarde [...]. Não! Comigo é o patrão querendo

comer a empregada, oferecendo pra ela um salário mais justo. Esse é meu trabalho favorito, não poderia ser mais bruto.”

Figura 38 – *Salário mais justo*



Fonte: ARRUDA, Victor. **Salário mais justo**. 1975. Acrílico sobre tela, 55 x 46 cm.

“Uma mulher negra, nua, um homem branco. E ela, para ter um salário mais justo, tem que se prostituir.”

Figura 39 – Dr. Jorginho



Fonte: ARRUDA, Victor (1947). **Victor Arruda**.
Organização: Adolfo Montejo Navas. Rio
de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. p. 80.

“Pintura conceitual política, onde mostra um homem ‘de bem’ indo para praia acertar os últimos detalhes com sua nova secretária. Nessa pintura, eu falo dos hipócritas que ficavam botando o dedo na minha cara porque eu era homossexual, e eles comendo a empregada, sacaneando todo mundo, uns filhos da puta, mas eles eram os homens normais e eu era o anormal (por sorte, né?), hoje em dia, eu acho sorte.”

“O que eu faço é uma utopia, de mostrar o escracho, os hipócritas, os patrões que querem estuprar as empregadas oferecendo um salário mais justo, as pessoas que botam o dedo na cara dos outros porque os outros não são normais, essa coisa escrota que existe no Brasil e no mundo inteiro. Isso foi uma tentativa não só de eu me impor, como de eu dizer – sou o que sou e vocês são piores do que eu, ou no mínimo iguais, e isso pra quê? Pra tentar mudar alguma coisa, isso aqui é uma utopia de que as pessoas poderiam compreender melhor tudo que está aí e melhorar o mundo. Eu queria melhorar o mundo.”

O Cinema por Victor Arruda: “O cinema é fundamental pra mim. É no cinema que eu tenho uma grande prova da utopia da arte. O melhor filme e o mais importante filme da minha vida é *Viver*, de Akira Kurosawa. Eu já vi vinte vezes, vinte vezes mesmo. Eu entrei no cinema, eu não tinha 20 anos, eu entrei uma pessoa e saí outra, mudou a minha vida. Fui fazer milhões de coisas, fui trabalhar com crianças com problemas mentais na FUNABEM, onde meu psicanalista era meu supervisor. Só meninas, fiquei uns anos lá, e essa experiência deu numa mostra no MAM que o Frederico Moraes organizou. Onde, pela primeira vez, foi mostrado o trabalho do Bispo do Rosário para o público. Então, eram as crianças. [...] Uma amiga minha, Marluce Brasil, e meu psicanalista, Pedro de Figueiredo Ferreira. E esse trabalho vem do Kurosawa, vem do *Viver*. Então, um filme mudou a minha vida. Se a vida pode ser transformada pela arte, eu sou a prova. E o filme é *Viver*, do Akira Kurosawa”.

ANEXO B – Conferência: Victor Arruda⁴³

Tema: Arte moderna X Arte contemporânea

Data: maio de 2019

Local: Espaço Cultural da Sala de Leitura – Cidade das Artes, Rio de Janeiro-RJ.

[...] A arte é uma linguagem. Ela tem seus códigos, suas regras, tem a sua gramática; e isso é um processo que vem através dos tempos, de quando a arte nem teria noção de que seria arte. E acho que a arte só toma esta noção a partir do Renascimento Italiano. [...] A questão mais interessante da arte e que permite uma compreensão melhor dessa diferenciação entre o moderno e o contemporâneo é que a arte é o único campo do conhecimento humano que não é verbal; ele não parte de um conhecimento que pode ser especificamente explicado como a matemática, a história, enfim, a arte tem uma conjunção de uma linguagem extremamente lógica e coerente, com a emoção, que não pode ser colocada verbalmente [...]. Quando o artista está trabalhando, você tem um objeto de estudo na sua frente, que pode, a princípio, fazer uma leitura lúcida e clara do cenário político que envolvia aquela manifestação artística naquele momento. [...] Mas tem uma outra coisa, que é o que o artista está colocando, que ele próprio não domina; porque está falando da emoção dele [...].

Vamos dar um salto no tempo, retroativo, e falar um pouco do Renascimento Italiano que se tornou tão importante para a história da arte. “Arte é coisa mental”; dessa época, derivou esta frase. No Renascimento, a grande estrela eram as pessoas que faziam as molduras; os quadros se encaixavam em molduras douradas, devidamente ornamentadas em seu artesanato. Os artistas, inclusive, recebiam menos do que os moldureiros [...]. O Leonardo Da Vinci, que era a grande estrela da pintura naquele momento, foi convidado a fazer uma pintura para uma igreja, e ele perguntou quem iria ser o moldureiro. E ele se recusou a receber; dizendo que a moldura era uma coisa importante, mas apenas manual; não tendo equivalência ao trabalho mental do artista. Foi a primeira vez na história da humanidade que um artista se revoltou pelo fato de seu trabalho ser nivelado ao do moldureiro.

[...] E o que acontece de importante que vai transformar o século XX? Manet, Édouard Manet, vai começar a inovar em alguns detalhes da pintura, mas sem romper com a tradição; porém, mesmo sem ter muita consciência das modificações estéticas que propunha em suas telas, esse rompimento acaba acontecendo. [...] Paul Cézanne vem a perceber isto, e decide fazer uma coisa, abrindo mão da verossimilhança. [...] Achatou a natureza morta, de uma

⁴³ Transcrição feita por Paulo Rogério Ferraz.

maneira quase imperceptível, não em cima da mesa, mas para colocá-la como a mesa, na tela. O que interessa ali é a tela. E os impressionistas vão compreender que, se a tela é o que importa mais, então, vão romper com a questão do realismo, da representação. Os impressionistas não vão preparar mais a tela; o máximo que irão fazer é pintar de branco ou nem isso. Vão usar as tintas lançando-as a pinceladas, de modo que ficasse visível o fato daquelas tintas estarem saindo dos tubos. Não eram cores pesquisadas, eram cores muito mais ligadas a fazer com que a estrutura da tela e a maneira de trabalhar é que seriam significativas.

Vou só citar dois artistas desse período que foram muito importantes. Um seria Monet, Claude Monet. O Monet das Catedrais de Rouen. Ele troca a percepção do tema e rompe com o tema.

Figura 40 – *Catedral de Rouen – harmonia marrom*



Fonte: MONET, Claude. **Catedral de Rouen** – harmonia marrom.
1894. Óleo sobre tela, 73 x 107 cm.

Figura 41 – *Catedral de Rouen – portal*



Fonte: MONET, Claude. **Catedral de Rouen**
– portal. 1894. Óleo sobre tela, 99,7 x
65,7 cm.

Figura 42 – *Catedral de Rouen – portal (tempo nublado)*



Fonte: MONET, Claude. **Catedral de Rouen** – portal (tempo nublado). 1892. Óleo sobre tela, 100 x 65 cm.

Figura 43 – *Catedral de Rouen – fachada (pôr do sol)*



Fonte: MONET, Claude. **Catedral de Rouen** – portal (pôr do sol). 1892. Óleo sobre tela, 100 x 65 cm.

O que a arte fazia até esse momento? Fazia da maneira mais razoável possível, já não era uma janela, mas quase uma janela; porque o tema é o que importava. Ele pinta várias catedrais em diferentes horas do dia, em diferentes posicionamentos da luz. O que importa é o que o artista faz, da maneira que ele vê, da maneira que ele sente.

O que é, afinal, então, o Modernismo? É uma série de dogmas maravilhosos para a época, que muda tudo; e que uma linguagem tem que se restringir a todas as suas próprias características. A pintura era bidimensional. O que pode ser tridimensional é a escultura; porque tem altura, largura, profundidade na obra. Então, se você fizesse uma pintura com perspectiva, você estava mentindo, estava criando uma falsa janela. [...] A questão básica da arte é que ela é uma linguagem do conhecimento e, por isso, não pode mentir. Matisse, com a tela *Alegria de Viver*, de 1906, ele faz uso de duas perspectivas. [...] As pessoas, por um lado, acharam que ele era um imenso inovador, como de fato se mostrou; mas, por outro, achavam que era um artista grosseiro, rude, na expressão plástica.

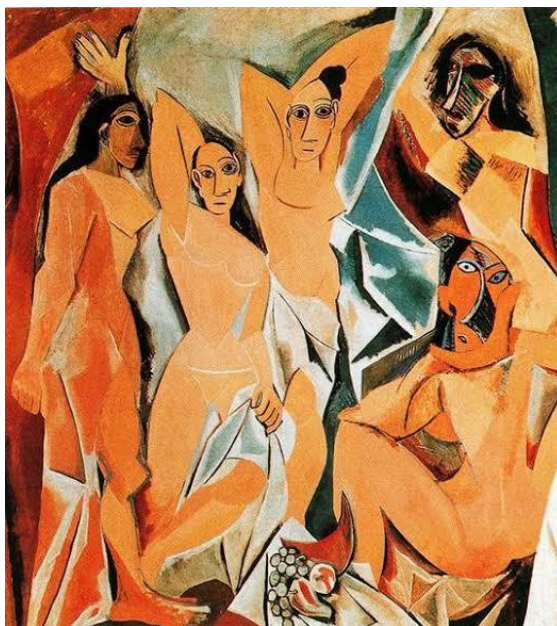
Figura 44 – *Alegria de Viver*



Fonte: MATISSE, Henri. **Alegria de viver**. 1906. Óleo sobre tela, 175 x 241 cm.

Acontece que o espanhol Pablo Picasso ficou meio irritado com a confusão que se criou em torno da suposta brutalidade pictórica do Matisse. Aí, ele fez um trabalho, quase que exatamente do mesmo tamanho, em que estavam sendo datados aspectos do primitivismo, com suas máscaras africanas. No quadro *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, inspirado no ambiente de um popular prostíbulo que os marinheiros frequentavam.

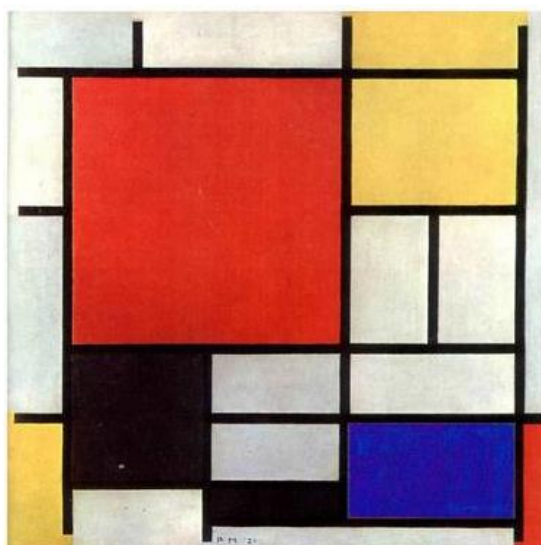
Figura 45 – *Les demoiselles d'Avignon*



Fonte: PICASSO, Pablo. **Les demoiselles d'Avignon**. 1907. Óleo sobre tela, 243,9 x 233,7 cm.

Na arte africana, Picasso e outros companheiros do Cubismo percebiam que havia uma estrutura muito simples e uma expressividade muito forte. Outro pintor muito importante, Kandinsky, estava partindo de um ramo do Impressionismo, que era Van Gogh, Cézanne, e que percebiam o fato das cores serem tão influentes quanto o tema, ou até mais [...].

Figura 46 – *Composição com vermelho, amarelo, azul e preto*



Fonte: MONDRIAN, Piet. **Composição com vermelho, amarelo, azul e preto**. 1921. Óleo sobre tela, 59,5 x 59,5 cm.

Ele foi descobrindo, com o tempo, que a cor era tão importante, que não dependia do tema; ou seja, as cores, em si, formariam um conteúdo artístico expressivo. E então, ele faz uma importante aquarela, que seria representativa desta verdade, na qual acreditava [...].

Dois outros grandes artistas, Mondrian, na Holanda, e Malevich, na Rússia, no mesmo ano, 1915, enfatizavam que, se era o caso de pintar algo que não falava mais com o mundo, eles consideravam que não poderiam ter representações que aludissem a qualquer coisa da realidade material. Passam a usar cores muito primitivas, ângulos retos, pinturas, enfim, que não falam mais do mundo; falam de uma questão muito mais intelectual e também emocional; passando a ser coisas novas no mundo [...].

Antes e durante a Primeira Guerra Mundial, que viria a mudar a percepção de tudo nesse período, alguns artistas fogem para a Suíça, porque eram contra a guerra, então se desenvolve o Dadaísmo. Este grupo de artistas se reúne para tratar da coisa que era mais expressiva naquele momento histórico. E o que era a palavra do momento? Era a matança, era a fome? [...] Tinha uma palavra mais importante capaz de definir o conjunto, que era o absurdo. E eles passam a produzir absurdos, como uma resposta à guerra. Faziam reuniões em que os poetas liam seus poemas, porque não tinham significado nenhum, a partir do uso de palavras que não existiam. Era uma espécie de monumento ao absurdo. Tinham pinturas que não faziam o menor sentido [...] sendo, de certa forma, precursores da Arte Contemporânea [...]. Vocês podem imaginar, retornando um pouco à questão do Abstracionismo, que era um movimento muito difícil dentro do espírito de época, para ser considerado como arte, em função do suposto distanciamento da realidade, por não representá-la com alguma objetividade inteligível, a partir do olhar social. Num primeiro momento, o Abstracionismo foi conhecido apenas por uma minoria, por uma elite mais esclarecida acerca de sua proposta estética. Com o passar do tempo, por volta da década de 30, já estava estabelecido que era uma maneira dos artistas se expressarem, sem nenhuma referência do mundo cotidiano. Existe alguma coisa que acontece em todos os movimentos artísticos, ou seja, as pessoas percebem que não é tão difícil produzir algo que se distanciasse do real, qualificando como abstracionismo [...].

Marcel Duchamp quebrou todos os paradigmas do que se reconhecia como arte no século XX. A arte pode ser considerada antes e depois de Marcel Duchamp. Ele já tinha participado do movimento cubista, com a obra de uma mulher nua, toda fragmentada, descendo a escada, que, de certa forma, já anunciava um desprendimento do cubismo, com essa noção de movimento; enfim, já era um artista que tinha um percurso muito importante.

Ele fazia parte da elite cultural da Europa em 1911, 1912, 1914. Em 1917, já influenciado pelas questões do Dadaísmo, realizou uma grande exposição de Arte Moderna em Nova York. [...] Quando expôs um objeto por ele adquirido (urinol), os críticos o execraram, dizendo que aquilo não era arte, não passava de uma bobagem, orientando que tirassem a peça da exposição. Duchamp contra-argumentou, pedindo um tempo, mesmo que mínimo, para defender sua posição. E lançou para eles o seguinte questionamento: o que fazia com que se tivesse a garantia de que uma coisa mostrada como arte seja ou não arte? Para uma pessoa mostrar um trabalho, o artista deveria ter um histórico de coisas que foram dignas de ser consideradas como arte. E se ele disser que aquilo que está trazendo é uma coisa nova, que merece ser discutida, conversada como proposta, capaz de ser considerada uma iniciativa artística? E complementou, indagando: “você acham que eu poderia ser este artista?”. Os críticos concordaram com a possibilidade sugerida. Duchamp acrescentou que era uma coisa que ele trouxe com pseudônimo, desejando que continuasse assim, mas querendo conversar com eles sobre a questão. A questão, agora, é discutir o que pode ser ou não arte; e quem tem o direito de tomar essa decisão. Porque na opinião de Duchamp, só o artista pode tomar essa decisão [...].

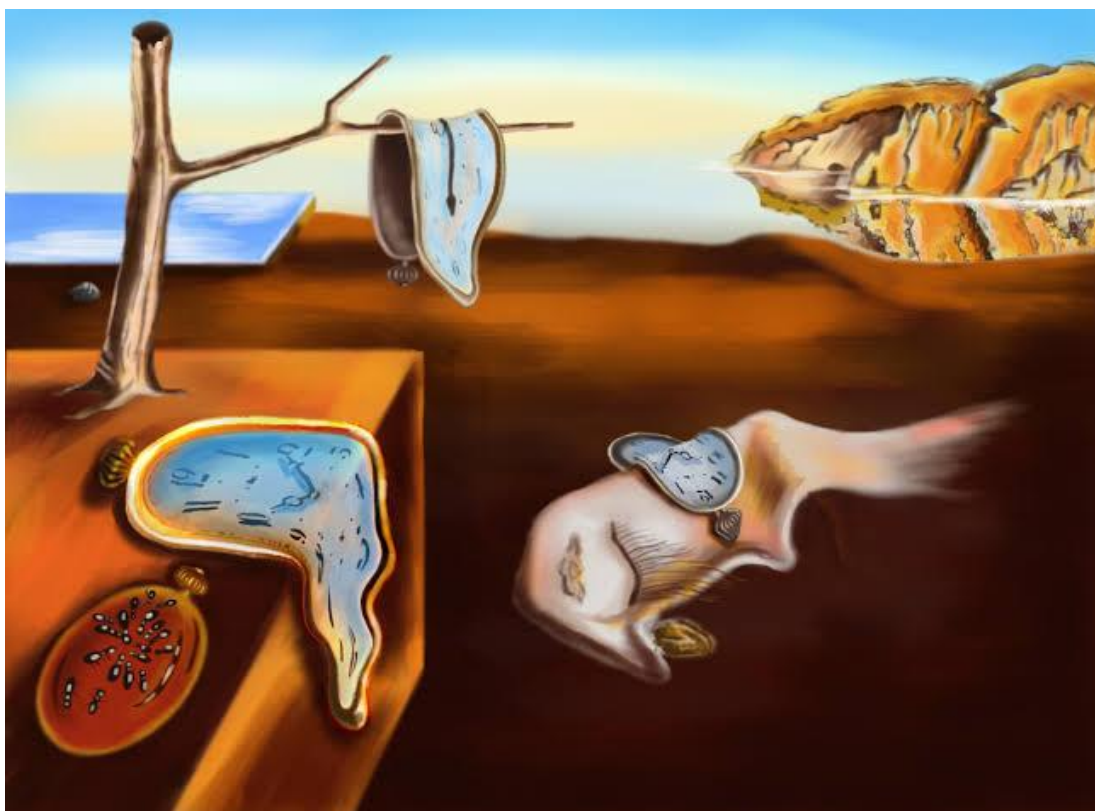
Esse trabalho do artista vai dar margem a outros numa determinada linha, na intenção da estranheza provocada por esta obra, que era proposital. Os trabalhos de Duchamp, por exemplo, são carregados de imensa ironia. Este trabalho da exposição de Nova York tem um dos nomes mais irônicos, *A Fonte*, ou seja, um urinol que recebe os dejetos do corpo. Apesar de receber a urina, o objeto está trazendo uma nova fonte de conhecimento, capaz de suscitar a discussão sobre o que seja ou não arte. Essa ironia é brilhante, porque é verdadeira. [...] Esse tipo de arte do Dadaísmo influenciou uma série de artistas que continuam trabalhando em coisas que podem ser modernas ou contemporâneas.

Figura 47 – A fonte

Fonte: DUCHAMP, Marcel. **A fonte**. 1917. 1 escultura em porcelana, 61 x 36 x 48 cm.

Talvez, em relação ao grande público, o pintor mais conhecido do Surrealismo seja o Salvador Dalí. No quadro *A persistência da memória*, as pessoas se identificam muito com a temática do sonho e de sua linguagem tão bizarra. O Surrealismo, no seu início, foi considerado dentro do Modernismo como um subgrupo, algo menor, isso nas décadas de 30 e 40. Este quadro que citei já era conhecido pelos modernistas precursores como algo que feria as regras básicas, como a insinuação pictórica de uma visão tridimensional da realidade, ao propiciar a ilusão de profundidade na tela. Tridimensional é a escultura. A pintura deve ser bidimensional. [...] Não podia tratar de sonho, nem de assuntos biográficos, cenas com intenção romântica, mas sim flagradas sem a pretensão de enredo, era do que os modernistas gostavam.

Figura 48 – *A persistência da memória*



Legenda: Tela surrealista.

Fonte: DALÍ, Salvador. **A persistência da memória**. 1931. Óleo sobre tela, 24 x 33 cm.

[...] Esse é um trabalho do Magritte, artista que tanto admiro, que os psicanalistas devem adorar; chama-se *Dias gigantescos*. É uma mulher sendo atacada por um homem. Esse trabalho tem muito dos temas que abordo nas minhas pinturas, tem muito de mim nele quando o vejo. Fala do que tenho medo, do que repudio, do que desejo, do que me persegue, enfim, e do fato de fazer psicanálise há 50 anos. Escolhi o doutor Pedro de Figueiredo Ferreira, que muita gente sabe da importância dele; tendo sido fundador da Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro, e foi analisado por Winnicott, um dos maiores psicanalistas de todos os tempos. Meu trabalho é influenciado pela psicanálise. E fico feliz quando percebo que os psicanalistas gostam muito do meu trabalho.

Figura 49 – *O filho do homem*



Legenda: Tela surrealista.

Fonte: MAGRITTE, René. **O filho do homem**. 1964.
Óleo sobre tela, 89 x 116 cm. Coleção particular.

Figura 50 – *A condição humana*



Legenda: Tela surrealista.

Fonte: MAGRITTE, René. **A condição humana**. 1933.
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.

Figura 51 – *Les jours gigantesques*



Fonte: MAGRITTE, René. **Les jours gigantesques**. 1928. Óleo sobre tela, 116 x 81 cm. Coleção particular.

Marcel Duchamp, responsável por quebrar todos os paradigmas da arte contemporânea. A arte pode ser considerada antes e depois de Duchamp [...] Ele já tinha participado do movimento cubista, integrando a elite cultural da Europa. Em 1917, influenciado pelo Dadaísmo, organizou uma grande exposição de arte moderna em Nova York. Ele colocou esse objeto (referência à imagem presente no *Datashow*, de um urinol), sem beleza nenhuma. Os críticos, quando viram a peça, exclamaram que aquilo não era arte, era uma bobagem. Duchamp, entretanto, solicitou deles alguns minutos de atenção para que pudessem conversar. E Duchamp perguntou que garantias poderiam ter de considerar uma coisa que esteja sendo mostrada como arte, possa carregar ou não esta qualidade? Ele levanta a questão. Em primeiro lugar, para um artista exibir um trabalho com tendência inovadora, ele precisa ter um histórico, digno de alguma admiração por conhecedores de arte. Temos que discutir quem tem o direito de tomar esta decisão, ignorando tantas vezes o experiente ponto de vista do próprio artista, que está trazendo uma proposta, no mínimo, surpreendente [...].

Precisa saber por onde esta obra, pela linguagem do artista, lhe concede uma pista, dando a possibilidade de acesso ao conceito daquele trabalho. Este vai ser o primeiro de uma série de outros trabalhos de Duchamp, onde seremos colocados diante dessa questão; da estranheza proposital, que ele procura suscitar, comunicando-se através de uma imensa ironia; como neste trabalho, intitulado *A Fonte*, onde está trazendo uma fonte de conhecimento que

nos leve a ter uma possibilidade perceptiva capaz de provocar a discussão do que é ou do que não é arte. Essa ironia é totalmente brilhante, porque ela é verdadeira; sendo a pura verdade desse trabalho [...].

As considerações a seguir pertencem ao artista plástico Victor Arruda, durante palestra proferida para o “Projeto Interloquções”, coordenado pela psicanalista Gilda Pitombo Mesquita, no Espaço Cultural da Sala de Leitura, em Cidade das Artes.

A arte é uma linguagem, que tem seus códigos, suas regras, sua gramática. Ela estabelece uma conjunção entre uma linguagem extremamente lógica e coerente, uma percepção teórica de todos os aspectos temporais, sociais, políticos, que interferem no curso de sua manifestação, mas [...] ter em mente que também é regida por uma coisa que não pode ser colocada verbalmente, que é a emoção, uma força que foge ao domínio do artista. Claro que, a princípio, o artista busca um diálogo interior entre o seu conteúdo emocional e toda a lucidez do conhecimento lógico, obtido ao longo do tempo, em contato com o registro, a comunicação estética do seu trabalho, unindo tudo que obedece a uma logicidade, ao terreno intuitivo, ao essencialmente emocional. Isso é o que difere a arte de qualquer outro campo do conhecimento. Esta junção de uma racionalidade focada no objeto de estudo, com o lado misterioso da inspiração emocional.

Breve digressão sobre a manifestação artística nos períodos históricos do Paleolítico e do Neolítico, enfatizando o fato da pintura paleolítica possuir uma conotação mais objetiva nas figuras expressas, um realismo maior no detalhamento da figura, contando o cotidiano daquele grupo na procura pela caça, em suas aventuras e desventuras durante o ciclo da sobrevivência. No período neolítico, com a fixação do homem à terra, opção pelo exercício da agricultura, o grupo vivenciava uma sensação de segurança, uma garantia maior quanto à sobrevivência, em oposição à instável atividade da caça. Isto se expressava em suas pinturas, que se tornavam mais sintéticas, beirando a abstração, pela urgência de novas medidas que garantissem a sobrevivência, ao descobrirem que as mudanças climáticas da natureza interferiam radicalmente, tanto para o bem quanto para o mal, na prática agrícola, destruindo, muitas vezes, um trabalho de dias numa única noite, levando o homem primitivo novamente ao nomadismo. Segundo Victor Arruda, “esta abstração pictórica, viria da ausência de uma certeza da realidade”.

A seguir, Victor Arruda anuncia um salto temporal em sua explanação, para tecer considerações sobre o período histórico do Renascimento italiano.

O Renascimento italiano detém um fato fundamental para a história da arte. Ele parte de uma frase que resume bem este marco: “Arte é uma coisa mental”. Durante o

Renascimento, as grandes estrelas eram aquelas pessoas que se ocupavam de confeccionar as molduras para os quadros; numa disputa de esmerado refinamento, quanto aos detalhes da moldura. Essa característica requintadíssima é que conferia *status* para a tela, enaltecendo o valor do quadro. Os artistas, em termos de mercado, recebiam menos do que os moldureiros. [...]

Nós vamos ter, em 1863, o Salão de Paris, onde Manet, que era um artista brilhante e uma pessoa que seguia de certa forma a tradição, não pretendendo romper com ela, faz algumas modificações na pintura, em especial na obra *Piquenique na Relva*, a qual vi muitas vezes, fazendo um estudo muito importante para mim. Manet, nesse trabalho, carrega certa inspiração de uma pintura de Ticiano, lá do Renascimento Italiano. Ele faz, por assim dizer, uma referência. Nesta pintura, comete propositadamente alguns erros de perspectiva, para encaixar a cena da maneira como ele queria, dentro daquele espaço retangular da tela. Acabou sendo uma coisa tão brutalmente inovadora, que ele terminou por ser recusado em função disso. [...] Há detalhes tão realistas e brutais, que contrastavam com as demais produções pictóricas mais conservadoras da época. No entanto, para grande surpresa de Manet, os jovens artistas que representavam, ainda que não o soubessem, uma vanguarda daquele período, passaram a apoiá-lo naquele rompimento com a tradição; ambição esta que Manet, pelo menos conscientemente, não almejava. Mas, independente de sua intencionalidade racional, acabou rompendo. Outro artista, Cézanne, percebendo isso tudo, resolve também abrir mão da verossimilhança. Se apreciarmos as naturezas mortas de Cézanne, a impressão visual que se tem é de que as frutas, os objetos, enfim, presentes na pintura vão desabar ao chão, mediante o posicionamento da mesa na pintura. O que ele fez foi achatar a natureza morta, para colocá-la não “em cima da mesa”, mas “com a mesa” na tela. Os impressionistas vão perceber o seguinte: se a tela é o que mais importa, eles vão romper com a questão do realismo, da representação bastante apurada e passar a não preparar mais a tela. E começam a colocar as tintas com pinceladas, de forma a ficar visível que aquelas tintas estavam saindo dos tubos. Não eram cores pesquisadas. A maneira que se tinha de trabalhar é que deveria ser significativa. Vou citar artistas muito importantes desse período, para compreendermos melhor esta mudança. Monet, com suas *catedrais de Rouen*, o que o artista faz? Ele troca a percepção do tempo [...] Ele pinta várias *catedrais de Rouen*, cada uma com a percepção da luz que incidia sobre elas, num determinado horário. Por exemplo, a visão que se tinha pela manhã diferia daquela correspondente ao período da tarde. O que importa é o que o artista faz, da maneira que ele vê, que ele sente, ficando o tema subordinado à construção daquela figura. [...]

Durante sua digressão sobre os artistas modernistas, Victor Arruda cita algumas obras de Matisse, Picasso e Kandinsky, estabelecendo, inclusive, algumas diferenciações de identidade estética, entre um artista e outro. Picasso, por exemplo, em *As senhoritas de Avinhon*, estaria enunciando muito da linguagem do Cubismo, com a presença no quadro dos traços retilíneos, corpos e fisionomias que se assemelhavam a máscaras da arte africana, objeto de estudo dele e de outros colegas de pintura; pela expressividade do primitivismo, pela simplicidade estrutural. Kandinsky já procura valorizar mais a força impulsiva das cores; enfatizando que as tintas utilizadas na tela eram tão importantes quanto qualquer tema cujas formas previamente representadas pudessem sugerir. Kandinsky iria beber na fonte do Pós-Impressionismo de Van Gogh, de Cézanne; enaltecendo, acima de tudo, a valorização da cor como principal comunicação estética.

Numa aquarela de Kandinsky, de 1910, de natureza abstrata, se você olhar bem, percebe, no detalhe da tela, cores que sugerem um formato de cabeça de um bicho, uma fruta, um olho, uma mancha capaz de sugerir a realidade [...] Depois veio Mondrian na Holanda e Manet na Rússia. Se era para fazer uma coisa que não tivesse mais de falar com o mundo, ela tinha que expressar coisas que não seriam encontradas no mundo. Então, eles evitam qualquer coisa, por exemplo, que tenha na natureza. Eles não usam o verde, só trabalham com as cores primárias; usam o ângulo reto; enfim, todas as outras pinturas que vimos antes, são representações do mundo (uma mulher, uma paisagem, um navio etc.). Já esta nova modalidade de pintura fala de coisas que não estão no mundo, mas que são essencialmente de um conteúdo intelectual, assim como também emocional. Um psicanalista me disse certa vez que este trabalho de Mondrian representa a fragmentação da personalidade, comunicada de forma estética. Essas pinturas passaram a ser coisas novas no mundo. A percepção disso é completamente diferente de se ver uma natureza morta, uma mulher, uma coisa pintada. Pollock, no Expressionismo Abstrato, também tem o mesmo enfoque, embora sua pintura continue bidimensional [...] Com o advento da Segunda Guerra, muitos artistas foram para a Suíça, que era um país neutro, onde viria eclodir o Dadaísmo. Esse grupo de artistas passa a falar de coisas que angustiavam naquele momento, que atingiam o artista em sua contemporaneidade. Eles falavam do absurdo, em resposta ao insólito, ao absurdo da guerra. Eles faziam reuniões, onde seus poetas liam trabalhos que não tinham significado nenhum, porque eles usavam palavras que simplesmente não existiam. Criavam palavras com o ritmo de uma leitura poética, mas que não tinham referência com outras conhecidas. E a plateia, a maioria de artistas, aplaudia. Havia pinturas que não faziam o menor sentido; mas que ironizavam pelo absurdo simbólico. [...] Antes arte abstrata, não seria arte. A arte tinha que

ser representação de uma realidade do mundo. Com o passar do tempo, quando chega na década de 30, aquilo começa a se estabelecer, com as pessoas percebendo que tal expressividade havia chegado para ficar. A sociedade vai perdendo aquele repúdio ou medo inicial do abstracionismo e vai percebendo que aquilo não era difícil de ser feito. Quanto menos tiver desenho, melhor [...].

Victor Arruda parte para o encerramento da palestra, citando um dos maiores artistas do Modernismo, René Magritte, que influenciou diversos artistas contemporâneos tanto na escultura como na pintura. Victor exhibe, em meio à coletânea de imagens, uma pintura de Magritte onde se apresentava uma janela, aberta frontalmente para uma paisagem externa, captando a visão do interior do aposento, uma varanda; onde um cavalete sustentava a tela com representações pictóricas de algumas frutas sobre a mesa, de cabeça para baixo, intitulada *O despertador*. Esse trabalho causou na época, década de 50, muita irritação entre as pessoas, mas se propagou por seu conceito estético, influenciando um dos maiores artistas alemães contemporâneos, Baselitz, que se comunicava pictoricamente pelo expressionismo e, de repente, começou a executar seus trabalhos também de cabeça para baixo. Retratos, paisagens, naturezas mortas, todos em posições invertidas, muito provavelmente influenciado por Magritte. René Magritte marcou a memória afetiva e artística de Victor Arruda, porque, depois de analisar uma série de trabalhos do artista, Arruda conseguiu apreender o conteúdo implícito da mensagem de sua obra, sempre tão irônica, sarcástica, inusitada, o que fazia o artista lutar pela liberdade de pintar o que estivesse ao alcance do seu desejo, sem amarras, sem estereótipos de qualquer tendência estética.

Victor Arruda comenta sobre esta frase por ele elaborada em seu trabalho artístico, referindo-se à necessidade de um momento em que o ser humano precisa diferenciar de forma madura o que é seu e o que é do outro, a fim de que não se perca do que realmente acredita e o define, para romper com a ilusão de uma suposta correspondência à expectativa do outro, por pior ou melhor que isto seja. Só assim reencontramos o caminho de casa, dentro do próprio Eu. Victor se refere então a duas obras: *Pequena pintura panfletária*, que fala da corrupção e do confronto de ideologias (imagem projetada nesse instante na tela), assim como da série *Os torturadores e O perseguidor*. Falando deste último trabalho, Arruda nos diz: “*O perseguidor* era um trabalho muito agressivo, desagradável; e durante muitos anos convivi com esta obra. Depois de quarenta anos, durante uma exposição, identifiquei nela uma coisa que nunca tinha atentado antes. Eu consegui perceber que o perseguidor era eu mesmo. Havia um perseguidor externo, mas eu estava falando de um perseguidor que, de certa forma, introjetei, pelo acúmulo de crítica e rejeições desse mundo externo que foram guardadas

dentro de mim, e eu acabei acreditando, de alguma forma, que era parte disso. Então, naquela ocasião de enfrentamento dessa realidade, ali no museu, eu acabei me libertando desse perseguidor interno. [...] Eu escrevo frases, cheguei a escrever quase trezentas; joguei fora umas cinquenta, enfim, hoje em dia, acho que permanecem umas cinquenta frases. E estas frases, cada uma em seu momento, eu pinto. São pinturas só com palavras”.

Victor se refere, então, a dois outros trabalhos, onde em um deles denuncia a exploração do patrão sobre a empregada, com figuras e frases compondo uma cena, onde o patrão pede à empregada que se deite nua na cama, insinuando que ela poderia ter mais privilégio naquela casa se aceitasse se render às suas fantasias sexuais. No outro quadro, *O Anjo de Irajá*, um senhor de boa situação senta-se ao lado de uma jovem mulata, de origem humilde, dentro de um ônibus, indagando a ela onde mora, após uma conversa sedutora, cheia de galanteios. A sedução dele vinha de como sua aparência apontava para uma condição social superior, à qual a jovem poderia se render, a fim de usufruir de alguma vantagem econômica. Victor admite que existe muito do universo teatral de Nelson Rodrigues em suas obras.

O artista também menciona as atividades desenvolvidas em um ateliê de arte livre, com as meninas muito carentes da FUNABEM; onde incentivava suas alunas a desenharem com liberdade de escolha todo tipo de tema que tivessem vontade, sem nenhum tipo de normatização prévia ou de censura. Durante o tempo que se dedicou a esta interação com tantas jovens, vislumbrou relatos de vida comunicados por imagens de forte impacto visual e afetivo. Alguns trabalhos eram rasgados por uma ou outra aluna, e ele depois recolhia, colava os pedaços de papel, reconstruindo o desenho, que passava a guardar numa pasta, maravilhado pela verdade existencial traduzida naqueles traços, fruto de uma impulsividade intuitiva.

Trabalhos lindos, crianças que nunca viram arte moderna e se expressavam de maneira análoga. Tinha Mondrian, Miró, Pollock. [...] Tudo feito a partir de uma criatividade e uma confissão emocional deslumbrante – ressaltou Arruda.

O artista também nos fala de um natural movimento histórico de reação à liberdade conceitual do artista que as imposições da arte moderna procuravam limitar. A partir dos anos 70, uma série de performances passava a fazer parte do conjunto de uma obra, aproximando a pintura de outras linguagens estéticas. Victor nos diz: “Nos anos 70, a arte passa a ser permeável a tudo que era proibido. Eu fui contemporâneo, porque tive o ímpeto de ser transgressivo, em resposta à impermeabilidade da arte moderna”.

No encerramento do encontro “Arte do Inconsciente”, o psicanalista Júlio Braga divide com o público presente um texto do artista Victor Arruda, que sintetiza a diversidade de histórias de vida e questões existenciais, que permaneceram, ao longo dos anos, tão viscerais em sua obra: “Dentro de Virginia Woolf tinha um bicho. Um bicho que tinha medo de Virginia Woolf; porque mesmo feroz não poderia atacá-la, não poderia destruir um corpo do qual era hóspede e companheiro. Fico imaginando como Virginia Woolf conseguiu distraí-lo, enquanto enchia de pedras os bolsos do seu vestido, a caminho do rio. Penso no bicho enchendo os bolsos de pedras. Teria ela o atordoado com sua arguta e sensível inteligência? Ou há de ser levado em consideração que ele mesmo, obsedado com a própria existência, também tenha um limite à dor? Que talvez passe a ser a sua dor, a dor do outro; daquele que, depois de milhões de anos, ele mesmo afinal se tornou. Quando penso nisso, procuro me lembrar de como tudo se tornou bem menos importante do que nos parece. Não ter muita importância torna a vida suportável. E começo a tentar tirar dos bolsos metafóricos, as pedras metafóricas”.